



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Cuerpos, mujeres e imágenes.

Algunos debates en torno a la corporalidad femenina en la práctica fotográfica artística española en el contexto de la cuarta ola del feminismo.

Dña. Claudia Lucía Alonso Sánchez

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Cuerpos, mujeres e imágenes.

Algunos debates en torno a la corporalidad femenina en la práctica fotográfica artística española en el contexto de la cuarta ola del feminismo.

Autora: Claudia Lucía Alonso Sánchez

Director: Jesús Martínez Oliva



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. CLAUDIA LUCÍA ALONSO SÁNCHEZ

doctorando del Programa de Doctorado en

ARTES Y HUMANIDADES: BELLAS ARTES, LITERATURA, TEOLOGÍA, TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN Y LINGÜÍSTICA GENERAL E INGLESA.

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Cuerpos, mujeres e imágenes.
Algunos debates en torno a la corporalidad femenina en la práctica fotográfica artística española en el contexto de la cuarta ola del feminismo.

y dirigida por,

D./Dña. JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 29 de JULIO de 2024

Fdo.: CLAUDIA LUCIA ALONSO SÁNCHEZ

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos

Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Porque el ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte. Es posible que incluso no exista.

(Despentes, 2020, p. 16).

A mis padres,
siempre conmigo y siempre cerca,
aunque de formas distintas.

Agradecimientos

A mi director Jesús Martínez Oliva. Sin él no habría sido posible y le debo todos mis aciertos. Gracias por su paciencia y su exigencia, y también las risas que han sido fundamentales para no desistir y recordar, en tantos momentos cruciales, que la lucha sigue.

Así mismo a mis profesores, mis maestros y a mis compañeros en todas las etapas, los que están cerca y los que están lejos, de quienes aprendo siempre.

A la Universidad de Murcia por albergar y dar contexto a esta aventura, y a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por ser increíble, acogedora y repleta de gente que ha estado siempre dispuesta a ayudarme a encontrar todo lo que buscaba.

También quiero mostrar mis agradecimientos al alumnado de teoría de la fotografía de la Escuela de Arte de Murcia. Desde sus ojos astutos, curiosos y, en muchos casos, más implicados en el loco universo de las imágenes que los míos, me han hecho todas las preguntas que yo no era capaz de vislumbrar.

Por último, desde lo personal, a mi gente, quienes han escuchado mis divagaciones interminables a lo largo del proceso y que han compartido conmigo sus oídos y sus historias, sirviéndome como espejos de mis propias conclusiones y como linternas para ver hacia dónde continuar. A mi tío Adelino, por advertirme de las dificultades de este camino al inicio y velar desde lejos al final.

Y sobre todo a Daniel Rueda, un motor incombustible de fuerza y confianza.

Cuerpos, mujeres e imágenes.

Algunos debates en torno a la corporalidad femenina en la práctica fotográfica artística española en el contexto de la cuarta ola del feminismo.

Resumen:

Cuerpos, mujeres e imágenes propone una revisión de las problemáticas que atraviesan el cuerpo de las mujeres en el contexto del presente siglo a partir de las representaciones generadas por la práctica artística fotográfica española. Veremos cómo algunas de dichas problemáticas que ya fueron definidas por los feminismos de la segunda ola persisten y aparecen con nuevos matices y enfoques en la presente cuarta ola del feminismo español. Para ello esta investigación ahonda en la construcción de un relato visual globalizado sobre la feminidad que se elabora desde una mirada masculina, blanca, occidental y heteronormativa, relato que tiene un fuerte impacto en el universo de las imágenes contemporáneas. A partir de la teoría feminista y del estudio de los debates abiertos en torno a la corporalidad femenina (condensado en vectores como la belleza, la sexualidad, la maternidad, la violencia y el poder de las imágenes) rastrea su impacto y reflejo en la creación artística y fotográfica española del siglo XXI.

Palabras clave:

mujer; corporalidad; imagen; cuarta ola feminista; práctica artística fotográfica española.

Abstract

Bodies, women and images proposes a review of the problems that women's bodies go through in the context of the present century based on the representations generated by Spanish photographic artistic practice. We will see how some of these problems that were already defined by second wave feminisms persist and appear with new nuances and approaches in the present fourth wave of Spanish feminism. To achieve this, this research delves into the construction of a globalized visual story about femininity that is developed from a male, white, Western and heteronormative perspective, a story that has a strong impact on the universe of contemporary images. Based on feminist theory and the study of open debates around female corporality (condensed in vectors such as beauty, sexuality, motherhood, violence and the power of images), it traces its impact and reflection in Spanish artistic and photographic art creation of the 21st century.

Key words:

women; corporality; image; fourth wave feminism; Spanish photographic artistic practice.

ÍNDICE

1. Introducción. El cuerpo de las mujeres en las imágenes, ¿qué c*ño está pasando?	1
Introducción al tema	1
Motivación	3
Justificación	5
Estado de la cuestión	8
Acotación del objeto de estudio	11
Posicionamiento	12
2. Objetivos	13
3. Metodología	15
4. La representación de las mujeres en la historia del arte: la construcción de <i>un</i> relato	22
4.1. Introducción y justificación: mujeres y creación	23
4.2. Algunos momentos relevantes y algunas mujeres excepcionales	24
4.2.1. La importancia del contexto	25
4.2.2. Otra percepción posible del personaje femenino en escena	26
4.2.3. La Academia como norma en el s. XVIII y el lugar de las mujeres en ella	28
4.2.4. Representación, autoría, espacios y realidades en el s. XIX	33
El debate de la cuestión femenina	33
Rivalidad y marginación	34
La sexualidad bajo control	36
La alegoría como recurso crítico	37
Los espacios para el arte y la mirada femenina a final del s. XIX	39
4.2.5. La nueva mujer y las vanguardias en el s. XX	42
Perspectiva femenina sobre el cuerpo	45
Vuelta a los valores tradicionales y al aislamiento previos al despertar feminista organizado	49
5. Acercamiento a los planteamientos de la segunda y la tercera ola	51
5.1. Introducción y justificación: algunos hechos feministas	52
5.2. Despertar y devenir de la segunda ola	56
5.3. Los márgenes en la tercera ola	59
5.4. Pilares fundamentales y sus textos fundacionales	60
5.4.1. Simone de Beauvoir. La revisión del lugar otorgado a ellas	61
5.4.2. Betty Friedan. La definición de lo que aún no tiene nombre	63

5.4.3.	Kate Millet. La libertad sexual como el último bastión	64
5.4.1.	Linda Nochlin. El inicio de una teoría feminista del arte	66
5.4.2.	Laura Mulvey. La construcción del sujeto a través del deseo	71
5.4.3.	Judith Butler. La feminidad como acto performativo	76
5.5.	Observaciones en torno al cuerpo de las mujeres en los feminismos a final del siglo XX	81
5.5.1.	Herencia iconológica o construcción del imaginario	81
	Pasividad y objetualización	82
	Símbolos, carencias y querencias	83
	Espejo de expectativas masculinas	84
5.5.2.	Relaciones de poder o una breve historia de la desigualdad	85
	Biología, género y jerarquía	87
	En el control de la cultura está la base del poder	89
	El estereotipo categórico como manual de comportamiento	91
	Sororidad y fraternidad como diferenciadas relaciones de poder	93
5.5.3.	Función y tradición o lo que se ha permitido a las mujeres	96
	Igualdades y diferencias	97
	Placer, reproducción y todo lo que queda fuera	100
	Objetos de deseo	102
	Atravesar el espejo mediante el propio deseo	105
5.5.4.	Violencia y control o una breve historia de misoginia explícita	108
	Violencia ideológica y violencia inferida	109
	Control a través del consentimiento	110
	Control mediante la coerción	111
	Post-violencia y responsabilidad	112
5.5.5.	Encuentros entre la teoría feminista y la teoría del arte	114
	Igualdad frente a diferencia en los circuitos artísticos	115
	Prisma feminista como herramienta clave	117
	Subjetividad y creación	118
	Hacia una mirada y un lenguaje propios	121
5.6.	Algunos antecedentes de una práctica artística y fotográfica feminista en torno al cuerpo durante la segunda mitad del s. XX	125
5.6.1.	La fotografía, el cuerpo y el tabú	125
5.6.2.	La fotografía, el cuerpo y la lucha feminista en el discurso artístico: una selección de obras	128
	Herencia iconológica: imaginarios colectivos	128
	Función y tradición: corporalidad femenina y expectativas	134
	Relato y poder: mujeres creadoras e imágenes	136
	Violencia y control: estrategias de vigilancia y de castigo	138

6. Debates en torno al cuerpo en el feminismo de la cuarta ola: un marco teórico

141

6.1. Introducción y justificación: lo que permanece desde la segunda ola

141

- 6.1.1. La cuarta ola _____ 143
- 6.1.2. Contexto español _____ 144

6.2. Cuestiones en torno a la belleza

152

- 6.2.1. La belleza como producto emplazado _____ 155
- 6.2.2. La disciplina de los cuerpos _____ 158
- 6.2.3. El laberinto de los espejos _____ 164
- 6.2.4. El cuerpo como objeto de consumo _____ 171

6.3. Cuestiones en torno a la sexualidad

174

- 6.3.1. Sexualidades buena, mala y cotidiana _____ 176
- 6.3.2. La hipersexualización de la cultura _____ 180
- 6.3.3. Sobre la liberación sexual _____ 182
- 6.3.4. La doble moral sexual _____ 185
- 6.3.5. Prostitución y pornografía _____ 188

6.4. Cuestiones en torno a la maternidad

197

- 6.4.1. Los tiempos de la maternidad (o no) _____ 200
- 6.4.2. Sobre la maternidad subrogada _____ 202
- 6.4.3. Derechos reproductivos y salud sexual _____ 207

6.5. Cuestiones en torno a la violencia

209

- 6.5.1. Violencia de género _____ 212
- 6.5.2. Violencia en la calle _____ 217
- 6.5.3. Violencia sexual y consentimiento _____ 221

6.6. Cuestiones en torno al poder de las imágenes

226

- 6.6.1. El mantenimiento de *ese* relato en el universo de las imágenes contemporáneas _____ 227
 - Los medios de comunicación de masas _____ 231
 - Personajes de ficción femeninos _____ 232
 - Publicidad _____ 234
 - Moda _____ 235
 - Redes Sociales _____ 238
 - La masa responde _____ 240
- 6.6.2. El terror a la mujer que piensa _____ 241

7. La creación fotográfica en el contexto español de la cuarta ola feminista: estrategias de poder a través del cuerpo

246

7.1. Introducción y Justificación: qué, cuándo, dónde y cómo

247

7.2. Contextualización en el circuito artístico contemporáneo español: un estado de la cuestión	252
7.2.1. Imágenes, fotografías y feminismo como hilo discursivo en España desde el año 2000	252
7.3. Panografía de la práctica artística y fotográfica feminista en torno al cuerpo de las mujeres en el contexto español del s. XXI	266
7.3.1. Poder	268
Sobre los relatos que se convierten en realidades a través de las imágenes	269
7.3.2. Belleza	280
Sobre la apariencia, la apetencia, la mirada propia y la ajena	282
PALOMA NAVARES	283
LAURA TORRADO	284
NAIA DEL CASTILLO	287
PILAR ALBARRACÍN	292
YOLANDA DOMÍNGUEZ	293
LAIA ABRIL	299
JULIA GALÁN	304
7.3.3. Sexualidad	306
Seducción, secretismos, ficciones e intercambios	307
SARA SAPETTI	308
YOLANDA DOMÍNGUEZ	309
VICTORIA DIEHL	311
CARMELA GARCÍA	312
O.R.G.ÍA	317
VERÓNICA RUTH FRÍAS	319
TXEMA SALVANS	321
NURIA GÜELL	323
MIREIA SALLARÉS	328
7.3.4. Maternidad	329
La responsabilidad, los cuidados, el cuerpo como vasija y el derecho a decidir	330
EULALIA VALLDOSERA	331
DANIELA ORTIZ	332
JULIA GALÁN	334
NURIA GÜELL	337
VERÓNICA RUTH FRÍAS	341
LAIA ABRIL	343
7.3.5. Violencia	345
Tradición, control, consentimiento y miedo	346
NURIA LÓPEZ	347
GLORIA OYARZABAL	348
JULIA GALÁN	350

ALICIA FRAMIS	354
LAIA ABRIL	358
MARÍA LLOPIS	360
REGINA GALINDO	363
8. Conclusiones	366
9. Referencias bibliográficas	379
9.1. Recursos Audiovisuales referenciados	402
9.2. Recursos web referenciados	407

1. Introducción. El cuerpo de las mujeres en las imágenes, ¿qué c*ño está pasando?

Cuerpos, mujeres e imágenes es una investigación doctoral teórica enmarcada dentro de las Bellas Artes, aunque también dentro de los estudios visuales, de los estudios feministas, de la filosofía, de la sociología y de todos aquellos ámbitos de conocimiento que han abordado la creación cultural de los conceptos de mujer y feminidad a través de la representación visual y de las imágenes. El enclave fundamental va a ser el de las Bellas Artes, ese espacio donde las imágenes tienen la posibilidad de crear un contradiscurso que cuestione ese relato oficial, que nos llega desde todas direcciones y se reestructura *en y a través* del tiempo.

Introducción al tema

El cuerpo de las mujeres ha sido ampliamente representado y, como una vasija, ha sido llenado a lo largo del tiempo con las expectativas y los deseos de aquellos que han controlado el relato de dicha representación. El cuerpo de las mujeres se erige como el epicentro de los debates feministas en el presente siglo XXI (Balaguer, 2021) en lo que podemos referirnos como la cuarta ola feminista (Varela, 2024).

La feminidad se entiende como concepto y como construcción cultural, pero el cuerpo de las mujeres es físico y esas reglas del juego de la feminidad, sumado a lo que la tradición dicta, han de desarrollarse a través de él. La biología ha sido la excusa para establecer una jerarquía entre sexos, sustentada en un rígido binarismo de género que la mantiene. Es decir que, en función de cómo lo afrontemos, el género se confirma y endurece – para mantener esa jerarquía –, o se flexibiliza y resignifica, e incluso desaparece – en cualquier caso, para desmontar esa jerarquía –. Al ser una construcción cultural, se puede modificar, derribar o ampliar. Estas diferencias jerarquizadas que alienta la definición tradicional de los géneros entre hombres y mujeres se ven reflejadas también en la creación del relato visual. Basta con reconocer quién ocupa el rol de sujeto, el artista, y quién el de objeto, la modelo. Aunque la jerarquía es extensible a todas las áreas de conocimiento, nosotros estamos interesándonos en el análisis del relato de las imágenes que nos permite observar cómo se elabora la conceptualización visual de la feminidad, que quiere definir a las mujeres a pesar de haber excluido su mirada, su subjetividad y su experiencia, así como cuestiones específicas relativas solo a ellas.

La reducción de las mujeres a sus cuerpos, como objetos consumibles o explotables, es un asunto por resolver que afronta el feminismo desde sus inicios, y que deriva en problemáticas mayores que sostienen el control que sobre ellas se ejerce. Por ejemplo, si la feminidad se asocia con la maternidad como inseparable y una de las funciones que se le asignan a la corporalidad femenina es la de proveer de prole, la falta de acceso al aborto seguro se convierte, además de en un ejercicio

de poder de decisión sobre sus propios cuerpos y vidas que les es arrebatado, en una herramienta para mantenerlas en casa cuidando y dificultar su independencia económica (Varela, 2024). De igual modo, si su presencia y su camino hacia la independencia queda condicionada por cuán deseable llega a ser – siguiendo unos patrones bien marcados – su participación en la escena pública queda muy sesgada y condicionada a una mirada ajena que no necesariamente está en relación con el tema tratado, derivando en una obsesión por la apariencia, no solo por la profesionalización (Domínguez, 2021). Estos son solo dos formas de ejemplificar cómo el estereotipo en la representación traspasa la imagen y permea a la vida real de las personas. Hoy sigue siendo una cuenta pendiente de los feminismos recuperar el control sobre los cuerpos y liberarlos de las políticas que no los tienen en cuenta o quieren ponerlos al servicio de los demás, liberarlos de las representaciones que los someten a una posición secundaria y de las diferentes industrias que los determinan como imperfectos (Chollet, 2020) y como objetos mercantiles instrumentalizados para generar beneficios (Miguel, 2019). Por lo tanto, el acceso al conocimiento, a los saberes y a las experiencias compartidas expone las expectativas creadas y la influencia que estas tienen en la identidad, en cómo cada una se ha configurado atendiéndolas. Este acceso desvelaría aquello que los imaginarios visuales nos inculcan de forma sibilina. Por eso el estudio de la corporalidad femenina en las imágenes va a determinar el poder que a través de los cuerpos se ejerce sobre las mujeres en el mundo real.

La fotografía, como medio de creación de imágenes imperante, tiene como materia prima el mundo real, físico y tangible. Si algo no existe no puede ser fotografiado (Dubois, 1986). Nuestra capacidad crítica se ve reducida al consumir en concreto imágenes fotográficas, pues no siempre somos conscientes de que no nos muestran más que la apariencia de las cosas (Berger, 1997). Es decir, que al ser fotografías tenemos menos advertencias sobre los procesos de interpretación de la realidad que suceden a través de ellas. No dejan de ser fantasías, como lo fuera la pintura, un conjunto de espejismos que aparentan ser reales y se insertan en nuestra psique actuando como reflejos cargados de verdad (Fontcuberta, 1997). Por ello es también, suponemos desde una posición crítica, trabajo de las imágenes combatir ese poder, tratar de visibilizarlo, señalarlo, y tal vez cambiarlo de manos, porque quien controla el relato ostenta poder sobre cómo se percibe la realidad. De ahí que en esta investigación busquemos discursos feministas y mujeres creadoras. En concreto las que producen arte a través del medio fotográfico. Queremos encontrar los relatos que suceden desde la experiencia femenina, la subjetividad y la teoría y la crítica feminista. También por eso necesitamos de la fotografía, la más poderosa en sus usos sociales de las artes representativas (Bourdieu, 2003). Nos interesan entonces los cuerpos, las mujeres y las imágenes. Y para ver cómo interactúan y cómo el poder los atraviesa, necesitamos identificar cuáles son las problemáticas que hoy les afectan, y cómo desde las imágenes fotográficas se sostienen o se confrontan.

Motivación

La tradición de las imágenes pertenecientes a la cultura popular, las de los años noventa y los dos mil, nos han educado y son las antecedentes directas de la cultura audiovisual que hoy nos rodea. Ya en su momento eran agresivas, pero no las llegábamos – desde el consumo naif – a comprender como tal, aunque sí a estar en ocasiones desconcertados. El aura de la feminidad y el rol de las mujeres en los imaginarios súper sexualizados podía ser incómodo, pero resultaba difícil identificar porqué. Britney Spears fotografiada por David LaChapelle para la portada de *Rolling Stone* (figura 1) – número publicado el 15 de abril de 1999 – en una referencia clara a *Lolita* despertaría una reacción diferente en mujeres que en hombres, o más bien, en chicos que en chicas. Ellos la deseaban, ellas querían ser como ella – aunque sin que se notara, pues podía resultar *vanidoso* –. Pero la distancia entre ella y ellas era tal, que lo que al final despertaba era cierta admiración con envidia. Era un objetivo inalcanzable que podía provocar una frustración que se volvía creciente con el deseo vívido que despertaba en ellos, y que era expresado sin miedo – este sí se podía notar –. Se produce así una extraña relación de rechazo-celos-admiración muy negativa, alimentada por la objetualización que se hace de la figura de la súper estrella del pop, dejando poco margen a la reflexión. Sin instrucciones, es difícil navegar todas esas conversaciones con una misma y con los otros. Queda sin embargo un poso de extrañeza. Este es solo un ejemplo de cómo no hay una educación específica que nos posicione a todos de forma consciente frente a las imágenes, que sin duda nos están educando por su cuenta. Este es un asunto que bien se podría abordar desde la educación, como sustenté en mi TFM *Cultura Audiovisual, género y educación* (Alonso, 2017) donde proponía una modificación de los currículos de enseñanzas artísticas en bachillerato – debido al marco de delimitación específico del Máster en Educación – para incluir la mirada y la creación femeninas, así como el pensamiento crítico y feminista aplicado al consumo y la creación de imágenes. Este trabajo de fin de Máster sin duda fue un punto de partida importante para esta investigación.



Figura 1. LaChapelle, David. Portada revista *Rolling Stone* (1999, 4 de abril).

En un salto temporal llegamos a nuestro presente, mediados de la segunda década de los dos mil. Ahora el feminismo y las voces que reflexionan sobre la conceptualización de feminidad se preguntan directamente *¿Qué c*ño está pasando?* (Bang, 2019). Poco a poco hemos ido teniendo nuevos referentes en las imágenes, nuevos personajes protagonistas y nuevas tramas en series y películas en el mundo del entretenimiento, permitiéndonos mirarnos de maneras nuevas, hablando

de forma general y contando con que no todo el mundo se aproxima a la teoría feminista. Afortunadamente, a través de una mayor presencia de mujeres en todas las esferas, la teoría si ha llegado a los engranajes de creación de imaginarios populares – basta ver el exitazo que ha tenido *Barbie* (Ackerley, Brenner, Heyman y Robbie, 2023) –. Aunque siempre en convivencia con viejos patrones que van a poner la atención en esa mirada objetualizadora y sexualizada que dificulta a las mujeres ser más que un cuerpo deseable. Por ejemplo, en nuestro contexto presente es habitual que la retransmisión de las campanadas de fin de año muestre las virtudes que debe tener de un hombre que triunfa en televisión, frente a las que debe tener una mujer. Hoy en día es aún más evidente con el clásico ritual de destape de Cristina Pedroche, que comienza la velada con una capa que será retirada justo después de las doce, dejando ver el cuerpo y el vestido que se escondían debajo. El presentador que la acompaña siempre aparece vestido de chaqueta, sin añadir ni quitar complementos y sin revelar la forma de su cuerpo, porque no es un valor indispensable en él (figura 2). Aquí surge para nosotros uno de los conflictos principales que nos hace cuestionarnos qué está pasando en esta situación. Una mujer ocupa el espacio que le permiten para lucir su cuerpo objetualizado y bello arquetípicamente, convirtiéndolo en espectáculo. Acepta los términos, y los exprime. La respuesta pública es coartarla o animarla. El debate gira



Figura 2. Cristina Pedroche y Chicote en las campanadas de Antena 3 (2022).

en torno a ella y lo que hace su cuerpo en escena de forma libre, aunque ese uso de la libertad suscita críticas. Hay quien lo entiende como una forma de empoderamiento, quien lo ve como un salto al pasado. Lo inquietante es que, sea como sea, las críticas recaen sobre ella, cuando es el paradigma de la televisión el que diseña esa situación y los espectadores los que la sostienen. De qué manera ese conflicto llega a tener forma de cuerpo de mujer, además de nombre y

apellidos, cuando es una consecuencia de la cultura. En ocasiones los discursos emancipadores de la libertad, la sensualidad y la sexualidad femeninas simplemente dejan todo como estaba, pero esta vez en nombre del empoderamiento. Este empoderamiento podría venir precisamente de la liberación de mirarnos desde los deseos de otros, desde lo que conviene para que todo siga funcionando tal y cómo lo ha hecho hasta ahora. Mientras la sublevación de las mujeres y las ideas de feminidad garanticen la continuidad del *status quo*, ¿es posible que no haya rebelión alguna? Pero, ¿y si sí la hay y no somos, quienes estamos incómodos con ella, aún capaces de verla? Observar esta especie de trampa fluorescente es preocupante, porque advierte la necesidad de conocer el lenguaje específico de las imágenes y dejar de confiar en el diseño del entretenimiento como guía de actuación en sociedad. De otro modo, si haciendo lo que siempre nos han dictado las imágenes que es nuestro lugar como mujeres y el lugar de nuestros cuerpos,

pero esta vez en nombre del empoderamiento femenino, ¿nos habremos convertido en ventrílocuos, felices de tener una parcela propia idéntica a la que arrendábamos, pero con muchos más gastos fijos? Hay un indicador interesante aquí, que es el rechazo que despierta que efectivamente dejen de ser espacios arrendados para ser propiedades privadas. Estas preguntas guían nuestro punto de partida, al igual que los casos específicos expuestos que sirven sólo como breves ejemplos para conceptualizar de qué hablamos y qué nos ha motivado a comenzar a investigar en esta dirección. Ha sido necesaria la lectura, la escucha y la reflexión para entender, por ejemplo, porqué el *twerking* puede ser liberador y una forma de revolución, pues nos propone una lectura del cuerpo sexualizado en unos términos que debemos abrazar como novedosos. Nos invita a comprender que al negarlo como liberador estaríamos asumiéndolo como un producto para la mirada masculina únicamente, obviando la mirada femenina que se arroja sobre el propio cuerpo y que efectivamente existe una lucha en la reapropiación de los códigos, incluso cuando hablamos de agitar el culo con rabia igual que en los videoclips misóginos de los años dos mil (Álvarez, Burque y Peinado, 2020, 2 de octubre). Exige una emancipación de la expresión individual, del tipo que sea, porque su parecido formal con la expresión anterior a la que desafía no significa que sea una continuación, pues la subjetividad, el posicionamiento, la intención y el objetivo de una acción/creación aportan significado, y no deben ser ignorados.

A través de los imaginarios construimos creencias, desde siempre. Una vez que la teoría y la crítica comienzan a expandirse en los mismos códigos que las propias imágenes puede comenzar a elaborarse una contraoferta sobre dónde es posible posicionarse y de qué maneras podemos afrontar esa extrañeza que mencionábamos. Cómo podemos salir del cauce natural que se sostiene en orden simbólico y en la omisión de miradas divergentes. Y, sobre todo, cómo podemos combatir a nivel individual y colectivo a través del pensamiento crítico los condicionantes que aprendemos sobre las imágenes y que permean a nuestros propios cuerpos y la forma en que nos miramos y juzgamos.

Justificación

Los comportamientos de las mujeres hacia sus cuerpos, y hacia los cuerpos de otras mujeres, la educación de la mirada y todo eso a lo que nos hemos referido anteriormente como exigencias o expectativas, no son primitivas ni racionales sino emocionales y aprendidas. Mona Chollet (2020) relaciona la moda y el consumo directamente con la definición de la belleza y establece cómo desde temprana edad se instruye en el ideario de los objetivos y virtudes que las mujeres deben alcanzar. Yolanda Domínguez (2021) nos propone la relación entre la imagería vinculada a la belleza, dentro del estereotipo femenino, para establecer las pautas de aprendizaje intrínsecas en el proceso de consumir imágenes – sean estas buscadas o no, ya que como mencionamos anteriormente, vienen desde todas direcciones –. El universo de las imágenes de consumo rápido,

que aún estando presente desde hace mucho es ahora cuando lo invade todo, se elabora como un escaparate de la persuasión. A través de *ellas* – las imágenes y las mujeres en las imágenes – podemos descubrir qué quieren que queramos. No obstante, sin un esfuerzo específico por comprenderlas causan el efecto contrario: dominan nuestros deseos y nos dictan qué queremos en cada momento.

Cuando analizamos el estereotipo femenino descrito por la imagería masiva encontramos ciertas pautas que se arrastran desde muy atrás, y que no han dejado de ser una preocupación para el pensamiento feminista. Y aquí entra en juego la teoría de la fotografía y el aprendizaje de lectura de las imágenes, para comprender el medio fotográfico como algo más complejo que un análogo de la realidad. Sin un ejercicio crítico las imágenes cobran fuerza ante unos ojos desnudos que las consideran mera información sin detectar su intención persuasiva. Podemos llegar a confundir la realidad con la ficción, la experiencia real con el escaparate, desoyendo a Fontcuberta que nos advierte de que toda fotografía es ficción (1997). Llegamos a la paradoja que describía Roland Barthes (1986) donde detrás de lo denotado y aparentemente desprovisto de pliegues ni aristas, precisamente por su relación análoga con la realidad, se oculta un mensaje fuertemente connotado que no ponemos en cuestión si no somos advertidos. Lo que Acaso y Nuere (2005) llevan a la educación artística mediante el mensaje latente y el mensaje manifiesto. Todos ellos separan lo que la imagen muestra de lo que quiere decir, lo que vemos de lo que percibimos, aquello que nos llega frente a la conciencia de cómo realmente nos afecta y nos condiciona.

Observamos una problemática específica en torno al citado estereotipo y cómo el relato lo utiliza para dictar cómo deberían ser y actuar los cuerpos de las mujeres y qué funciones deberían cumplir, así como qué deben aspirar a *obtener* los hombres en un universo visual heteronormativo y patriarcal. Como respuesta proponemos que la imagen, del mismo modo que la imagen crea el relato, se ponga al servicio de destruir, o al menos de detectar cuando opera para desvelar su poder. Esto es lo que buscaremos en las propuestas artísticas de esta investigación donde, aunque arrancamos pensando profundamente en la belleza como un concepto que lo impregna todo, descubriremos cómo los conflictos que han dejado debates abiertos la exceden, aunque sin despegarse nunca del todo. El cuerpo de las mujeres se concibe también en el universo físico como objetualizado, y su apariencia es fundamental – como argumenta Aliaga cuando expone que artistas de muchos lugares diferentes del mundo desde los años setenta buscan cuestionar “la ecuación mujer = objeto bello” (2007, p. 25) –. La apariencia queda ligada al desempeño de funciones en el mundo, y las imágenes no permiten que nadie se olvide de ello. Mientras el mundo sea visual, la belleza lo atravesará todo, y construirá un baile de poder en torno a ella que los debates contemporáneos deben revisar. En otro extremo del debate se encuentra la violencia, y no se despegó, como decíamos de la belleza. No hace tantos años era un atenuante en un caso de violación que la víctima hubiese llevado minifalda, pues se consideraba una provocación (Bahar

y Carracedo, 2024), con lo que las *virtudes* de la feminidad aprendidas por las imágenes y la tradición son armas de doble filo que podemos analizar para así reconfigurarlas y recuperar el poder sobre ellas, el poder sobre nosotras mismas.

Por todo lo expuesto consideramos necesario hacer una investigación sobre este tema, debido a que hay mucho por conocer aún sobre las imágenes desde una mirada feminista. Tienen el poder de crear discursos, de sustentar hipótesis, o de sostenerlas mediante la continuidad de las mismas libres de sospecha. No renunciamos a incluir en nuestra investigación las imágenes de la cultura popular, pues en ocasiones, en masa, nos hablan mucho, pero sin claridad. No hacen necesariamente afirmaciones rotundas que subrayan lo que quieren de nosotros, pero lo dibujan de forma sibilina al servicio del pensamiento dominante, el conveniente, el que mantiene el *status quo*. Nos educan y nos gobiernan. Nos colonizan con idearios sobre el mundo y sobre nosotros mismos: qué debemos esperar, cómo debemos parecer y a quién parecemos, cómo relacionarnos entre nosotros y a qué juicios someternos. Y lo hacen sin cortafuegos. No hay una noción real de su poder colonizador a nivel social. Sus mensajes se enmascaran en el entretenimiento, en el ruido de fondo, en la imagen inerte que tiene una función únicamente formal ajena a la vida real y a la psique de quien observa la repetición de patrones una y otra vez, en cierto estado de letargo. El letargo de quien no es consciente del dibujo de la realidad que crean en su subconsciente y que impregna su vida. El resultado de no tener noción, o contradiscursos a los que acudir, será una mirada acrítica que vuelva al conjunto de los consumidores de imágenes receptores sin filtros, que además se sienten en control. Esta paradoja se vuelve más evidente con la democratización de la comunicación y el espacio virtual que proporcionan las redes sociales para crear y consumir imágenes que se inscriben en ese amplio universo aparentemente libre, pero cargado de normas y estereotipos visuales de gran influencia enmascarados detrás de la autonomía de su uso (Aranguez, 2021).

Por ello viajamos del entretenimiento y la cotidianidad a la creación artística, lugar de creación de una nueva cultura que ofrezca un contrapeso en el imaginario extendido de la feminidad y de los cuerpos. Y desde aquí llegamos a la última cuestión que para nosotros justifica esta temática, y es la necesidad de ampliar el espectro de análisis, desde un punto de vista artístico, activista y social. Parece que el mundo se divide en dos: quienes consumen imágenes sin orden ni concierto y quienes conocen las imágenes a través del arte. En ocasiones sucede que sólo formando parte del círculo del arte o los estudios visuales aprendemos a mirar las imágenes y a pensar en qué quieren de nosotros (Mitchell, 2014). Sólo desde ahí podríamos participar desde la creación en reflexionar sobre ese discurso universalizado para desmitificarlo. Nuestra posición es la de aunar ambas – desde la teoría, la crítica, las imágenes y la creación artística y fotográfica –, en nombre del conocimiento y de la preparación académica como autodefensa, y dejar atrás la idea de que sólo deben conocer las intenciones y el poder de las imágenes quienes vayan a producirlas

profesionalmente, pues afectan a todos: creadores y consumidores. Nuestra intención final es construir un marco teórico que nos permita conocer el estado de la cuestión, los debates en torno al cuerpo de las mujeres, para guiarnos en la elaboración de una panografía – imagen compuesta a base de otras imágenes fotográficas más pequeñas – que aborde las mismas cuestiones conformada por trabajos artísticos y fotográficos de nuestro marco espacio temporal de estudio.

Estado de la cuestión

Este trabajo comienza investigando antecedentes de décadas atrás para llegar al presente. Durante la indagación sobre los feminismos de la segunda y la tercera ola, dando especial importancia a la corporalidad femenina, comenzó a fraguarse en el mundo lo que sería un tsunami. A partir de una concatenación de acontecimientos que ahora definimos como el inicio de la cuarta ola feminista (Varela, 2024) nos vimos impulsados a profundizar y querer comprender qué estaba pasando. Publicaciones, medios de comunicación, artículos de prensa, artistas que orientaban su producción a cuestiones feministas y el rol de las mujeres a nivel mundial, empujado por las redes sociales y los sistemas de comunicación global (Aranguez, 2021), nos indicaba que algo se estaba activando. Encontramos – o más bien nos encontró – una justificación para retomar un tema ya existente y que parecía conveniente volver a visitar.

Este tsunami llega a nuestro contexto a partir de 2017 al eco del movimiento *Me Too* de EE.UU., y azuzado en gran medida en España por la enorme decepción de la condena y del posicionamiento y banalización en medios de comunicación en el caso de *la manada* (Bahar y Carracedo, 2024). Esta situación provocó una oleada de manifestaciones diarias, casi en paralelo a la movilización feminista histórica en España el 8 de marzo de 2018 (Gómez, 2018, 9 de marzo). Bajo el lema “hermana, yo sí te creo” (García, 2017, 17 de noviembre; Borraz, 2018, 4 de mayo) (figura 3), se ejerció presión hasta que la causa se resolviera en el Tribunal Supremo, provocando una nueva condena, y la revisión de la legislación. Esta no consideraba este como un caso de violación sino como un abuso, además de no contemplar como violación la sucedida por sumisión química, dando lugar a partir de entonces a desarrollar la nueva ley del *Solo sí es sí* (Ley Orgánica 10/2022). Esto activó los debates en torno al consentimiento, que siguen sin resolver. Clara Serra, como experta en el tema, propone una



Figura 3. Movilización feminista en respuesta al veredicto en el caso de *la manada*. Fotografía de Olmo Calvo publicada por *elDiario.es* (2018).

genealogía desde la segunda ola sobre el consentimiento de forma específica (Serra, 2024) y defiende que, aunque se ha abordado el concepto en los medios, aún no se ha profundizado en él a nivel político (Reguero, 2024, 16 de abril). Aunque sí ha quedado implementada una nueva mirada hacia la realidad, así como el espacio para hablar.

El papel de la opinión pública derivado de la comunicación democratizada y globalizada es clave para comprender el contexto reciente. El *Me too* surge en una de las industrias más grandes de iconos de la belleza: Hollywood. El tema que aborda es el acoso de las mujeres carentes de poder o en situación de dependencia laboral y económica dentro de esta industria. No solo tendría que ser la persona indicada para el trabajo, también tendría que entrar en el juego de poder que implica el sometimiento sexual. De esta manera comenzamos a observar las repercusiones en el contexto español, la ampliación de los lugares en que estas relaciones de desigualdad se han considerado *aceptables*. También de qué manera las imágenes han aportado a esa conceptualización de la *normalidad* en la vida cotidiana de las mujeres. Si en el caso de Hollywood el *hashtag* fue *#metoo*, en el caso de *la manada* sería *#cuéntalo* (Bahar y Carracedo, 2024), teniendo ambos en común la atención en romper el silencio, entender ese silencio como cómplice del sistema que protege estas agresiones y desigualdades – tomar la palabra se convierte en un punto clave para la configuración de esta cuarta ola (Varela, 2024) –, además de utilizar las redes sociales como espacios para la difusión de estos relatos insertándose así en las vías de comunicación democratizadas de estos tiempos (Aranguez, 2021). *#Seacabó* se ha denominado el resurgir del *#metoo* en el contexto español. Es el caso de las campeonas del mundo de fútbol, del *piquito* no consentido (figura 4), de la tergiversación de la historia contada por Rubiales, el jefe, frente a Jennifer Hermoso, la futbolista. Cómo los comportamientos del grupo de varones al cargo responden a la histeria masculina (Peiró y Bañó, 2023, 22 de octubre) para coaccionar y silenciar, minimizando los hechos y descontextualizando las alegaciones. El entorno de él juzga a la mujer



Figura 4. Hermoso recibiendo un beso no consentido por su jefe, Rubiales (2023).

por no comportarse como lo haría una víctima para desacreditar su testimonio, revelando que la reflexión sobre el consentimiento y sobre las mujeres en el espacio público debe seguir en marcha, no está superado, aún hay mucho que el amplio de la sociedad debe comprender (Serra, 2024). El movimiento *Se acabó* ha convivido en los medios con la condena a Dani Alves (García Bueno, 2024, 22 de febrero), un

futbolista muy famoso acusado de violación en un juicio donde se ha tenido en cuenta el testimonio de la superviviente, y ha sido suficiente para llegar a una conclusión en favor de su

relato. Por primera vez dejaba de ser un atenuante cómo vestía, dónde estaba o cómo bailaba (Cáceres, Sotomayor, Stange y Valdés, 2021). A pesar de ello, la condena ha resultado bastante benévola. Se escapa a esta investigación, que no va a abordar estas cuestiones de actualidad de forma amplia, pero no a los últimos momentos antes de darla por cerrada, con lo que lo podemos incluir una breve reflexión en esta introducción, además de servirnos para comprobar que en la actualidad estos acontecimientos continúan.

Por suerte, somos muchos y muchas más los que ya hemos entendido la importancia de cambiar el relato. Y lo maravilloso que destacamos de todo esto es el momento de darse cuenta, de exponer, y de empujar hacia adelante la lucha. Virgine Despentes en una entrevista para *El País* sobre su nueva novela habla de cómo lo que extrae de este revuelo es que hemos pasado del 'yo sí te creo', a 'sé de qué me hablas' (Martínez-Bascuñán, 2023, 7 de julio). Esto nos remite a una conciencia mucho mayor de cómo se abusa del poder, y cómo se ejerce a través del cuerpo de las mujeres y su supuesta disponibilidad, y cómo se mantiene a través del silencio organizado por el miedo a que las consecuencias las sufra quien habla, y no quien ejerce esa violencia. Por eso *se acabó* es un reclamo clave que marca el fin de la aceptación de ser invitadas en el universo de ellos, y *se acabó* de participar de esa jerarquización de forma silenciosa para no ser expulsadas, además de todas las cuestiones relacionadas con la falta de derechos, las desigualdades salariales, de conciliación, de desarrollo profesional – del fútbol femenino en este caso, pero extensible a cualquier ámbito –, que también se han puesto sobre la mesa y nos permiten ver que son temas aún sin cerrar ni resolver. Comprender que la construcción del relato tiene un único punto de vista se torna fundamental y es una de las rupturas necesarias que pretende exponer esta investigación, poniendo la atención en la perspectiva de las mujeres en aquello que tiene que ver y que sucede a través de su corporalidad.

Sentimos la necesidad de abordar este tema por estar en ebullición, al mismo tiempo que en ocasiones desordenado. Las cuestiones tratadas desde los feminismos han pasado a las conversaciones casuales, a exigir posicionamientos ante ciertos acontecimientos. Han provocado el diálogo y la creación de contenidos. Las opiniones y los discursos encuentran muchos lugares para el enfrentamiento. Nuestra inquietud nace de querer conocer mejor qué está en juego, desde dónde habla cada quién, y qué podemos nosotros aportar desde nuestra área de conocimiento. El movimiento feminista está, como decíamos, tan vivo que ha resultado difícil estar al día de cada acontecimiento que hacía avanzar la lucha y la reflexión a lo largo de estos años convulsos. El *resurgir* del feminismo – que nunca dejó de estar activo –, nos guía en el trazado de las líneas de acción esenciales para esta investigación. Relacionamos con la coporalidad femenina la belleza, sexualidad, violencia o acoso y las funciones asignadas a los cuerpos de las mujeres como los cuidados y una maternidad idealizada. Consideramos estos ejes ámbitos cargados de estrategias para controlar a las mujeres a través de sus cuerpos.

Acotación del objeto de estudio

Estas líneas de acción, o ejes, establecen porqué nos hemos detenido especialmente en la segunda ola. Pretendemos comprender el aparato teórico que expone cuáles son las causas de la asimetría entre hombres y mujeres, y cómo destilar qué queda de ello en el presente. Aún atisbamos algunos de los debates abiertos entonces, que afloran con nuevos matices en esta cuarta ola. Es una realidad la imposibilidad de recoger todas las perspectivas de los feminismos desde los sesenta hasta hoy. Es la pervivencia de ciertas exigencias sobre los cuerpos de las mujeres desvelados por los feminismos de la segunda ola las que interesan a esta investigación, aunque tratando de hacer seguimiento del punto en que se encuentran hoy. Son las que se han definido como específicas para las mujeres, se han tratado de naturalizar para no ser cuestionadas, se materializan y difunden mediante las imágenes y suceden a través del control sobre sus cuerpos, a distintos niveles. Esta será precisamente la premisa a seguir para definir unos ejes temáticos o vectores que ofrezcan estructura a nuestro discurso.

Nos basamos para esta acotación en un interés personal desde un conocimiento situado que aplique una objetividad no neutral, pues los temas a investigar atraviesan al sujeto que realiza la investigación (Haraway, 1995). Por eso abordamos de forma tangencial los feminismos *queer*, ya que partimos de la vivencia y evolución propias. Bien es cierto que las problemáticas sin resolver de la tercera ola son centrales en el pensamiento y la acción del feminismo de esta cuarta ola (Varela, 2024), pero se refieren a complejidades y cuestiones relacionadas con la identidad (Trujillo, 2022) que, aún siendo tremendamente relevantes para comprender el mundo contemporáneo y al conjunto de la sociedad, no las relacionamos directamente con el cuerpo de las mujeres y lo que se espera de esos cuerpos por el hecho de serlo, tal y como lo pretendemos abordar aquí a través de los ejes diseñados, pues la redefinición del concepto mujer que abordan es demasiado amplia y compleja como para hacerla convivir con nuestro posicionamiento sin que el tema en cuestión fuera precisamente la relación entre esos dos posicionamientos. Podría establecerse esa relación, pero sería otra investigación, tal vez una que nos ocupe en el futuro. Al ser escrita esta tesis desde un cuerpo de mujer cis, blanca, occidental y hetero, consideramos que la conexión que las propias vivencias establecen con las problemáticas de la segunda ola está más situada, pues aún queriendo comprender todas las problemáticas, la delimitación en una investigación se torna fundamental. De ahí que la acotación y orientación que define las lindes de esta tesis se ocupe de los debates que abriera la segunda ola, pues siguen vigentes y necesitan una atención específica. Esto no supone en ningún caso una negación de los conflictos de la tercera ola que siguen abiertos y que además, en estos tiempos convulsos, se entrecruzan como luchas extremadamente opuestas en el seno de los feminismos, cuando, a nuestro parecer, no tienen por qué serlo.

En definitiva, en esta investigación hemos delimitado de este modo nuestro punto de vista con la intención de hablar, en principio, de lo que conocemos. Y decimos en principio, pues a lo largo del desarrollo de este trabajo ha habido muchos mitos que han caído, y muchas ideas preconcebidas que se han visto modificadas precisamente por la ampliación de conocimientos al respecto de prácticamente todo, resolviéndose en una evolución que ha movido nuestros posicionamientos y que nos sitúa en un emplazamiento muy diferente al del punto de partida. Esto no habría sido posible sin esta investigación. Porque, efectivamente, una mujer no es feminista por el hecho de ser mujer, y una opinión o posicionamiento que se basa sólo en la propia experiencia o en la intuición, libre realmente de conocimiento, puede ser incompleta. El saber, el conocer, el leer y el escuchar los relatos y las reflexiones teorizadas de otros puede modificar de forma radical todo lo que una creía que sabía. Aquello que creemos saber, ciertamente se transforma cuanto más nos adentramos en el tema. Aquí, partiendo de la experiencia, y de la extrañeza en el devenir del universo de las imágenes que nos ha llevado en ocasiones a la contradicción, atravesamos varias tormentas para llegar a donde estamos.

Posicionamiento

Consideramos entonces necesario analizar el universo de las imágenes y cómo hemos llegado hasta aquí – a este momento vital e histórico –. Analizaremos la presencia de las mujeres y sus cuerpos y el mantenimiento o ruptura del relato a través de las imágenes que construyen el discurso dominante. Frente a este situaremos a las imágenes procedentes de la fotografía en el mundo del arte que proponen la elaboración de una contracultura que consideramos especialmente necesaria para la exposición y revisión de los debates en torno a la corporalidad femenina.

Esta investigación se posiciona en favor de la libertad de los cuerpos de las mujeres para comportarse como quieran sin miedo. De gozar de la libertad de ocupar el mundo como dueñas de su presencia y de sus vidas, y por supuesto de sus cuerpos. De liberar esos cuerpos de los yugos de la tradición patriarcal y androcéntrica que los ha modelado a la medida de lo que el sistema, tal y como es, necesita de ellos. O, más bien, de ellas.

2. Objetivos

Como hemos desarrollado en la introducción este tema surge de una inquietud sobre las imágenes y la presencia de las mujeres en ellas. Una vez definida nuestra motivación y nuestro punto de partida podemos presentar una hipótesis que de forma general expone lo que pretendemos descubrir.

Nuestra hipótesis de partida es que el trabajo fotográfico y artístico español del presente siglo XXI recoge las problemáticas feministas en torno a la corporalidad femenina que ya aparecieran definidas en la segunda ola feminista y que reaparecen en esta cuarta ola con ciertos matices.

Con esta hipótesis como brújula, exponemos a continuación los objetivos que enarbolan nuestra investigación, permitiéndonos una ubicación en la temática, el ámbito de estudio, su evolución y presencia actual en los debates contemporáneos y, por ende, en las prácticas artísticas y fotográficas. Nuestros objetivos serán los siguientes:

1. Establecer un marco teórico de antecedentes tanto del feminismo como del arte, en relación a la representación de la feminidad a través de los cuerpos de las mujeres, que nos permita comprender la segunda y la tercera ola a nivel teórico y artístico en el contexto occidental.
2. Crear un marco teórico del estado actual de la cuestión de los debates en torno al cuerpo de las mujeres en la teoría feminista en el contexto español de la cuarta ola.
3. Establecer ejes temáticos destilados de la teoría que nos permitan ordenar tanto los debates como las prácticas artísticas y fotográficas del presente en el contexto español actual.
4. Analizar cómo se abordan los ejes temáticos mencionados en torno a la corporalidad femenina en las imágenes generadas desde la práctica artística y fotográfica española en el presente siglo XXI.

A través de nuestra investigación pretendemos alcanzar estos objetivos, resultando en una panografía. Debemos aclarar que hacemos una interpretación del término, haciendo alusión a una fotografía amplia compuesta a su vez de muchas otras fotografías más pequeñas. Nosotros elaboraremos una *panografía* a través de análisis de obras y artistas – no de fotografías – que

operan a través del lenguaje fotográfico dentro de nuestro contexto. Estas artistas trabajan a partir de cuestiones relacionadas con el cuerpo y la feminidad que amplía nuestra mirada sobre la actividad artística y fotográfica que nos rodea en los tiempos de la cuarta ola feminista, cuyos debates suceden en torno y a través de la corporalidad femenina.

Una vez definidos los objetivos de nuestra investigación, procedemos a describir la metodología empleada.

3. Metodología

El trabajo que se presenta se ha llevado a cabo entre los años 2017 y 2024. Cabe señalar que el primer curso, 2017-18, se empleó en la búsqueda de dirección, y de aproximación al tema, así como acotación del mismo. Y el curso 2023-24 se empleó en el pulido del texto final, la maquetación, el depósito de tesis y la preparación para la exposición pública y defensa ante el tribunal. Con lo que el desarrollo de los antecedentes y del cuerpo de la tesis se ha realizado entre los años 2018 y 2023.

Nuestra investigación se enarbola a través de tres etapas: tradición, antecedentes y actualidad. Las primeras dos etapas miran hacia el pasado, la última etapa es el corpus de esta tesis. Los antecedentes relativos a la tradición de las imágenes nos permiten comprender la urdimbre que sostiene una cultura de la imagen construida mediante una mirada androcéntrica que excluye a las mujeres de su propia representación, de la construcción de su relato. Esta primera etapa comienza a desarrollarse en 2017 y continua durante el curso 2018-19. Después proponemos una segunda parte que mira hacia un pasado no tan lejano, el de la segunda y la tercera olas feministas. Se sientan en este periodo las bases para la teoría, la historiografía, la teoría y crítica del arte, y la práctica artística feminista, que ponen en cuestión todo aquello que se habría expuesto durante la primera parte de la investigación. Es decir, que elabora un nuevo pensamiento y movimiento organizado que revierte esa mirada androcéntrica poniéndola en duda, o más bien, desenmascarándola. Esta etapa de la investigación se desarrolla entre los cursos 2018-19 (cuando comienzo a trabajar y cambio mi matrícula de doctorado a parcial) y 2019-20. Nuestros antecedentes directos nos dan las claves para comprender la siguiente etapa, la que se ocupa del presente: problemáticas sin resolver y su evolución, cómo siguen vigentes los reclamos de los feminismos de la segunda mitad del siglo XX en el feminismo contemporáneo y, en consecuencia, en la práctica artística y fotográfica de nuestro tiempo. Esta tercera parte de nuestra investigación, el corpus, se desarrollará entre 2020 y 2023, estudiará y ordenará los debates en torno al cuerpo de las mujeres que realiza el feminismo contemporáneo, pero desde la premisa de abordar las problemáticas que se detectan sin resolver de la segunda ola, basándonos en la justificación aportada en la introducción de esta investigación. A partir de este estudio situado podremos establecer los ejes temáticos principales o vectores, que nos servirán como guía para rastrear el trabajo artístico y fotográfico en el contexto español del siglo XXI – sirviéndonos de los fondos de la biblioteca del Reina Sofía durante el año 2020 –. Esto nos permite presentar una panografía con la selección de obras y de artistas contemporáneos que trabajan a través de la fotografía, ordenada según los ejes temáticos principales que detectamos y que extraemos de nuestro marco teórico y estado de la cuestión, en forma de espejo. Estos vectores heredan de etapas anteriores, con lo que el marco teórico y la búsqueda de antecedentes se vuelve fundamental. La primera

mitad del año 2024 se ha dedicado a perfilar el documento, revisar la bibliografía, hacer ajustes finales y tramitar el depósito y defensa de la tesis.

Nuestro principal sustento en esta investigación son las fuentes bibliográficas. Debemos aclarar que esta tesis se han utilizado las normas APA 6ª edición para el citado y para la bibliografía. Desde 2019 ya estaban siendo vigentes las de la 7ª edición, pero no era conveniente modificar este texto ya en curso. Además, nos hemos permitido, debido al tono, al contenido y a la intención de la tesis, modificar la forma de citado para incluir los nombres de los autores y autoras en lugar de mencionarlos con su apellido y únicamente su inicial. Esta decisión es consciente y se debe a nuestra intención de rescatar los nombres de las mujeres que crean cultura y que construyen la base teórica y académica o audiovisual que respalda nuestra investigación – siendo la construcción de la cultura precisamente una de nuestras inquietudes principales –.

A través de los estudios de arte y feminismo contemporáneos accedemos a una reformulación de la historia del arte desde un prisma feminista que busque los orígenes de las desigualdades a la hora de hacer y comprender el arte, pero también la vida y el sistema androcéntrico y patriarcal, pues sólo así podremos conectar feminismo, arte y creación con unas bases sólidas (Amorós 1985, 1987, 1992, 1997, 2008, 2009; Puleo 1995, 2000; Diego 1996; Cobo-Bedia 1995; De la Villa 2003). Esto nos conduce a la teoría del arte feminista, así como a la crítica. A través de nuestras autoras de referencia comprenderemos de dónde venimos – en términos de representación, imágenes y creación artística –, y así podremos comprender el presente (Chadwick 1992, 1992; Mayayo 2002, 2003; Pollock, 1979, 1981, 1987, 1988, 1998; Greer 1971, 1979; Alario Trigueros 2000, 2008). Además, a través de ellas, llegamos a textos anteriores, los de las primeras reflexiones de carácter feminista, así como a las primeras preguntas incómodas, que serán las que abrirán toda una nueva vía de investigación, teorización, crítica y reflexión sobre el pasado y el presente (Nochlin, 1971). Unas publicaciones nos llevan a otras, y completamos nuestra bibliografía en todo momento con textos actuales, contemporáneos, que revisitan aquellos textos que fueron fundacionales. Estos son los que enarbolan la segunda parte de nuestra investigación, los de la activación feminista de la segunda mitad del siglo XX (Beauvoir 1998; Friedan 2016; Millett 2018; Mulvey 1999; Butler 1999) a los que acudimos en sus publicaciones en castellano. Esta teoría se conectará con la práctica artística de ese mismo tiempo, que podremos sobrevolar gracias a los estudios específicos realizados por autoras de referencia (Reckitt y Phelan 2001; Butler y Mark 2007). A partir de todas estas autoras, ineludibles comprendemos el origen de los discursos, y los ponemos en relación en todo momento con problemáticas actuales, muchas veces relacionadas con la cultura popular. Aludimos en muchos momentos de nuestra investigación a la cultura popular porque es la que inunda de imágenes nuestro mundo, con sus mensajes connotados acerca de los roles, las identidades, la feminidad, las relaciones interpersonales, la apariencia adecuada de los cuerpos, etc. Además, estos contenidos audiovisuales y los debates que suscitan

arrojan luz sobre por dónde va el discurso popularizado, dónde nos encontramos a nivel social, dado que vivimos sumergidos en la cultura del entretenimiento. Y no podemos dejarla de lado, debido a que nuestra investigación busca comprender las imágenes de nuestro presente, incluso si nos referimos a las de carácter artístico, creadas desde la autoría sin un fin comercial exclusivamente, y destinadas a los circuitos del arte. El uso de la fotografía es el que une estos dos mundos, el de la cultura popular y las imágenes del mundo del arte, y además este medio conecta con una tercera esfera, la de la realidad. Fotografía y realidad son prácticamente inseparables, porque, aunque las separemos, encuentran su camino, incluso a través de subconsciente, para volver a unirse. La teoría de la fotografía es clave para comprender las conexiones, y atraviesa toda nuestra investigación (Barthes, Flusser, Berger, Fontcuberta, Salomon-Godeu, Sontag, Owen). Por este motivo, no descartamos en ningún momento la cultura audiovisual popular y los debates que suscita en los tiempos recientes, pues nos sirven como guía para detectar qué hay de los discursos feministas de la segunda ola que nos pueden ayudar a responder a intrigas contemporáneas en torno a los cuerpos de las mujeres.

A través de la visita a charlas, conferencias presenciales y online – dado que esta investigación ha atravesado los tiempos de incomunicación derivados de la crisis del COVID – completamos nuestros conocimientos acerca de las diferentes temáticas: la mirada feminista hacia el mundo de las imágenes, la historiografía desde una mirada feminista, los debates en torno a la prostitución y a la pornografía, la performance como disciplina originariamente feminista y su poder de cambio, la violencia en un sentido contemporáneo mucho más amplio que el de violencia física y puntual entre dos individuos, las ideas preconcebidas de familias o de maternidades, etc. (Llopis en Kosmópolis; Margarita Aizpuru y Regina Galindo en la UPV; Yolanda Domínguez en el congreso PAula; Castaño y Barrera, y Jerado en la UMU, etc). Son algunas de las temáticas a las que nos hemos acercado a demás de textos publicados, mediante la asistencia en persona a escuchar a expertos en la materia, tomando notas, y completando aquello que hubiéramos leído y esbozado previamente.

Como parte de esta investigación se encuentran también muchas fuentes audiovisuales, contenidos de carácter documental, pero también propiamente de ficción. Estos últimos nos sirven, como mencionábamos mas arriba, para tantear la feminidad representada en el tiempo presente. Cómo se nos muestran las mujeres, si lideran las narrativas, qué aspecto tienen, la onda expansiva de todo aquello que se sale de la norma, de lo que acostumbramos a ver en tramas de ficción para una mujer en escena (*Unbelievable* 2019; *Euphoria* 2019; *Mrs. America* 2020; *I may destroy you* 2020; *Mare of Eastown* 2021; *Phoenix Rising* 2022). Todo este material nos ayuda a aterrizar en el momento presente, viendo una vez más cómo todo ello conecta con esos textos fundacionales de la teoría feminista, y de los estudios de la imagen (Jiménez 2012; López Fernández-Cao 1997, 1998, 2002; Lomas y Arconada 1999), así como con la teoría de la

fotografía (Berger 1997, 2000; Barthes 1986, 2005; Flusser 1990; Fontcuberta 1997; Dubois 1986), que nos ayuda a comprender los mecanismos de producción y recepción de imágenes, su poder en la construcción de una realidad plausible, y las maneras en que las intenciones se ocultan en el discurso de las imágenes y a veces bajo sus brillos fluorescentes.

Volvemos a las fuentes bibliográficas tradicionales, los textos publicados, para abordar los feminismos contemporáneos. Nuestra búsqueda ahora se acerca a las temáticas que poco a poco hemos ido esbozando, pues a partir de todo lo anterior las hemos considerado en el centro de los debates en torno al cuerpo. Recopilamos publicaciones que nos den una mirada amplia en torno a esos ejes, tratando de acudir a fuentes que confirmen lo que ya pensábamos, y que nos lleven la contraria (Miguel 2019; Illouz y Kaplan 2019; Despentès 2020; Strömquist 2022; Chollet 2020, Domínguez 2021; Llopis 2010; Miller 2021; Gay 2017; Beard 2018; Varela 2019, 2024). Es decir, tratando de aproximarnos a cada temática desde dentro del propio conflicto que pueda suponer dentro del pensamiento feminista. Para ello, completamos nuestra investigación con artículos de carácter científico, pero también de prensa: análisis, entrevistas, revisiones de publicaciones, opinión incluso ya sea esta escrita o a través de podcast. Todo este material se conecta entre sí, y se ordena mediante mapas conceptuales que nos servirán como guía para comenzar a ordenar los debates.

Nuestra panografía, así como la breve reseña sobre el estado de la cuestión en el circuito del arte contemporáneo español, se sustenta en las visitas que se han podido realizar a exposiciones recientes, pero sobretudo en la búsqueda en la biblioteca del Reina Sofía como proveedora principal de catálogos y publicaciones en torno a obra, artistas y exposiciones. Después de una búsqueda amplia mediante palabras clave en el catálogo, se organizaron diferentes sesiones para la recopilación de información de los archivos de la biblioteca del museo. Allí nos hicimos con textos expositivos y curatoriales, catálogos de exposiciones individuales y colectivas, libros recopilatorios, hojas de sala, monográficos, fotolibros, etc. Una vez recopilada toda la información, se ordenaría y se completaría utilizando las páginas web de referencia de las artistas o los museos que albergan sus obras (Aliaga y Mayayo 2013; Parreño 2005; Murriá 2007; Solans 2011; Caramés 2018).

Adjuntamos algunos nombres junto a las diferentes etapas de la investigación, como punto de partida, pero la completan muchos más. Después de bucear a lo largo y ancho de la teoría feminista, la teoría y la crítica del arte desde el feminismo, la teoría de la fotografía y las prácticas artísticas que emplean la fotografía como medio, procedemos a construir nuestros antecedentes y el cuerpo de nuestra tesis tratando de ordenar los diferentes debates, y estructurando de forma cronológica – en la medida de lo posible – y en espejo, comunicando la teoría con la práctica a través de los ejes temáticos diseñados para tal fin.

Para crear un marco teórico coherente que nos ayude a comprender la etapa actual necesitaremos mirar hacia el pasado en busca de las primeras reflexiones en torno al cuerpo de las mujeres en la representación como sustento de las nociones insertas en la cultura a la que pertenecemos, y en la que se inscribe esta investigación. Con este fin y siguiendo la metodología descrita, rastrearemos los antecedentes de la situación de las mujeres como creadoras de relatos en torno a su propia experiencia y desde la subjetividad, en contraposición al relato dominante creado de forma ancestral desde una mirada masculina dentro de un lenguaje androcéntrico entendido como universal. Este marco teórico evoluciona hasta el inicio de un movimiento feminista organizado, amparado por la teoría, la crítica, la historiografía y la práctica artística feminista de la segunda mitad del siglo XX. Llegamos entonces a esas publicaciones fundacionales de la teoría feminista, para organizar las diferentes líneas de pensamiento y poder relacionarlas con los debates en torno al cuerpo de las mujeres. A partir de este estudio, podremos extraer nuestros ejes fundamentales que nos servirán para indagar, basándonos en ellos, en las prácticas artísticas feministas relacionándolas con el pensamiento feminista. Una vez comprendidas las temáticas abordadas y los métodos para su tratamiento dentro de los discursos artísticos, podremos comprender de qué manera se conectan con el presente, pudiendo identificar cuáles son las problemáticas aún sin resolver y cómo habrían evolucionado, pues siguen siendo contenidos del pensamiento y las prácticas artísticas feministas en el contexto de la cuarta ola, dentro del contexto español, y en los tiempos del *#MeToo*.

A continuación, describimos las tres etapas, o partes, que enarbolan la estructura de esta investigación. Consideramos la primera etapa de nuestra investigación como una toma de conciencia de la representación de la mujer en el arte y la cultura. Proponemos una revisión de antecedentes en una genealogía seleccionada de mujeres creadoras y las vicisitudes derivadas de su condición femenina en el ámbito de la creación. Se nos presenta como un proceso de indagación necesario para comprender la importancia del pensamiento feminista en relación con la práctica artística en el último tercio del siglo XX, que será cuando sucedan las olas Feministas que marcarán de forma más directa nuestro presente, y que nos darán las claves para considerar qué cuestiones y problemáticas en torno al cuerpo están aún sin resolver. Para comprender el presente se hace necesario revisar el pasado. Este pasado se observará prestando atención a la mujer como creadora, ya que desde la creación se elabora el discurso oficial, el relato. Sin presencia femenina en el ámbito de la creación, el relato oficial de la feminidad queda en manos del colectivo masculino. Esto está en relación con nuestro presente. Aún ahora la representación está en primera línea del diálogo que busca revertir la tradición, y la diversidad de opinión en las mesas de discusión, pues el prisma masculino lo ha inundado todo siempre y estamos en una etapa de revisión, reflexión y tal vez reelaboración. Nuestra mirada hacia atrás busca comprender, desde lo que nos revela la teoría e historia del arte feminista, dónde está la mirada la mujer creadora en

la historia del arte, cómo cambia la feminidad representada desde una mirada femenina y qué dificultades conlleva ser mujer y querer crear, con lo que, qué dificultades ha de sobrevenir la mirada femenina para tomar control del relato que se está construyendo sobre la feminidad que ella conoce desde su experiencia.

Aquí sucede una especie de juego en la línea temporal, ya que la mirada hacia el pasado se comienza a lanzar en el seno de la segunda ola feminista, desde EE.UU. durante las décadas de 1960 y 1970. Esto hace que nuestra mirada hacia atrás se lance desde esa fecha que es cuando comienzan los estudios sobre mujeres en la historia del arte. Luego miraremos a *ese* presente en segunda etapa, donde se sientan las bases del pensamiento feminista en el último tercio del siglo XX, y que nos conduce a la tercera etapa, que versará sobre nuestra contemporaneidad – extendemos estas dos a continuación –. Este estudio de antecedentes nos permitirá además establecer analogías que refuercen el análisis de la obra de las mujeres creadoras en el territorio artístico y fotográfico contemporáneo.

La segunda etapa de nuestra investigación estudia la reactivación feminista a partir de los años sesenta y realiza un rastreo de antecedentes que nos sirvan, una vez más, para comprender el presente. La primera etapa nos revela la importancia de la experiencia femenina en los procesos de creación, y la visibilidad de sus obras, así como el reconocimiento de su trabajo en el ámbito artístico. Cuando estos procesos de creación se conceptualizan en torno al cuerpo de las mujeres, a sus vidas, sus anhelos y sus dramas, cambia mucho el enfoque si es contado desde la experiencia femenina frente a si es contado desde la expectativa masculina, concretamente. Durante esta etapa se organizará el pensamiento y el movimiento feminista, elaborando el relato de la experiencia femenina, así como los reclamos que lanzan al sistema tal y como funciona. Las problemáticas derivadas del hecho de ser mujer que concretarán e identificarán como construidas y artificiales en lugar de asumirse como naturales. La puesta en duda propia de la posmodernidad hará que toda convención sobre qué significa ser mujer se cuestione tanto desde la teoría como desde la práctica artística.

Desde esta *rebeldía* organizada habrá un eco específico en la creación artística femenina que se alinearán con el pensamiento feminista convirtiéndose entre sí en herramientas fundamentales para comprender ambas áreas. Además, nos servirá para poder identificar las cuestiones que aún hoy están pendientes, y hacer seguimiento de cómo han evolucionado: cada vez con más atención al cuerpo y cómo se ejerce el poder a través de él. Estas cuestiones continuarán presentes hoy, en la teoría feminista y la teoría feminista del arte y tendrán su reflejo en la práctica artística. Como antecedentes directos de las creadoras feministas de nuestro tiempo esta investigación debe comprender los feminismos del s. XX. Cabe señalar que, aunque se abordará la teoría *queer* y el feminismo de la tercera ola, que es indispensable para comprender el presente, no se dedicará tanta atención como a la segunda ola. Esto es debido a que el tema de la investigación parte de

las prerrogativas y expectativas que el sistema patriarcal, y la sociedad en que nos inscribimos en concreto, vierte sobre el cuerpo de las mujeres. Lo hace a través de cuestiones como el deseo, la sexualidad o la maternidad, entre otras. Cuestiones todas ellas esbozadas por el feminismo de los 60 y los 70. Dado que la línea argumental que nos guía a través de los conflictos que se nos plantean se conecta con los reclamos de la segunda ola, más que de la tercera, será la segunda la que tenga más presencia como antecedente.

La tercera etapa de nuestra investigación ordena los debates feministas en torno al cuerpo de las mujeres aquí y ahora, estableciendo conexiones entre la teoría y las imágenes, y dibujando el mapa de esta posible cuarta ola. Lo haremos suscribiéndonos al marco español, teniendo en cuenta que la cuarta ola feminista se caracterizaría precisamente por su globalidad, en parte gracias a la democratización de la comunicación que suponen las redes sociales y en general, esta era de conectividad. Estas estarán permitiendo acceder a información actualizada y constante de lo que acontece en el resto del mundo, lo que hará que suceda una organización global de los reclamos feministas, partiendo, como veremos, de Hollywood.

Para comprender esta etapa de la investigación conviene tener en cuenta que bebe de todo lo anterior que, aunque se ha pretendido enmarcar en los antecedentes, nunca ha perdido del todo la conexión con el presente. De este modo hemos ido creando un mimbre que no queda aislado, sino que retroalimenta a lo siguiente. Por este motivo, lo que exponemos a partir de ahora no puede entenderse como desligado a todo lo anterior. Igual que nuestros ejes se conectan entre sí, y resulta difícil comprenderlos como compartimentos estancos, la deriva de los debates feministas en torno al cuerpo va creciendo de forma arborea sin perder de vista el pasado. Aún debemos hablar de feminismo teniendo en cuenta el pasado y sin dar cuestiones por zanjadas. En nuestro caso buscamos continuamente la presencia de los problemas aún no resueltos en nuestro presente.

Como cuerpo de esta tesis crearemos un marco teórico que ordene en la medida de lo posible los debates de nuestro tiempo y nuestro contexto, para después buscar su reflejo en esas expresiones artísticas que se sirven de la fotografía y que abordan precisamente las mismas temáticas entendidas como cuestiones aún por resolver de la segunda ola del feminismo.

Finalmente conectaremos los objetivos con el desarrollo de la investigación y todo lo aprendido para llegar a conclusiones, y abrir la puerta al desarrollo de futuras investigaciones que sigan el paso a la evolución del pensamiento feminista y la creación artística y fotográfica.

4. La representación de las mujeres en la historia del arte: la construcción de un relato

El presente trabajo versa sobre la representación de la feminidad. Para llegar hasta una mirada actual que revise la propuesta de la fotografía artística dentro del circuito de arte contemporáneo en España, primero tendremos que establecer un marco teórico que establezca las bases de nuestro análisis. Para ello tomamos como referencia la idea de la representación de la feminidad y las diferentes formas de abordarla. Por un lado, está la capacidad didáctica de la representación, y cómo quien domina la representación domina la construcción del arquetipo que deriva en el estereotipo de género y dicta las normas de la feminidad. Esto nos lleva a la importancia de la mujer como creadora y su omisión sistemática en la historia del arte.

En la relectura feminista de la historia del arte que Griselda Pollock lleva a cabo en *Vision and Difference* (1988), se especifican cuatro claves para generar un cambio en la percepción de la misma. Estas claves son: reconocer la jerarquía existente entre sexos, buscar y visibilizar de los mecanismos para la hegemonía masculina, deconstruir el proceso social que define la diferencia sexual a través de los estereotipos de género, y analizar el papel que cumple la representación en la articulación de la diferencia.

Cuando la mujer toma el mando en la representación de la feminidad se pueden observar variaciones con respecto a la representación realizada por el hombre, diseñada para la mirada masculina, y aceptada y naturalizada en general. Sin embargo, en las obras de arte donde la mujer es la artista, sea o no el tema representado la propia mujer o la mujer desnuda – si la consideramos como género pictórico (Mayayo, 2003) – hay ciertos puntos en común que se pueden extraer de las diferentes propuestas para que guíen el resto del marco teórico. Al mismo tiempo, los obstáculos para la representación de la feminidad realizada por mujeres nos revelan la intención de silenciar al colectivo femenino.

Dirigimos este marco hacia los años sesenta del siglo XX, nuestro antecedente directo, cuando el trabajo de las artistas se relaciona de forma inseparable con el movimiento feminista. Se plantea además la necesidad de incluir la mirada femenina y feminista en los procesos de creación y de análisis para así modificar las delimitaciones de la conceptualización de la feminidad que ofrece su representación, pues afecta directamente hasta día de hoy a “las relaciones reales entre los sujetos y por tanto a la vida cotidiana de las mujeres” (Belmonte 2014, p. 151).

Por todo ello buscamos elaborar una – breve – genealogía de las mujeres artistas teniendo en cuenta su situación, su contexto y su realidad, en lugar de buscar en su obra las cualidades definidas por el *status quo* patriarcal de su tiempo, concebido para valorar y evaluar el arte realizado por hombres enmarcado en su propia realidad, tan diferente a la de las mujeres.

4.1. Introducción y justificación: mujeres y creación

Para estudiar a las mujeres como creadoras de imágenes y dueñas de la intención en la representación de la feminidad es importante vertebrar todo un contexto alrededor donde puedan comprenderse sus posibilidades reales. Es decir, las posibilidades y obstáculos de aprender a dibujar, de conseguir materiales o de tener reconocimiento por su obra plástica, así como entender la inclusión y la exclusión de la mujer en el ámbito artístico – como creadora, pues como objeto está muy presente –. En general nos referimos a la limitación que ha supuesto el rechazo en los círculos del arte, frenando el control de la representación de la mujer por parte de mujeres, y de la conservación y correspondiente valoración de las obras realizadas por ellas. Al mismo tiempo en este contexto la tendencia casi automática es la de situar a la mujer como protagonista de la representación, convertida en objeto de posesión, consumo o inspiración. Se pueden encontrar gran cantidad de obras a lo largo de la historia que definen el papel de las mujeres en la sociedad y en el mundo. Obras en donde las mujeres no han tenido participación más que como modelos. Así se puede afirmar que son obras realizadas por hombres, donde la feminidad representada está dirigida a instruir a las mujeres en aquello que los hombres esperan de ellas, y a los hombres en aquello que deben esperar de una mujer por el hecho serlo, connatural a su sexo. Esta historia de la representación de la feminidad se define desde el androcentrismo, y el control de la mirada y de la creación de imágenes se torna fundamental para prolongar de la jerarquización de un género por encima del otro. Abordamos concretamente la perpetuación de la objetualización de la mujer en el mundo de las imágenes, hasta llegar a la contemporaneidad (Nochlin, 1971; Chadwick, 1992; Mayayo, 2003; Trigueros, 2008; López Fernández-Cao, 2002; Amorós, 1985; Amorós y Puleo, 1995; etc.)

Abordar la representación de la feminidad mirando hacia el pasado redirige esta investigación a la necesidad de comprender el punto de vista a través del que se construye esa representación, y porqué es como es y no de otra manera, así como establecer analogías a través del espacio y el tiempo dentro de la cultura occidental. Para revisar las condiciones que permiten el control de dicha representación el punto de partida ha de ser el contexto institucional y cultural, y los supuestos sobre los que se construye el relato de la historia del arte que coloca al artista *genio* como necesariamente masculino, y a la mujer artista como una excepción. Abordaremos la rivalidad, las estrategias para su marginación alimentadas por la amenaza que supondría su legitimación como artistas, la obsesión por su reclusión al espacio de lo doméstico y la sexualización continuada de sus cuerpos para impedir que sean más que un objeto deseable.

4.2. Algunos momentos relevantes y algunas mujeres excepcionales

Establecer una genealogía de las mujeres creadoras, sin ser suficiente, se torna fundamental, incluso de forma superficial. Solo con ello podemos contextualizar las vicisitudes que la perspectiva femenina atraviesa y ha atravesado para controlar la construcción del relato de su propia feminidad. Es por eso que a través de estudios de diferentes pensadoras (Chadwick 1992; Mayayo 2003; Trigueros 2008; Pollock, 1988; Greer 1979, 1971; etc.) y de las pautas extraídas de las primeras reflexiones fundamentadas teóricamente sobre la historia del arte de las mujeres (Nochlin, 1971) realizamos un breve repaso por las diferentes épocas y sus figuras fundamentales, que a través de su trabajo, su experiencia y su resistencia, insertos en la cultura y organización patriarcal, nos ayudan a generar un marco que justifique la intensidad del feminismo de la segunda ola que comienza a partir de la década de 1960.

Nochlin y Shuterlan reflexionan a través de sus estudios y su comisariado de *Women Artist: 1550-1950*, fechada en los años 1976 y 1977, sobre las limitaciones externas que han sufrido las mujeres artistas por parte de las trabas institucionales. Sin embargo Germaine Greer en *The Female Eunuch* o *La mujer eunuco* publicada en 1971, sustenta la jerarquización del hombre sobre la mujer en el ámbito artístico en un sistema profesional y social aplastante que inculca a las mujeres la inferioridad mediante la opresión patriarcal. De modo que está dentro de las propias mujeres, por su experiencia, el sentirse inferiores y aceptar esa posición. Todas estas autoras coinciden en la necesidad de superar esa discriminación, por un lado, desde dentro de la propia mujer artista y su complejo, y por otro, desde fuera abordando el sistema social e institucional enmarcado en un discurso patriarcal. Complementando la visión de las autoras anteriores, Griselda Pollock aporta su percepción al problema de discusión argumentando que reconocer e incorporar una genealogía de mujeres artistas es bueno y es importante, pero no es suficiente. Hay también que desarticular “los discursos y prácticas de la propia historia del arte” (Pollock, 1988, p. 55). Es decir, hay que profundizar, y no únicamente reconocer a las mujeres y sus obras invisibilizadas por la historia, sino cuestionar todo el sistema y deconstruirlo para encontrar en él las lagunas que han hecho que esto suceda así y no otra manera.

Para titular este apartado elegimos el término *excepcionales* por considerarse excepciones a las mujeres artistas citadas, y tan excepcionales en su trabajo como para ser reconocidas ahora y en su tiempo a pesar de *su condición* de mujeres teniendo en cuenta los diferentes contextos en que se desarrolla su obra y el estado embrionario del feminismo en la mayoría de los casos.

4.2.1. La importancia del contexto

Se puede decir que el feminismo lo constituye un conjunto de prácticas y teorías que varían en la historia pero que tienen en común el tema sobre el que versan: la capacitación y constitución de los sujetos femeninos. Siempre, o casi siempre, han existido voces que han explicitado su desacuerdo con el sistema patriarcal y la situación de las mujeres en él. Voces sin cuyas aportaciones no podríamos hablar hoy de feminismo, pero que en sí mismas no se consideran como precursoras ya que han realizado lo que se ha denominado *denuncia*, sin llevar a cabo con ella un proyecto unificador concreto. Se han listado y visibilizado los agravios específicos contra las mujeres, pero sin consecuencias o desencadenantes posteriores. Es un ejemplo Christine Pizan (1364-1430) que en su obra escrita *La cité des dames* (La ciudad de las damas) publicada en 1405 denuncia la misoginia dominante en el terreno social y cultural y se convierte en obra central dentro del debate de *La Querella de las Mujeres*, situada en la Edad Media y considerada un referente para el pensamiento feminista posterior (Trigueros, 2008).

Para Celia Amorós (1997) el feminismo como tal va a arrancar con la modernidad y con la Ilustración, y aunque en una etapa premoderna se pueden rastrear nombres de artistas, no siempre hay evidencia de sus obras, que pertenecen a lo que Patricia Mayayo denomina “el otro Renacimiento” (Mayayo, 2003, p. 27). La forma aislada en que podemos identificar a artistas premodernas confirma, con su escasa presencia, que el arte era un medio masculino. Nochlin (1971) investiga sobre mujeres artistas y determina que su reconocimiento es menor y su obra invisibilizada por la historia, al producirse bajo las normas de creación artística inscritas en un marco institucional que se define por enseñanzas artísticas, mecenazgo y discurso crítico androcéntrico.

El primer condicionante clave para la inclusión de la mujer como artista-creadora en el círculo del arte remontándose al s. XVI, cuando surgen nociones como la *genialidad* o la *creatividad*, es la dificultad de las mujeres para formarse como artistas dentro de los circuitos oficiales. Al no tener permitido el acceso a los estudios académicos, y academicistas, las mujeres no contaban con las mismas posibilidades que sus coetáneos varones ya que quedaban excluidas de las clases con modelos desnudos, ni masculino ni femenino. Esto se justificaba a través de la decencia de la escena para los ojos de una mujer, así como en los problemas de distracción o excitación que podrían tener los hombres, como alumnos, y el propio modelo en su presencia. Esto suponía que su obra quedaba relegada a artes menores como el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta o los motivos florales (Mayayo, 2003). La pintura histórica o mitológica requería de conocimientos anatómicos y gozaba de mayor estatus en la apreciación, incluyendo aquí el Salón de la Academia Real de Pintura y de Escultura que era, en el caso de Francia desde comienzos del s. XVIII hasta final del siglo XIX, el lugar donde se podría forjar o desvanecer la carrera del artista (Gompertz,

2013). Este género pictórico escapaba a las posibilidades de las mujeres artistas relegadas al ámbito de las artes denominadas menores, conformadas por los géneros mencionados anteriormente. Una valoración más equitativa entre los diferentes géneros artísticos y basada en el talento del artista no se comenzará a gestar hasta que, en 1798, Denis Diderot afirmara que no es el dominio de un género concreto el que hace al gran artista sino que “cada artista tiene su propio género” (Diderot, 1988, p.103). El reto de las artistas era, en este momento, el dominio de la técnica para la representación del cuerpo humano. Esto les permitiría entrar en la escena del mundo del arte a través de obras del género pictórico exigido para ello.

Así, llegamos a nuestra primera *excepción*: el caso de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53). Ubicada en Roma y después en Nápoles ha sido identificada como una artista referente para la teoría feminista del arte, que como contextualizaremos a través del texto de Nochlin, comienza en la década de 1970 en Norteamérica y mira hacia el pasado para poder hacerse las preguntas adecuadas en su presente. Artemisia es anterior al Salón, pero de ella aprendemos las posibilidades de la mirada y la experiencia femeninas en un mundo plagado de obstáculos.

4.2.2. Otra percepción posible del personaje femenino en escena

Artemisia Gentileschi tuvo la posibilidad de pintar durante el s. XVII, como muchas otras en su época, gracias a que su padre era también pintor. Esto le facilitó el acceso a conocimientos y materiales que de otra forma habrían sido muy difíciles de alcanzar. Su obra se caracteriza, a diferencia de la obra de otras mujeres de su época, por la “iconografía del heroísmo femenino” (Mayayo, 2003, p.30), así como por el gran formato y las temáticas bíblicas o mitológicas asociadas al género histórico y, por tanto, entre las más valoradas por la Academia, como decíamos.

En su obra se encuentran puntos clave del discurso feminista, velados pero identificables, mucho antes de que existiera de forma estructurada tal discurso. Al mismo tiempo, su dominio academicista de la técnica refuerza la contrariedad que supone la división estricta sexo/género en el trabajo artístico, y que en el androcentrismo deviene en la situación del varón en el centro y lo masculino como lo excelente, y de la mujer como secundaria o complementaria, significando la desviación o la carencia (Puleo, 2000).

Los personajes femeninos de Gentileschi son poderosos, negando la existencia de una inferioridad física o moral, al igual que ella como creadora. Ambas, en la representación y en la realidad, se resisten a ser controladas. Dentro del estilo naturalista del s. XVII representa a varias figuras de la Biblia de forma heroica, implicando así una visión feminista que reivindica conscientemente la figura de las mujeres en la tradición histórica frente al modelo que les era impuesto (Trigueros, 2008). Como escribe Francisca Pérez Carreño (1994), en sus obras representa a la mujer

inteligente y fuerte que es capaz de llevar a cabo acciones heroicas en el ámbito de lo público y de lo político.

Una de sus primeras obras es *Susana y los viejos* (*Susana e i vecchi*), fechada en 1610. En esta obra vemos representado un momento del pasaje en el que una joven, guapa y casada Susana es deseada por dos viejos jueces que frecuentan visitas a su casa para reunirse con su marido (figura 5). Un día en su casa los dos viejos se esconden para ver cómo se baña en el jardín con ayuda de sus doncellas. En un momento en que ella queda sola ellos se acercan a acosarla. Ella se niega y ellos, en venganza, la acusan de adulterio. Resulta culpable en el juicio y es condenada a pena de muerte. Se encomienda a Dios para que la ayude y le es enviado un chico de 12 años para que demuestre que los ancianos mentían. Ellos fueron condenados a muerte y ella fue titulada como “la casta”.



Figura 5. Gentileschi, Artemisia. *Susana y los viejos* (1610).

Mary D. Garrard (1982) señala la diferente representación de este pasaje bíblico, donde otros artistas se recreaban en el baño que tomaba Susana, en su cuerpo y el deseo que despierta. Así lo hace Chadwick (1992) al comparar esta propuesta del pasaje con la de Tintoretto, donde Susana se muestra anodina, impávida ante la mirada de los dos viejos. O blanca y blanda, como Yolanda Domínguez describe la forma habitual de representación de la mujer desnuda (Dominguez, 2017c, noviembre). Frente a éstas, la representación de Gentileschi muestra a la víctima del acoso y su sufrimiento en lugar de silenciarlo, y a una mujer que no está impaciente por ser deseada, sino que es vulnerable (Mayayo, 2003).

Gentileschi muestra a la protagonista intentando protegerse de los dos viejos que la acosan con la mirada pero, como apunta Chadwick (1992), también del espectador al que incluye en el espacio pictórico y que actúa como voyeur. Los viejos cuentan con su complicidad en esta escena de abuso. El papel de las miradas es muy importante en esta obra porque la artista altera ese juego de miradas habitual representando así la relación tan diferente con el campo visual del hombre y de la mujer. Plantea un cambio en la representación de la actitud del objeto observado frente al observador, y al observador externo no como invitado sino como cómplice.

Susana y los viejos y su autora demuestran cómo el estudio del rol de la mujer en los procesos de creación es fundamental. Frente a la mujer como creadora, encontramos a la mujer como modelo, objeto de observación y representación. Cuando la mayoría de los artistas plásticos son hombres

es la mirada masculina la que va a predominar y la que va a determinar cómo va a ser representada la mujer, definiendo cuales van a ser los rasgos de la feminidad.

Patricia Mayayo (2003) se plantea cómo esta obra es juzgada en su contexto temporal por el sexo biológico de la autora y no por la calidad artística en sí misma. Al mismo tiempo este cuadro representa la angustia de la decisión entre “la acusación de violación y el escarnio público” (Mayayo, 2003, p. 32) que conlleva frente a la tolerancia y aceptación de la misma para evitar llamar la atención y ser juzgada. La propia artista sufrió esta misma circunstancia en su vida generando desconfianza por su soltería elegida. Gentileschi muestra así cómo en ocasiones juega con el papel que cumple la mirada mostrando lo desagradable, que tradicionalmente aparece encubierto, de ser el objeto observado, dejando así claro el sometimiento implícito. En otros casos plantea una mirada femenina activa que rompe con las normas habituales del recato femenino donde la mujer suele ser una receptora pasiva de la mirada activa del hombre (Chadwick, 1992).

Lo que Gentileschi revierte es el imperativo de ser un objeto para la observación y el deleite frente a la mirada masculina, convirtiéndose esto en la justificación de la existencia del personaje femenino en la imagen y su presencia en el proceso de creación. El hombre se reconoce como dueño del proceso manejando el medio pictórico y tomando las decisiones pertinentes propias de la creación. La mujer se presenta como cómplice de este proceso posando y siendo modelo para el artista, dando como resultado la obra de arte. El papel de la mujer es – en el proceso y en el resultado – el de ser observada. Primero por el artista creador, y luego por el consumidor de la imagen. Su rol es en definitiva el de ser observada, ser el objeto del juego de miradas. En el caso de las pinturas de desnudo, por ejemplo, será un objeto para la inspiración del autor, para despertar su deseo y el de los que vengan a observar la imagen. En este proceso las mujeres, aún quedando en un segundo plano –sin poder de decisión en su conceptualización– se convierten en modelos sociales para otras mujeres. En las imágenes queda imprimada la intención didáctica, y en las imágenes de mujeres se muestra aquello que éstas deben ser, hacer o aceptar para ser igual de deseadas que las mujeres representadas. Porque es en el deseo masculino donde se ha ubicado el poder de las mujeres. La tradición pictórica también nos ha educado a través del rechazo, pues la presencia de las mujeres en ocasiones sirve para evidenciar aquello que no deben hacer si no quieren sufrir las consecuencias.

4.2.3. La Academia como norma en el s. XVIII y el lugar de las mujeres en ella

La Academia se considera el lugar donde se aprende a ser artista, se accede a la difusión de la creación a través de Salón donde se muestran las obras seleccionadas como las mejores, y donde la crítica, los expertos y el público encumbran o desbaratan la trayectoria de un artista. El lugar de las mujeres en ella se torna fundamental para extraer las estrategias que las dejan

sistemáticamente en un segundo plano a través de su puesta en duda constante de su talento, de los obstáculos para pertenecer a este grupo selecto por el hecho de ser mujeres, y de la rivalidad que se fomenta entre ellas.

En Londres y en el siglo siguiente a la actividad artística de Artemisia Gentileschi, entre 1771 y 1772, Johann Zoffany realiza un retrato de grupo titulado *The Academicians of the Royal Academy* (Los Académicos de la Royal Academy) donde se le encarga inmortalizar a los fundadores de la misma. El espacio para el retrato de todos los miembros, junto con los modelos de dibujo del natural, se ubica en el salón dedicado a esta práctica, que continúa siendo considerada la más importante dentro de las enseñanzas artísticas por la necesidad de su dominio para el ejercicio de obras históricas o mitológicas, consideradas las de mayor rango artístico. Vetado para las mujeres que, por las razones ya expuestas, no tienen permitido el acceso a este lugar donde se estudia la representación del cuerpo del natural y su anatomía, lo que arrastra otras consecuencias además de la anecdótica a la que se refiere este párrafo. Angelica Kauffman y Mary Moser, dos mujeres que forman parte del grupo de fundadores de la Academia en Londres no pueden, por el motivo relatado anteriormente, posar para este retrato con sus compañeros. El pintor las incluye en forma de retrato colgado en la pared, no como a los demás fundadores y a los modelos que también aparecen, pasando así a ser “objetos de arte en lugar de productoras de este” (Chadwick, 1992, p. 7). Se las ubica objetualizadas para la “contemplación e inspiración por parte de los artistas masculinos” (Chadwick, 1992, p. 8).

Este cuadro recoge realidades atemporales, aunque variables, y los supuestos culturales que estructuran la desigualdad de lo femenino frente a los masculino en la educación, en la vida pública y en el desarrollo profesional. La objetualización del cuerpo de las mujeres para la contemplación de la mirada masculina se extiende a hoy, heredando de la pintura, la escultura y las bellas artes de carácter clásico en general, llegando a la cultura audiovisual popular, los medios de comunicación y la fotografía. Estos supuestos están sujetos a ideas construidas alrededor del género, y en el ejemplo relatado se confirma el papel de la mujer como *objeto* de contemplación por parte del hombre como *sujeto* participativo, siendo esta la base de la asimetría entre hombres y mujeres en el universo de las imágenes hasta nuestros días.

En Francia e Inglaterra en el s. XVIII, tiempo y lugar para un arte academicista sujeto a la idea de la belleza atemporal, muchas mujeres dibujaban como afición y sin pretensiones. Encontramos diferentes nombres y situaciones que nos ayudan a esbozar los límites de lo aceptable en la Academia, que sostiene la norma. Las mujeres artistas que creaban de forma profesional podrían ser reconocidas y exitosas siempre y cuando se mantuvieran circunscritas a los límites de *lo femenino*, y su proceso creativo sucediera alejado de los círculos oficiales y de lo público, es decir, en sus casas. Como ejemplo, y por mencionar a algunas, están Mary Delany (1700-1788), que pintaba motivos florales y fue reconocida después de cumplir los 70 años; Anne Seymour (1741-

1828), quien realizaba escultura del natural y fue ridiculizada por aspirar a esculpir figuras de desnudo de estilo académico; Angelica Kauffman (1741-1807), la primera en desafiar a los académicos y sus límites en la pintura de historia.

Kauffman realizaba obras en gran formato que suponían la necesidad de haber asistido a clases de dibujo del natural. Las críticas que se vertían sobre su obra – y sobre ella – reflejaban la imposibilidad de la mujer de emprender una actividad pública. De la forma en que representaba a las mujeres se valoraba su suavidad, y se las describía como “delicias”. Esto se entendía como un refuerzo de la descripción esperada de una artista descrita como “encantadora, graciosa y modesta” (Chadwick, 1992, p. 147). La acusación en los ataques hacia ella versaba bien sobre el riesgo de ser llamada asexual por no conocer o atender a su lugar como mujer, o bien ser culpable de intentar arrebatar al hombre su masculinidad robándole el protagonismo y con ello la fuerza, tanto en el mundo real como en el representado. En definitiva, las mujeres creadoras que aspiran al reconocimiento, pero se alejan de lo que de ellas se espera, se consideran una amenaza.

La importancia del nacimiento de la crítica arroja luz sobre cuestiones relacionadas con la valoración de la obra creada por mujeres, y los ítems a tener en cuenta, que las separan de sus homólogos masculinos. Entre mediados y final del siglo XVIII en Francia está sucediendo un cambio de conciencia. La clase burguesa lucha por tener acceso a la esfera de lo público y encuentra en el *sentimiento*, concepto que comienzan a introducir las *précieuses* en los salones de literatura en Francia (Martinengo y Giraud, 2010), el territorio predilecto para hacerlo ya que una nueva noción de gusto está reclamando que la apreciación es universal, como afirma Kant en 1790. El juicio sobre arte basado en el sentimiento ya no es solo para unos pocos y no depende de su clase social. Ahora la forma de comprender el arte es individual y subjetiva (Kant, 2007). Esto super un viraje en las formas de crear y de escribir sobre arte.

El Salón de la Academia, llevado hasta el Louvre, se organiza como ejercicio público que muestra las obras realizadas por sus miembros. A estos salones acude la crítica, en alza de forma paralela a la prensa y la consiguiente opinión pública, y se convierte en el evento social ineludible. Con el paso del tiempo se comenzará a ver el cambio en la jerarquización de géneros pictóricos. Denis Diderot, el primer gran crítico, comienza a cambiar esa conciencia ya que defiende que es el artista quien hace grande un género, y no al revés, alabando el trabajo de Chardin en sus bodegones, y de Greuze en sus paisajes de puertos. También anima a los estudiantes a abandonar las aulas y salir a la calle a pintar mezclándose con la gente y con las fiestas populares. Este tipo de novedades van creando el soporte para el cambio de percepción (De la Villa, 2003). A través de la figura del crítico surge la intermediación entre el público y la obra. El público, cada vez más creciente e informado aprende a través de la prensa y los ensayos publicados por críticos (oficiales y no oficiales) y no a través de las enseñanzas artísticas formales de la Academia que promulgan la idea de la belleza atemporal a través de la línea, la simetría, la profundidad, la

tridimensionalidad de las figuras y la pincelada invisible. Estas modificaciones y cambios de rumba garantizarán brechas donde la creación comenzará a someterse a nuevos estántares que afectarán en la inclusión – relativa – de las mujeres en los circuitos profesionales.

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) fue pintora regia entre 1770 y 1780 en Francia, patrocinada por Luis XVI. Ostentaba un puesto público de relevancia, lo que conlleva un reconocimiento profesional en la esfera de lo público. Aprendió a dibujar de forma autodidacta, imitando esculturas, obras clásicas y figuras humanas de cuadros de otros pintores. Su marido era restaurador, crítico y marchante de arte, posibilitando para ella el acceso a una vida social relacionada con el arte en el contexto parisino (Chadwick, 1992). La crítica estableció una rivalidad entre ella y su coetánea Adelaida Labille-Guiard (1749-1803) oponiéndolas entre sí.

Las dos artistas expusieron en el mismo Salón en 1782. Vigée-Lebrun quería participar en la categoría de pintura histórica, pero no le fue permitido. Accedieron a dejarla exponer en el Salón, pero sin categorizar. Además, fue gracias a la reina María Antonieta, de quien era retratista. Labille-Guiard también fue aceptada en la categoría de pintura de retrato. Al año siguiente volvieron a exponer y se puso de manifiesto que el trabajo de las mujeres artistas no se valoraría como tal, sino en un ejercicio de comparación fomentando la rivalidad entre ellas, y recordando al público que las mujeres “públicas”, como ellas, habían salido de su territorio “natural”: el de lo privado (Chadwick, 1992, p. 152). En este enfrentamiento casi obligado sale victoriosa Vigée-Lebrun, que era conocida socialmente y en los círculos del arte y que, al ser pintora de la reina, gozaba de mayor popularidad. Esto se puede interpretar como que en el mundo del arte el reconocimiento artístico no trata sólo de la obra en sí, y que en el caso de las mujeres sólo puede haber una, confirmandose así como excepción, y se valorarán en ella sus cualidades *femeninas*

tanto o más que las artísticas.



Figura 6. Vigée-Lebrun, Elisabeth-Louise. *Autorretrato con sombrero de paja* (1782).

En 1782 realiza *Autorretrato con sombrero de paja* (figura 6), donde la crítica valora la belleza de la retratada en lugar de la calidad pictórica de su obra. La crítica también valora su capacidad de ser encantadora y una perfecta anfitriona, en lugar de su aportación al diálogo artístico. De alguna manera queda infantilizada y contenida, incluso a través de su obra, dentro de los ejes principales de la construcción del género femenino: su apariencia y su búsqueda de la belleza junto con su destreza en el ámbito de lo privado y de la intimidad para con los hombres (Mayayo, 2003).

En contraposición a Artemisa Gentileschi, en su obra no hay ningún motivo por el que se la pueda asociar con el

pensamiento feminista, ningún rasgo que reclame los valores emergentes. Pero hay que tener en cuenta que, de ser así, seguramente no habría logrado un puesto como pintora oficial de la corte (Trigueros, 2008). Y es que, para tener reconocimiento oficial y generalizado, es preferible mantenerse dentro de las lindes del discurso oficial, de lo que se espera de las mujeres.

La rivalidad que relataban se aplicaba únicamente a Vigée-Lebrun y Labille-Guiard, ya que la crítica apenas las comparó con sus compañeros varones. Además, a Labille-Guiard la acusaron de presentar obras que habían retocado sus profesores, demostrando ella posteriormente que era una falacia invitando a personalidades del mundo del arte a posar y así hacerles ver en persona como ella empezaba y terminaba la obra. Vigée-Lebrun también fue acusada con intención de desprestigio, en su caso de tener relaciones íntimas con sus modelos, entrometiéndose en su vida personal y haciéndola pública como asunto de vergüenza y escarnio público consiguiendo restar credibilidad y aceptación a su obra. En los años posteriores la presencia de la obra de mujeres aceptadas en el Salón aumentó, gracias en parte a la dedicación de las artistas ya presentes para tal cometido, a pesar de la norma estricta de que no hubiera más de cuatro mujeres en total en la Academia.

La imagen emblema de la Revolución francesa fue *El Juramento de los Horacios* (1785), de Jacques-Louis David (1748-1825), donde queda delimitado claramente el espacio para los hombres y las mujeres en esta reconstrucción social (Chadwick, 1992), y por eso nos resulta relevante mencionarla. Fue un encargo del ministro de Bellas Artes del rey Luis XVI pretendiendo generar imágenes heroicas que se asocien con la grandeza de la monarquía, pero la interpretación del mismo en el Salón donde se expone en 1791 lo convierte en imagen de los valores de la Revolución. La imagen está dividida en dos partes. Con mucho más espacio y en un plano principal se encuentran los hombres, tomando las espadas que su padre les entrega y jurando fidelidad a Roma, mostrando que sus obligaciones por la patria en la guerra son más importantes que cualquier otra cosa. Sus líneas son clásicas, limpias, fuertes y angulosas. En contraposición a ellos, en un segundo plano y con poco espacio pictórico se encuentran las mujeres representadas con líneas curvas y cerradas. Sus miradas están sujetas a su propio espacio, y con ellas se encuentra un niño, el único contacto entre ellas y el exterior, ya que la mirada del niño sí conecta con los cuatro hombres, aprendiendo de ellos y viendo en lo que se convertirá algún día.

La representación descrita del universo femenino encarna la debilidad, lo sentimental y lo privado como sus valores principales. Lo define como todo lo contrario del universo masculino, que se representa a través del deber, el honor, la fuerza y la rectitud (Mayayo, 2003). Fue una imagen emblema de la Revolución, pero también lo es de la alteridad en la representación, que confronta la masculinidad y la feminidad como opuestos absolutos, y que evidencia la capacidad de las imágenes para dictar las normas sociales de comportamiento.

4.2.4. Representación, autoría, espacios y realidades en el s. XIX

Durante el siglo XIX sucede, paulatinamente, una ruptura con lo anterior. Se ponen en alza los valores familiares y más tradicionales que mantienen a las mujeres insertas en el ámbito de lo privado. A través de la representación se define bien aquello que deben cumplir para ser consideradas de una manera u otra, dentro de un esquema estricto y poco práctico que diferencia únicamente entre mujer decente y prostituta. Las mujeres artistas cuestionarán ámbitos, categorías y características ligados a la feminidad de forma velada o metafórica a través de su obra lanzando una propuesta diferente en relación con la mirada y el objeto de la misma.

El debate de la cuestión femenina

En 1801 con Marie Charpentier (1867-1849) se pone de manifiesto que el análisis cualitativo de una obra está sujeto a conocer el sexo biológico de su artífice ya que, si la autora es mujer la calidad baja automáticamente de manera previa a una evaluación del valor estético o técnico de la obra. Las críticas de su *Portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes* fueron cambiantes. En un principio se supuso que el autor del retrato fue Jacques-Louis David y la crítica lo aplaudió. Surgieron sin embargo duras valoraciones por parte de esta misma crítica sobre la calidad artística de la obra al saberse que era en realidad un autorretrato realizado por la propia Charpentier (Mayayo, 2003).

Durante el reinado de la reina Victoria (1837-1901) entre mediados y final del s. XIX en Inglaterra estaba muy presente la Biblia y los valores más tradicionales en cuanto a la idea de *feminidad*. Se alineaban con esta idea en general la cultura y las enseñanzas artísticas, que aún dudaban de la necesidad de incluir a mujeres estudiantes de arte en las clases de dibujo del natural. No obstante, también durante su reinado, se desarrollaron leyes que apoyaban la autonomía de la mujer fuera del matrimonio. En este momento aún se consideraba una profanación de la virtud la exposición a miradas masculinas y al trato con sus compañeros. En definitiva, se trataba del “dominio sobre el sexo femenino” (Chadwick, 1992, p. 166). A mitad del siglo XIX se abordaba, según se denominó, La Cuestión Femenina, y en el amplio debate se cuestionaba cuál era el lugar y la naturaleza de la mujer y qué opciones tenía de aportar a la sociedad cuando se la mantenía apartada de todo lo ajeno a la crianza, el hogar y los cuidados, convertida en un “ángel del hogar” (Mayayo, 2003, p. 40).

En el culto a la Verdadera Condición Femenina se tenía en consideración a la mujer como auténtico gobierno de la casa, situada por encima de su compañero en ese territorio. Esto suponía un rechazo hacia las mujeres que no adoptaban este modo de vida, como pueden ser las mujeres solteras, o las que trabajaban fuera de casa. Esta separación por sexos y clase se puede observar

desde el punto de vista de la opresión de las mujeres, pero también como un fenómeno que resulta en una comunidad férrea de mujeres unidas como consecuencia de dicha separación.

Las mujeres artistas en este contexto continuaban encontrando obstáculos para representar escenas históricas, pues aún existía un acusado riesgo de ser consideradas usurpadoras de la masculinidad, saliéndose del redil al no hacer lo que se espera de una mujer. En cualquier caso, a quienes lo hacían se decía que no “pintaban como mujeres” (Chadwick, 1992, p. 167). Para esto también debían contar con una extensa red social y apoyos, no sólo con talento.

Rivalidad y marginación

A partir de 1850 se crea un espacio expositivo para mujeres artistas, y se facilita el acceso a enseñanzas artísticas, aunque seguía existiendo la dificultad de acceder a instituciones oficiales todavía alejadas de la igualdad de oportunidades. El acceso a las clases de dibujo aún desafiaba la normativa, pues haría tambalear los códigos de representación al posibilitar que las mujeres lo hicieran desde su propia realidad, desde su punto de vista. Durante este período el acceso a enseñanzas artísticas en Inglaterra y Norteamérica seguía siendo discriminatorio, pues en las Escuelas de Arte para mujeres se enseñaba bordado y otras artes consideradas menores. Sin acceso para ellas a otro tipo de producción artística se perpetuaba la condición de un arte de mujeres de categoría inferior. Al mismo tiempo estas escuelas para ellas justificaban su no admisión a las escuelas oficiales, reservadas para ellos. Durante la década de 1850 un grupo de mujeres fundó el *English Women's Journal*, lanzando en él campañas por los derechos de la mujer al empleo, al voto y a la educación, y en 1859 firmaron una instancia exigiendo el acceso de las mujeres a la *Royal Academy*, donde se forjaba la carrera de los artistas. Esta petición fue denegada por el problema de las clases de dibujo del natural. Por mucho que lo intentaron las diferentes mujeres artistas a lo largo de la historia no dejaban de encontrar trabas para ejercer algún control en la representación y los significados de sus propios cuerpos, de los cuerpos de las de su sexo, ni de los cuerpos de los hombres y sus actuaciones. Sin embargo, sí eran de forma ininterrumpida lo más representado. El poder del hombre reside entonces en el control de su mirada sobre el cuerpo femenino, y se refuerza más y más al ser la única existente y la única difundida y aprendida.

La nueva noción de “arte femenino” se entiende como homogéneo y limitado al “reducto de lo doméstico, frente al ejercicio público del Arte con mayúsculas, reservado al sexo masculino” (Mayayo, 2003, p. 41). La mujer de clase media representada siempre como madre y cuidadora en el espacio hogareño, aunque cortaba las alas del progreso feminista, daba la oportunidad a algunas artistas de representar escenas que la crítica alabaría, considerando que al ser mujer sabría cómo representar ese delicado universo femenino mejor que nadie. Un ejemplo es Edith Hayllar, Herieta Ward o Jane Bowket. De esta forma los discursos se ven absorbidos, cuando parece que

la aceptación del éxito es una respuesta al talento, pero en realidad es una forma de remarcar los límites del espacio declarado y defendido como *natural* del género femenino.

Debora Cherry pone de manifiesto en el análisis de *Los sentimientos heridos* que Alice Walker realiza en 1861 (figura 7) cómo la atención por parte de los hombres y el cortejo están por encima de la complicidad o el apoyo femenino (Chadwick, 1992). Este concepto de rivalidad será un recurso mantenido a lo largo del tiempo que en la construcción de estereotipos mantendrá a las mujeres alejadas entre sí, en la representación y en la realidad, como veíamos con Vigee-Lebrun y Labille-Guiard.

Durante el siglo XIX, en paralelo al movimiento sufragista, surge el movimiento feminista con “carácter internacional y una identidad autónoma y organizativa” (Trigueros, 2008,



Figura 7. Walker, Alice. *Los sentimientos heridos* (1861).

p.17). El comienzo oficial del movimiento sufragista se ubica en 1848, en la Convención Nacional Estadounidense por los Derechos de la Mujer que tuvo lugar en Nueva York. Momento marcado también por una fuerte respuesta del patriarcado que distancia aún más el ámbito femenino del masculino. En este contexto son escasas las artistas que plásticamente manifestarán de forma abierta un mensaje feminista. Acorde con los gustos de la burguesía, que como decíamos modifica las nociones del gusto, destacó Emily Mary Osborn (1828-1925) en Inglaterra. En su obra *Sin fama ni amistades*, de 1857, muestra las dificultades de la mujer soltera para sustentarse dentro del sistema patriarcal y ser consideradas como personas independientes, y a su vez pone de relieve la realidad de la mujer en el mundo del arte: tomada como objeto y rechazada como creadora. Esto es plasmado a través de los diferentes elementos de la composición, y el juego de miradas y expresiones de los personajes. Linda Nochlin (1971) confronta esta imagen y la representación de la vulnerabilidad de la mujer artista con las representaciones de la misma época del artista masculino, que muestran dignidad y orgullo de su profesión. El cuadro habla también de la dificultad de compaginar la vida que socialmente ha de llevar una mujer, referida a la esfera de lo privado casi en su totalidad, con la carrera artística que necesariamente se desarrolla en la esfera de lo público.

Después de la convención en Estados Unidos en 1848 comienzan a aparecer algunas imágenes reivindicativas de forma mas o menos velada. En ellas se utiliza la metáfora para cuestionar al poder. Están contextualizadas por el surgimiento de diversas teorías y movimientos sociales. Alicia Puleo (2000) sostiene la necesidad de vincular la crítica feminista del arte con las estrategias de poder para comprender la forma en que se establece este último en esta esfera en concreto de la creación. Defiende que esto ha de ser independiente de continuar con los estudios

sobre mujeres artistas. Propone una nueva perspectiva de análisis además de las que se vinieran haciendo. Las artistas feministas norteamericanas reclaman en este momento, y a raíz de la citada convención, que se ampliasen los espacios para las mujeres, reclusas en el hogar y enfrentadas a serias dificultades al depender económicamente del hombre, sobretudo si eran solteras (Chadwick, 1992). Exigen dejar de crear desde la marginación para tener espacios oficiales e institucionales en los que participar del circuito artístico.

La sexualidad bajo control

Entre la década de los años 40 y los 60 del siglo XIX se aborda como temática la sexualidad femenina prestando especial atención a la prostitución. La dominación del cuerpo de las mujeres por hombres fuera del matrimonio se considera como la estabilidad para el propio matrimonio. Esta aceptación se convierte en tema pictórico, instruyendo a las mujeres en las duras consecuencias del desenfreno sexual. Se confronta la virtud de la virginidad con la depravación de la prostitución, al mismo tiempo que se defendía como necesario su consumo por parte de los hombres casados. Dentro de este esquema se otorga a las mujeres dos posibles formas de ser excluyentes entre sí, mostrando además las consecuencias de elegir el camino *equivocado*.

Alicia Puleo (1995) señala en su definición de patriarcado que será en los feminismos más radicales de la década de 1970 cuando el término cobre su mayor importancia al convertirse en medida de análisis de la realidad. A través de él sucede la denuncia de la dominación masculina en la que los hombres ejercen opresión sobre las mujeres de forma activa y por el hecho de serlo. La sexualidad es uno de los intereses principales en este cometido desde etapas anteriores a la segunda ola. A través del control de la misma se asegura que la mujer se mantenga dentro de las dos vertientes convenidas. La primera vertiente la comprende como proveedora de placer, y la segunda como proveedora de hijos a través de la reproducción.

La representación del tema de “la mujer caída” (Chadwick, 1992, p. 176) era realizado habitualmente por hombres excepto en el caso de Anna Mary Howitt (1824-1884). La obra se ha perdido, pero según los textos sobre la misma, gracias a que fue expuesta en el Salón de la *Royal Academy* de 1855, se puede saber que era una propuesta de carácter feminista, diferente a la de sus compañeros varones, dando muestra de la diferente narrativa que presenta el tema en cuestión al ser conceptualizado desde una mirada y una experiencia femeninas.

En relación a la cantidad de obras no conservadas, pero de las que se conoce su existencia, Chadwick (1991) sitúa la problemática en un “orden puramente documental” (Mayayo, 2003, p. 46). Es decir, que no es fácil seguir el rastro de muchas de las obras ya que se han perdido formando parte de un segundo plano, siendo almacenadas de forma incorrecta para su apropiada conservación, dificultando el poder reconocerlas y evaluarlas como patrimonio, y al mismo

tiempo dando muestra de la jerarquización de las obras en función de la biología del autor. Al mismo tiempo esa cuestión visibiliza las consecuencias de la falta de acceso de las artistas a los materiales apropiados para crear una obra con posibilidades de perdurar en el tiempo, en términos de conservación. Esto dificulta el análisis y la reconstrucción de una narrativa femenina a través del tiempo, y evidencia la dificultad de incorporar la experiencia de las mujeres en el relato oficial de la sexualidad femenina en este caso.

La alegoría como recurso crítico

Otra forma de abordar la construcción de la sexualidad femenina a través de la representación es con la imagería animal, y es que a través de los animales se representan habitualmente “vicios y virtudes femeninos” (Chadwick, 1992, p. 177).

Rosa Bonheur (1822-1899) fue una pintora que alcanzó el éxito en Francia e Inglaterra durante el s. XIX y a través de su trabajo se convirtió en una de las pintoras de animales más importantes de la historia. Fue conservadora y monárquica. Su técnica naturalista era muy del gusto burgués de mediados del s. XIX. Triunfó en el Salón de París en 1855 y viajó a Inglaterra donde también fue bien acogida por la crítica, aunque el feroz realismo de su obra de estilo naturalista perdió atenciones con el arranque de la Modernidad y el cambio de paradigma que ésta supuso. Su obra se inscribe dentro del ensalzamiento de lo rural propio del realismo de Corot y Coubert, aunque ella ensalza la nobleza de los animales. Este era un tema que sí estaba permitido y aceptado de ser abordado por las mujeres creadoras, no obstante, la forma en que ella lo hacía podía resultar desafiante para los límites contenedores de la feminidad y el estilo de representación considerado como femenino. Como señala Nochlin, Bonheur desde bien joven “lucía independencia espiritual y una libertad en su proceder que inmediatamente le ganaron el mote de *marimacho*” (*tomboy* en el idioma original) (Nochlin, 1971, p. 171).

Según María Teresa Alario Trigueros (2008), Bonheur vivió sin adaptarse a lo que se esperaba de ella. Se alejaba de la dulzura que se presuponía como femenina en la creación, y la crítica no lo aprobaba por considerarlo una mirada masculina hacia la naturaleza. Chadwick (1992) lo interpreta como un desafío, al tomar una posición de primera línea, y no en la segunda línea que le correspondería. La artista mostraba conciencia de la relación entre las mujeres y los animales como mascota/ayuda en la cultura patriarcal, donde “las mujeres compartían, junto con los no blancos y los animales, el lugar del *otro*” (Trigueros, 2008, p. 20).

En el debate sobre el trato abusivo a los animales que se llevaba en el mismo tiempo en que se presentó en Inglaterra *Feria de Caballos* (1855), se establecieron paralelismos entre la situación de los animales y de las mujeres, poniendo de relieve su posición subordinada y la dominación sobre sus cuerpos a través de una alegoría velada (figura 8). La defensa de los animales por parte

de los hombres y mujeres de diferentes clases sociales provocó vínculos desconocidos anteriormente entre clases, y lo que se cuestionaba de manera velada era el poder del hombre blanco de clase media-alta.



Figura 8. Bonheur, Rosa. *Feria de Caballos* (1855).

Se identificaba también el abuso sobre el cuerpo de las mujeres con el abuso de los animales por parte de su amo, así como en el ámbito de la ginecología incipiente, practicada por varones y apartando a las tradicionales comadronas, y en el ámbito de la pornografía. Ambos abusos, sobre mujeres y sobre animales, conllevaban el doblegamiento, la doma, las correas y la sumisión. Es por eso que la obra de Bonheur fue tan importante para examinar los sistemas mediante los cuales se controlaba la feminidad, porque servían como paralelismo de mascota/animal/ayuda, que en el caso de caballos y de mujeres coincidían en que eran bellos y estaban al servicio del hombre, pero también podían convertirse en una amenaza para su dominio. Aún así algunos críticos de la época consideraron que su forma de pintar era masculina, como un defecto en ella, y que los caballos no entrañaban ningún tipo de interés.

Era habitual y comprensible que las artistas mujeres se situaran en temáticas consideradas menores y desde ellas construyeran sus mensajes, dadas las dificultades de acceder a la temática que la Academia consideraba de mayor prestigio. Nochlin rescata algunos fragmentos de entrevistas con Bonheur en los que resulta llamativo cómo defiende su feminidad sujeta a la idea tradicional en los aspectos de su persona en los que es juzgada: la apariencia, la vestimenta, el cabello, la vida hogareña sin hijos, etc. Bonheur se preocupaba de mantenerse dentro de los dictados de la feminidad en su vida pero se los saltaba cuando estaba en proceso de creación de obra debido a que adecuaba su apariencia y su actitud a la granja, la cuadra, el campo...allí donde se encontraran los animales que pintaba. Nochlin resalta cómo es calificado de “patético” (1971, p. 174) el hecho de que una artista de tal categoría tuviera en sus últimos años que justificar el haber tomado “formas masculinas” y no ser en todo momento absolutamente *femenina* al realizar su trabajo.

El discurso oficial ataca a las que no obedecen a la idea de feminidad, lo que Nochlin adjudica al peso que en la conciencia tiene la feminidad aprendida, que se ajusta a una definición muy limitada y a su vez limitante. La alegoría se convierte en el caso de Rosa Bonheur en la manera de criticar esas limitaciones de forma casi velada, pero contundente.

Los espacios para el arte y la mirada femenina a final del s. XIX

La exposición del Centenario en 1876 en Estados Unidos se caracterizó por ser un momento decisivo para la lucha de las artistas por su presencia en la vida cultural. La muestra presentó de forma separada las obras de mujeres con una sección en el Pabellón de la Mujer donde se expusieron obras de 1500 artistas de diferentes países, de aficionadas junto a profesionales, con grabados, fotografía, objetos industriales, etc. El hilo conductor o nexo de unión de las obras que conformaban esta sección era el sexo biológico de sus creadoras, no la temática ni la técnica. Las feministas más radicales se negaron a participar, ya que no se prestaba atención a las desigualdades en el entorno laboral entre hombres y mujeres. Este edificio se convierte en símbolo de la situación de segregación de las mujeres. La crítica juzgó la producción de artista mujer como *femenina* universalizándola. Con ello queda devaluada su calidad pues no tiene en cuenta las dificultades para entrar en categorías donde la evaluación de la obra fuera objetiva, en alguno de sus sentidos.

En París estaba Mary Cassatt (1844-1926), una de las primeras artistas en integrarse en un grupo artístico radical como fueron los impresionistas. Aún se ubicaba en un mundo donde las formas de expresión artística se encontraban diferenciadas por sexos, dificultado la apreciación de las obras sin prejuicios, y donde las mujeres a menudo debían elegir entre el matrimonio o la carrera profesional, incompatibles entre sí.

París cambia mucho entre 1850 y 1860, así como el arte que allí se realizaba y valoraba. En 1863 Charles Baudelaire publica *El pintor de la vida moderna* y llama a los artistas a salir del estudio, a ser observadores de la realidad y a reflejar en sus obras su contemporaneidad. En este momento los después denominados impresionistas se unen convirtiéndose en un grupo radical y combativo que desafiaría el *establishment* (Gompertz, 2013). Entre ellos se encuentra Mary Cassatt. El intercambio de ideas y charlas sobre arte sucedía en cafés y salones de baile, donde las mujeres no eran bienvenidas de forma abierta. Sin embargo, al salir los artistas de los talleres surgieron nuevos espacios para pintar con normas aún por definir, librándose por fin de las delimitaciones de esas aulas de dibujo restringidas. El proceso creativo varió y esto supuso que la situación de la mujer en el espacio artístico se viera modificada. Sin embargo, su aceptación no era total. El propio Renoir tildaba de “pelmas” y “monstruos” a las mujeres juristas, políticas, escritoras y artistas, y las consideraba “ridículas”. En contraposición a estas sí le parecían bien “las bailarinas” (Chadwick, 1992, p. 215). Esta afirmación deja muy claro el espacio para las mujeres y cómo fuera de él se consideran una amenaza, pues las mujeres profesionales desafían la autoridad masculina además de hacer tambalear la economía doméstica. Mary Cassatt representó a la mujer en espacios privados, los destinados a la feminidad, mostrando cómo se encuentran separados y

yuxtapuestos con respecto a los espacios para la masculinidad (Pollock, 1998). En ellos arroja una mirada sobre las actividades que van a definir esa feminidad.

En las obras de Cassatt y de Berthe Morisot (1841-1895) se incorpora el espejo, y con él el autorreflejo, introduciendo la idea de la construcción de la feminidad mediante la observación y a través de la mirada sobre el cuerpo de la mujer. Reafirmandose el cuestionamiento del mismo, así como en los cuidados propios ligados a la autoestima. Cassatt también representa a las mujeres en escenas que se desarrollan en el espacio público. Es el caso de *Mujer de luto en la Ópera*, de 1880, donde ella apunta con su catalejo hacia el escenario que se encuentra fuera del campo de visión del espectador. Al fondo de la escena se aprecia a un hombre que con su catalejo mira directamente hacia ella, ya que “en ese universo público ella ha pasado a ser espectáculo” (Chadwick, 1992, p. 224). El ojo del hombre se presenta como observador, para quien se construye esa imagen de la mujer. Es una historia, al final, de sumisión y de entrega. De configuración de la representación de la mujer como satisfacción para el hombre. Cuando Cassatt remite al ámbito doméstico lo dignifica. Da testimonio de la vida de las mujeres en las clases medias. Las representa y considera de forma auténtica, contando con su psicología, más allá de objetualizarlas.

Cassatt y Renoir, siendo coetáneos y dentro de la misma corriente artística presentan dos perspectivas completamente diferentes de una misma situación. Se trata de una mujer en el palco del teatro. La representación que ofrece Cassatt se titula *El palco* (1882) y muestra a dos mujeres,



Figura 9. Cassatt, Mary. *El palco* (1882).

incómodas, tímidas, con actitud recatada, temerosas de llamar demasiado la atención y a su vez de no estar lo suficientemente arregladas para la ocasión (figura 9). Se inscribe en la época en que no debían andar solas por la calle, ni ir a restaurantes u otros lugares públicos. Su lugar de acción se reducía al ámbito de lo privado. Aquí aparecen representadas en un espacio público y de encuentro social, y no parecen disfrutar completamente de su situación por no saber desenvolverse de forma completamente natural debido a la poca costumbre y a los grandes riesgos de sus actuaciones. Las mujeres que ella representa en espacios públicos son conscientes de que están siendo observadas, frente a las representaciones de otros impresionistas donde no se

ven afectadas por ello, o retan para que suceda. Aquí Cassatt “muestra la conciencia de las dos mujeres al estar a la vista de todos en el palco” (Trigueros, 2008, p. 25). También incluye algún

personaje masculino en ocasiones, que muestre la situación de vulnerabilidad incómoda de las mujeres en el espacio público dando importancia al juego de miradas (Pollock, 1998).

Por otro lado, Renoir, desde su perspectiva masculina, nos muestra una representación de la misma situación completamente diferente en la obra titulada también *El palco* y fechada en 1874. La mujer que él presenta mira directamente al espectador, trascendiendo los límites del cuadro. Le acompaña un caballero que a su vez mira con sus binoculares en otra dirección (figura 10). Ella está completamente dispuesta a ser observada, disfruta de ello y apremia al espectador a hacerlo. De forma paralela la figura masculina dentro del cuadro observa, pero no a su acompañante, sino a otras posibles figuras femeninas disponibles. Es esa disponibilidad, la que presenta Renoir, y esa diferencia de percepción de la figura del



Figura 10. Renoir, Pierre-Auguste. *El palco* (1874).

observado(a) y del observador la que marca la distancia entre la representación del objeto observado por parte de una mujer artista o de un hombre artista. En palabras de Patricia Mayayo, esta es una de las estrategias por parte de esta y otras artistas de la misma época “para resistirse [...] o negociar con las concepciones prevalentes de lo femenino en la burguesía de su tiempo” (Mayayo, 2003, p. 55).

Las pintoras impresionistas dejan ver también las restricciones de la vida pública de las mujeres dificultando aún más sus posibilidades como artistas, sin la opción de ver y experimentar el mundo libremente. A pesar de algunos avances a nivel educativo, social y artístico aún no estaban autorizadas a votar, aún debían elegir entre maternidad o profesionalidad, y aún la crítica del arte se cebaba con las obras de mujeres ya fueran *femeninas*, por ser esencialistas, o *masculinas* por ser usurpadoras. Es decir que aún seguían moviéndose en la amplia categoría de *lo otro*.

En 1878 tuvo lugar el relanzamiento del movimiento feminista francés con la Convención Internacional por los Derechos de la Mujer apreciado ahora como un punto de inflexión que da lugar a que sucedan cambios en una Francia impresionista, entrando en la Modernidad, donde las impresionistas ofrecen una visión algo más allá que la imitación de la realidad. Buscan reflejar su impresión de los cambios sociales que dan lugar. Después de su éxito como artista, Cassatt trabajó como asesora de coleccionistas estadounidenses, cuando se desplegaban los siguientes territorios del movimiento feminista, como la crítica (Trigueros, 2008).

A final del siglo XIX surge una nueva feminidad con variaciones frente a las etapas anteriores: la mujer moderna que querrá superar todos los obstáculos hacia su autonomía y derecho a la

igualdad. Toda la revisión de miradas feministas revela como no son explícitas en ese mismo momento, sino implícitas en forma de metáforas visuales.

A partir de comienzos del siglo XX el feminismo comenzará a fundamentarse de forma teórica, analizando el papel de las mujeres y la construcción del género femenino, y es a partir de ahí cuando podremos anañizar el pasado de forma crítica, encontrando la profundidad en esas metáforas, alegorías y comparaciones. Cuando seremos conscientes de lo que estaban expresando las mujeres desde su propia experiencia en el momento en que pueden trasladarla a la representación.

4.2.5. La nueva mujer y las vanguardias en el s. XX

Durante la primera mitad del siglo XX se publican escritos de la feminista bolchevique Alejandra Kollontái (1872-1952) que trata los derechos de la mujer y la liberación sexual de las mujeres y *Una Habitación Propia* publicado por Virginia Woolf (1882-1941) en 1929 en Inglaterra. Woolf habla de la relación entre sexualidad y poder y de la igualdad de derechos, que abre en general el debate para las posteriores teorías feministas, y que influirá en *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir (1908-1986) publicado en 1949, cuya relevancia se analizará mas adelante en esta investigación.

En paralelo, durante las primeras vanguardias, se identifica a muchas mujeres artistas aunque la hegemonía masculina se mantiene sin cambios. Persiste la figura del artista *genio*, que en tiempo de vanguardias se rebela contra el orden establecido. En este momento la mujer participa del ejercicio artístico principalmente como modelo, pero ahora establece relaciones con el artista, como toda una ruptura contra el decoro tradicional. En este contexto, la mujer como artista no encuentra mucho espacio para el feminismo. Se le concede reconocimiento en el valor de sus obras al imitar la naturaleza, pero no en el terreno de la innovación. Si aparecía la cuestión feminista, perdía seriedad en la recepción. Las mujeres artistas de esta época crean obra fotográfica, escultórica y pictórica, pero corren el riesgo de ser consideradas bien imitadoras de sus coetáneos ya que no se les atribuye la capacidad de innovar, o bien ser rechazadas precisamente por innovar de forma original, ya que esa iniciativa no se consideraba dentro de los límites de lo femenino (Trigueros, 2008).

Marián López Fernández-Cao (1997) afirma que en las vanguardias se sigue universalizando a través del género masculino, porque la conquista de la libertad a través del arte se hace sólo desde la perspectiva masculina, sin contar con la mirada de las mujeres. Aún así, en este periodo, se cuentan demasiadas mujeres como para ser consideradas la excepción – como sucediera en el Renacimiento – así que se puede afirmar que la participación femenina en el ámbito de la creación es mayor y ya no sirven todos los argumentos anteriores para desacreditarlas.

La diferenciación entre las bellas artes y las artes aplicadas ha sido, tradicionalmente, un escollo para la aceptación de la mujer como creadora en el primer grupo – considerado más relevante –. La etapa de las vanguardias, con sus nuevas líneas de pensamiento y de acción y sus ansias de redefinición del arte, diluyen en algunos casos esta diferenciación, dando lugar a una mayor presencia femenina que, relegada tradicionalmente al segundo grupo, logra ahora formar parte del discurso dominante del arte en mayor medida. Dentro de las vanguardias encontramos a mujeres artistas – en buena medida – invisibilizadas y también discursos feministas concretos y directos. El concepto de feminidad se ve modificado con respecto al tradicional con la llegada de la mirada femenina a la construcción del relato que estará aún así al servicio de la ideología dominante en cada caso.

Desde 1880 comienzan las reivindicaciones feministas en los círculos progresistas para combatir la moda, acusando a prendas elegantes como el corsé de obstruir la respiración. En Inglaterra se asocia la reforma de la vestimenta femenina con el socialismo, aunque también con el gusto. La ropa femenina podía ser un elemento distintivo entre clases, pero en esta etapa moderna entra en juego la idea de la moda como signo de identidad, pero buscando sentidos nuevos que diluyan los preceptos anteriores. En el avance expresivo de la modernidad se fueron diluyendo cada vez mas las formas, creciendo la importancia de la mancha de color sobre el dibujo. El diseño y el color serían generadores de contenido en sí mismos, decorando las telas y otras formas de arte menor. Chadwick (1992) apunta que la abstracción derivaría de estas artes menores como el textil, dando lugar a la presencia de las mujeres no solo como significado, sino como productoras del mismo a partes iguales. Estas formas de producción de arte rechazan la distinción entre artista profesional o aficionado, entre arte elevado o de masas, entre arte y artesanía.

Sonia Delaunay (1885-1979), esposa de Robert Delaunay, fusiona en su trabajo las bellas artes y las artes aplicadas tales como el vestuario de teatro, la decoración, etc. En 1913 diseña los *Vestidos Simultáneos* tomando como referencia los *Discos Simultáneos* de su marido. Sus diseños muestran cómo la representación del cuerpo de la mujer es una variable importante de la modernidad con respecto a etapas anteriores, dado que el cuerpo de la mujer se dejaba entrever por debajo del vestido. Desde París sus diseños llegaban al resto del mundo. Paralelamente en Italia, siempre con la vista puesta en París como capital del arte, se desarrollaba el Manifiesto Futurista que se rendía culto al hombre mostrando un desprecio claro por las mujeres, la feminidad y el feminismo. En la vanguardia rusa las mujeres eran muchas y en condiciones de igualdad en el proceso de creación, pero como apunta Chadwick (1992) es posible que su obra esté en tal consideración gracias a que se elimina la idea diferenciadora que separa las bellas artes de las artes aplicadas, siendo ambas formas de expresión consideradas por igual en lugar de jerarquizadas. Así las mujeres logran adquirir mayor presencia.

Varvara Stepanova junto a Liubov Popova en Rusia se adentran en los procesos de diseño de ropa. Stepanova superpone la comodidad y la capacidad de adaptación de las prendas durante las actividades cotidianas por encima del adorno y la definición de la forma del cuerpo de las mujeres. Popova también defiende que la prenda de vestir debe ser sobretodo funcional, por encima de objetual, perdiendo todo significado como *obra* si carece de función práctica. La máxima difusión de este tipo de diseños, como los de Sonia Delaunay, llega hasta América, además de Europa, pero en este proceso se dividen por clases, existiendo diseños refinados destinados a las clases altas, frente a otros fabricados en serie para las clases medias, perdiendo todo significado progresista en el camino.

Hannah Höch (1889-1978) forma parte del grupo Dadá en Berlín. En su trabajo une una crítica hacia el concepto de feminidad, de la definición convencional de la mujer, y la relaciona con objetos producidos en serie propios de la industrialización. Cuestiona con sus fotomontajes, disciplina en la que es pionera, la imagen idealizada del cuerpo de la mujer mediante su modificación. En *DADA-Dance*, realizado entre 1919 y 1921 muestra el sexo y el arte como productos de la sociedad y a su vez como productores de significados (Chadwick, 1992). En su obra *Corte con cuchillo de cocina a través de la barriga cervecera de la República de Weimar*, realizada en 1919, adjudica al cuchillo un nuevo significado como propio del ámbito femenino. En este collage muestra personajes políticos junto a muchedumbres y personajes anónimos, junto a máquinas. Lenin dice “Adheríos al Dadá”. Muestra un mundo deteriorado. Su fuente de imágenes proviene de la publicidad, de fotografías privadas y de folletos. Dentro del aparente desorden trata la temática política, la identidad sexual y la imagen de la nueva mujer (Trigueros, 2008). En *Belleza extraña* (figura 11), realizada en 1929, muestra a la mujer blanda, blanca y acostada, la pose tradicional del desnudo femenino en la iconografía occidental desde 1538 con la *Venus de Urbino* de Tiziano (Domínguez, 2017c, noviembre). Lo mezcla con lo



Figura 11. Höch, Hannah. *Belleza extraña* (1929).

primitivo y tribal. Hace al espectador verse como un voyeur del cuerpo femenino (Mayayo, 2003).

A partir de 1920 se difunde la idea de que “La Nueva mujer era la mujer Moderna” (Chadwick, 1992, p. 260). Con Coco Chanel surge el vestido que ella solía llevar, feminizando la ropa masculina para crear una moda femenina apta para la vida activa, pública y enérgica del nuevo modelo de mujer.

Estas formas de expresión van a repercutir en que esta Mujer Moderna va a ser tenida en cuenta como consumidora, la mujer liberada se convierte en una amplia cartera de nuevos clientes. Así la publicidad comienza a mostrar mujeres *liberadas* y modernas, trabajando en el ámbito de lo público y vestidas con elegancia. También surgen los anuncios relacionados con el cuidado y el aseo personal, convirtiéndose la figura de la nueva feminidad en símbolo de la novedad, fruto de la ideología de vanguardia, aunque sumada al consumismo y como consecuencia a su vez de una cultura capitalista que ve a un nuevo cliente de bienes de consumo derivado de ese nuevo poder adquisitivo de las mujeres que trabajan dentro y fuera de casa. Aunque el hombre era aún el que tenía la responsabilidad principal de llevar el dinero a su familia, la labor administrativa del hogar recaía sobre la mujer, y ella tenía ciertas libertades como compradora. Esto disimula una realidad aún dividida por sexos.

La realidad, como apunta Chadwick (1992), es este nuevo mundo que las imágenes ofrecen a la mujer moderna, que solo atañe a las mujeres ricas del s. XX. Para las mujeres trabajadoras de la clase media funciona como una fantasía o una ilusión construida para promocionar el consumo de la idea de belleza, juventud y moda en relación directa con el éxito que difunden los medios de comunicación. Este nuevo mundo de las imágenes es un antecedente directo del que nos ocupa hoy, y que tratamos de desmontar.

Perspectiva femenina sobre el cuerpo

Después de la Segunda Guerra Mundial la idea del artista genio, individual, heroico y solitario está consolidada mientras siguen evolucionando las vanguardias, coincidiendo con una generación de mujeres artistas que han tenido por primera vez acceso a las enseñanzas en el mismo grado que sus compañeros varones. Aún se diferencian de ellos en que apenas tienen referentes femeninos en los movimientos y corrientes previas, carecen de una genealogía de la creatividad de las mujeres, de su contexto social y su situación más allá de su experiencia individual. La ideología modernista difiere de la realidad social entre final del s. XIX y principio del XX. Algunos artistas favorecen la idea del cuerpo *natural* de las mujeres, pero no deja de estar bajo el control de la mirada masculina, y no deja de ser un espectáculo.

Los análisis de la crítica feminista del arte, expone Chadwick (1992) señalan cómo se ha fundido el acto de pintar con la actividad sexual del hombre/artista, presentando a la mujer como ser dedicado a proporcionar esa satisfacción. Esto es a partir de la observación de las grandes obras impresionistas o de vanguardia, las que marcan un punto de inflexión. Tienen en común que plantean un cambio en la representación de la feminidad, posando la mirada en las mujeres poco convencionales en el mundo de la cultura visual, como la *Olympia* de Manet realizada en 1863 o las *Señoritas de Avignon* de Picasso realizadas en 1907, pero no valorada hasta final de la década

de 1920. Estas obras contribuyen a “fundir lo sexual y lo artístico, equiparando la creación artística con la energía sexual del varón” (Chadwick, 1992, p. 266). El artista de vanguardia de declarada libertad, sólo la mantiene a costa de la de otros, ya que en las relaciones entre hombre y mujer que muestran estas obras, las mujeres se representan como objetos expuestos a ser juzgados y deseados, o repudiados. Y es que la crítica del momento valora la obra de mujeres cuando la considera masculina, que muestra “virilidad”, a pesar de la supuesta ruptura con la segregación y la consideración de que “el arte no tiene sexo” (Chadwick, 1992, p. 267).

Suzane Valadon (1867-1938) se relacionó con personalidades del arte de su tiempo a través de su trabajo como modelo. A partir de esa experiencia, como mujer y como modelo, creó sus propias obras basadas en una representación con conocimiento del cuerpo femenino. Sus obras difieren de la representación estática habitual del arte de occidente, donde el cuerpo de la mujer está preparado y en exposición para la mirada del varón. Por el contrario, muestra el cuerpo de la mujer en el momento de una acción física y no premeditadamente sensual, sino cotidiana. Aunque puedan resultar sensuales, son opuestos a la típica mujer representada de vanguardia, y esto resulta del todo novedoso: un cuerpo de mujer no sexualizado ni objetualizado, que no inculca comportamientos adecuados o graves consecuencias por todo lo contrario.

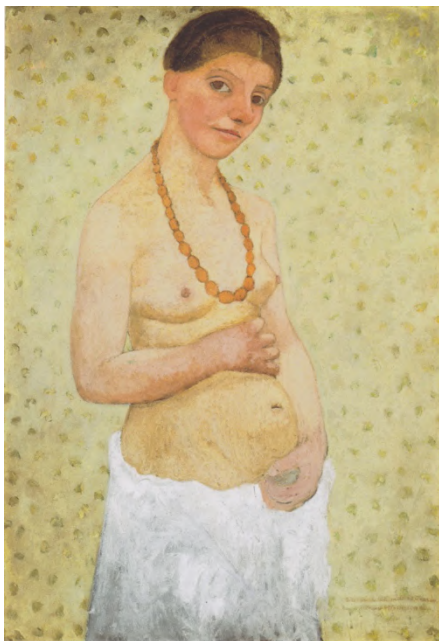


Figura 12. Modershon-Becker, Paula.
Autorretrato con collar de ámbar

La representación del desnudo femenino de Paula Modershon-Becker (1876-1907) da una nueva versión de este género, si se puede considerar así, ya que no se parece al perfeccionismo clasicista y está libre de cualquier mirada morbosa, seguramente por la naturalidad con la que la artista ha afrontado el tema en obras como *Autorretrato con collar de ámbar* (1906). Su obra se identifica como un temprano expresionismo, y se ubica de forma marginal en las vanguardias. Sin embargo, su representación del cuerpo femenino que trata de forma innovadora será el centro del debate de las teorías feministas mas adelante (figura 12). Junto a Käthe Kollwitz (1867-1945), quien también trabaja sobre el cuerpo femenino libre de la mirada propia de la cultura patriarcal, de haber sido

consideradas como sus compañeros y coetáneos artistas, habrían sido catalogadas como precursoras del expresionismo alemán. Sin embargo, se las ha marginado en el desarrollo de la genealogía de la historia del arte que no ha reflejado la importancia de estos logros en concreto (Trigueros, 2008).

Käthe Kollwitz (1867-1945) utiliza medios de estampación de carteles, lo que hace que los historiadores hayan devaluado su obra como poco artística y mas bien propaganda o ilustración.

Fue fundadora en 1913 de la Unión Artística Femenina. Se separa del discurso moderno de vanguardia. Su contexto expresionista y su temática social la aleja de lo individual y de la creación de taller. Realiza autorretratos donde se muestra de forma muy real, a través de su experiencia, donde busca reconocerse como sujeto y como artista. Como mujer agotada, y triste, y “su obra constituye un pilar central en la historia de la mujer representada como sujeto” (Trigueros, 2008, p. 31). En los manifiestos de las vanguardias las mujeres no son tenidas en cuenta. Aunque se habla de sexualidad y deseo, no incluye el deseo de las mujeres. Como expone Yolanda Domínguez en *La imagen: De Tiziano a Maluma* (2017c, noviembre), las mujeres aparecen representadas como deseables, pero nunca deseantes. A través del autorretrato hecho por mujeres creadoras se puede reflexionar sobre su doble lectura, la de la mujer como sujeto pintado (modelo), pero también como sujeto que pinta. Así se vieron las artistas libres ante las ataduras de los movimientos del momento y representaron su realidad. Se identificaron con la figura de observadas y observadoras. Investigaron sobre el lenguaje artístico y plástico y sus posibilidades para representar al ‘yo’. De aquí beberán en gran medida las artistas de la segunda mitad del siglo XX.

En la década de 1920 en Estados Unidos Georgia O’Keeffe (1887-1986) (figura 13) fue considerada por sus compañeros artistas como la mejor mujer artista, lo que ella modificaba afirmando que se consideraba como uno de los mejores pintores en general, teniendo en cuenta a hombres y mujeres indiferentemente en la comparativa. Aunque su trabajo era admirado y valorado, siempre parece que ha quedado a la sombra de su compañero sentimental Alfred Stieglitz, al que se hace en algunos casos responsable del éxito y los aciertos de ella.



Figura 13. O’Keeffe. Georgia. Cabeza de carnero (1935).

O’Keeffe se refiere a sus cuadros de formas naturales como “construcciones ideológicas” (Chadwick, 1992, p. 284), pero ciertamente recuerdan al cuerpo femenino. Se puede relacionar en este sentido con las teorías de Freud. La forma de entenderlo como feminismo esencialista presupone la aprobación de la dominación del hombre como figura de autoridad, de forma natural, aunque hubo quien defendió su talento por encima del influjo que su compañero pudiera ejercer en sus obras o en sus relaciones. Sin embargo, ella fue capaz de capturar el conocimiento de su propio cuerpo de forma femenina, en cuanto a que es su propia experiencia la que guiaba su proceso creativo y el resultado de la obra. Frente a esto, ella se negaba a la tendencia de ligar

su sexo biológico a la naturaleza considerándolo una argucia del patriarcado para desvalorizar las obras de mujeres. Se considera a O'Keeffe en la cima de su categoría, la de las mujeres artistas, frente a otras artistas como Romaine Brooks que se inclinan hacia una androginia alejada de la clásica imagen de feminidad y las clausulas que conlleva. Y por otro lado a Coco Chanel al hacer su ejercicio de *masculinizar* la moda femenina para vestir a un nuevo modelo de mujer emancipada del concepto anterior de mujer, pero *femenina*, confirmando la categoría en si misma.

La mujer surrealista se define como instintiva y espontánea en un panorama social de posguerra que alentaba a la natalidad para la repoblación. André Breton escribe en el primer Manifiesto Surrealista de 1924 sobre liberar a la mujer de este tipo de estipulaciones burguesas, sobre la mujer indómita, única. Este concepto de mujer surrealista se debe a Breton, pero también a Freud, que la sitúa como fuente de creatividad, y como encargada de ser madre o de destruir al hombre, siendo lo uno eliminado por lo otro, convirtiendo en enemigo a aquellas que renuncian a la maternidad. La representación que ellas hacen de la naturaleza resulta en esta etapa austera, minuciosa, incluso irónica. Se muestra muy diferente a la representación de los artistas varones, que la romantizaron, estableciendo un paralelismo entre la naturaleza y la feminidad, como hembra proveedora o destructora. Hubo muchas artistas surrealistas atraídas por la idea de representar la realidad individual, de forma personal, pero que con el tiempo se desvincularían del movimiento ya que también el surrealismo se apropia del cuerpo de la mujer en la representación realizada por su sector masculino. Los surrealistas representan a la mujer como objeto donde proyectar el deseo varonil, frente a las surrealistas que, o bien se apropiaron del discurso o bien se vieron absorbidas por él, se autorrepresentan como “seres seductores y engañosos” (Chadwick, 1992, p. 293). Frida Khalo (1907-1954) y Leonora Carrington (1917-2011) son mujeres y artistas relacionadas con el surrealismo, aunque recientemente la fotógrafa mejicana Graciela Iturbide considera esta lectura colonialista, como la que se hace de su propio trabajo como realismo mágico. Considera que la estética mejicana tiene su propia esencia, y la idea de surrealismo aparece al ser mirada desde fuera. Desde Europa más concretamente (Marcial, 2022, 2 de abril). Volviendo a Khalo, en *Columna truncada*, que realiza en 1944, y *Autorretrato*, que Carrington presenta en 1938, ambas se autorrepresentan reflexionando sobre su propia realidad y desde sus ojos. Utilizan el espejo para ser al mismo tiempo observadoras y objeto observado. Simone de Beauvoir también aborda en 1949 en *El Segundo Sexo* (1998), que se analiza de forma más exhaustiva en el apartado teórico de esta investigación, la cuestión del espejo o el autorreflejo como clave en la construcción de la condición femenina. Es decir que las mujeres se miran y se cuestionan frente al espejo, mientras que el hombre se reafirma a través de su reflejo en la mujer. Esto se puede interpretar como una metáfora de posesión, de superación. La mujer está en continuo proceso de mejoramiento sobre su propia imagen, como actividad individual e intransferible y privada, y el hombre reafirma su superioridad con respecto a una

comparativa frente a la mujer. De ahí el arrinconamiento y atomización femeninos derivados de la preocupación por una redefinición social antipatriarcal.

Las surrealistas no llegan a representar los deseos sexuales de la mujer, ni siquiera en su vertiente más erótica, ya que no se desligan del rol convencional de la mujer frente a la sexualidad, que desde un punto de vista autorreferencial no es abordado.

Vuelta a los valores tradicionales y al aislamiento previos al despertar feminista organizado

Durante la década que comienza en 1930 en Estados Unidos surge un nuevo levantamiento de valores tradicionales exigiendo que las mujeres vuelvan a sus tareas domésticas en reacción a sucesos varios, como que Frances Perkins fuera la primera mujer miembro de un gabinete de gobierno norteamericano. Al mismo tiempo Hollywood define un *cine para mujeres* que retrata problemas, atribuidos al universo femenino en general, relacionados con amoríos románticos, problemas domésticos, maternidad, etc.

Durante la Gran Depresión los artistas trabajan creando un lenguaje visual relacionado con lo social y patrocinado por el gobierno, al margen del esquema habitual marchante/crítico/museo, al menos durante un tiempo. Cuando las ayudas gubernamentales se reducen, el sistema tradicional de patrocinio vuelve a una situación de desigualdad entre hombres y mujeres, diferenciando entre sexos y dejando de lado la intención social, en un periodo de hegemonía de la crítica de arte defensora del formalismo y liderada por Clement Greenberg.

En 1940 con la consolidación del expresionismo abstracto como corriente dominante quedan de lado las mujeres creadoras vinculadas a movimientos figurativos más conservadores, u otros estilos también de la Modernidad. El desprestigio sistematizado continúa y las mujeres que trabajan dentro de la citada corriente siguen siendo cuestionadas por una realidad esencialista que

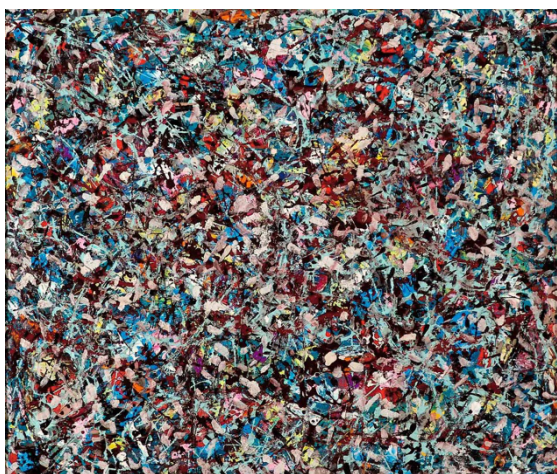


Figura 14. Krasner, Lee. *Color hecho añicos* (1947).

valora sus obras en tanto no haya ninguna alusión a que no han sido realizadas por un hombre. El ejemplo más claro de *otredad* de esta época es Lee Krasner (1908-1984), esposa de Jackson Pollock. Ella gozó del apoyo gubernamental erigiéndose como artista autónoma, volviendo a ser *solo* la esposa de Pollock en el regreso al esquema marchante/crítico/museo como mecanismo del mundo del arte. Que Lee Krasner y Elaine Kooning se cataloguen como artistas *femeninas*

atribuyendo a esta categoría el color o la pincelada que presentan es muestra de la tradición esencialista de la obra femenina (figura 14). Llegado un momento ambas firmaron con sus iniciales para que sus obras fueran consideradas en sí mismas, y no sujetas a categorías según su sexo desvelado por su nombre. Esto obliga a las mujeres a renegar de toda afiliación con otras mujeres, o a agruparse, pues la tendencia era a la universalización y la forma de defenderse de ella suponía el aislamiento.

En este regreso a la tradición destaca el trabajo de Louise de Bourgeois, que critica de forma muy evidente en su obra la opresión del patriarcado hacia las mujeres y cómo en este sistema cultural quedan relegadas socialmente (Mayayo, 2002). Entre 1946 y 1947 realiza *Femme-maison* donde muestra la reducción del espacio de actividad femenino a la casa, al ámbito de lo privado únicamente (figura 15). La mujer tiene cuerpo y puede ser visto, pero al ser su cabeza una casa, carece de voz para expresarse y de ojos para mirar al mundo exterior.

“Toda su obra se encuentra atravesada [...] por esa conciencia de la diferencia sexual” (Mayayo, 2002, p. 37), independientemente de que la autora se considere a sí misma feminista o no. La vida marital y doméstica se refuerza como cortapisas para la mujer artista que ha de elegir entre carrera o familia, pues ambas son una vez mas incompatibles.

En las décadas de los 60 y 70 del s. XX surgieron diferentes formas de desafío contra la tradición moderna, el papel de las mujeres creadoras en ella y las formas de representación de la feminidad ligadas a un aparato teórico extenso, y a una movilización feminista que alcanza la esfera política y legislativa.

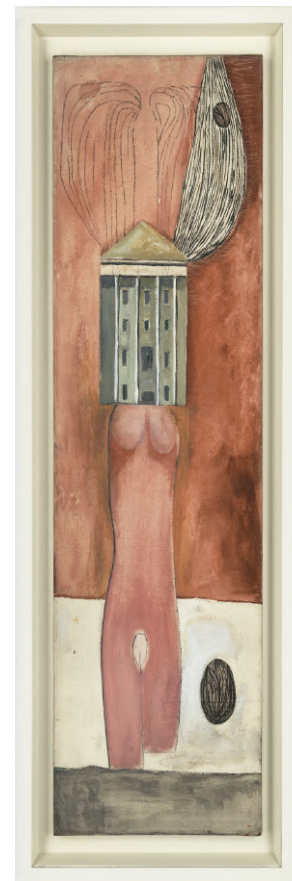


Figura 15. Bourgeois, Louise de. *Femme-maison* (1947).

5. Acercamiento a los planteamientos de la segunda y la tercera ola

Viajamos al momento en que Linda Nochlin comenzaba a reflexionar sobre el rol de las mujeres en los procesos de creación artística, de imaginaria y de relato, y sobre si existía la posibilidad de tener un rol activo, o solo había espacio para ellas como objetos pasivos. Después del repaso expuesto en los apartados anteriores que nos permite echar la vista atrás y extraer ideas clave y conflictos persistentes, el texto de Nochlin lanzará la reflexión más allá. Nuestra autora abre las puertas hacia la revisión de los preceptos heredados en cuanto a teoría e historia y creación artística bajo una mirada específicamente feminista, que en muchos casos se girará hacia el cuerpo de las mujeres. El pensamiento feminista ha ido aflorando, creciendo, constituyéndose, extendiéndose y ramificándose según avanza a lo largo de la historia. Se ha convertido en un movimiento político y social, en una ideología, en una forma de ver el mundo y también en un discurso capaz de llegar a cualquier rama, de lo privado a lo público, de lo personal a lo político. En el caso del mundo de las imágenes el discurso feminista ha tenido mucho peso. A partir de la década de 1960 la literatura teórica (Woolf, Beauvoir, Friedan, Millett, etc.) cala en el trabajo de las artistas en Estados Unidos que se organizan en torno a un ideario feminista concreto. El arte del pluralismo y la posmodernidad comienzan a vislumbrar obras que cuestionan la construcción de género y el lugar al que han sido relegadas las mujeres desde todos los puntos de vista y en todas las áreas.

Para este asunto tiene especial importancia la cultura audiovisual popular – la de mayor alcance, productora de imágenes de consumo masivo – y así lo recogen las artistas durante los setenta, ochenta y noventa, y también la teoría del arte feminista. Ligado al pensamiento feminista esta área de creación y difusión de imágenes se convierte en constructora del relato dominante, ya que a pesar de que sus contenidos se puedan alejar de los discursos artísticos la representación de la feminidad es constante. Adquiere aquí su propio relato ajustándose a la normativa y reflejando con el tiempo su propia evolución, y la evolución y viraje de la mirada que se aplica a la corporalidad femenina. Se abren así las puertas hacia las olas feministas del s. XX.

Antes de abordar los pilares fundamentales del feminismo teórico de la segunda ola, conviene exponer las bases históricas sobre las que se asienta. Para ello realizaremos una pequeña introducción con los puntos clave de la etapa previa a este despertar, siguiendo afirmaciones referidas a la mujer como sujeto a su corporalidad y sexualidad de antecesoras a Beauvoir (Varela 2014 y 2019).

5.1. Introducción y justificación: algunos hechos feministas

Lo que Varela (2019) identifica como la primera ola del feminismo va desde los albores del pensamiento feminista en el s. XVIII, sin estar aún organizado ni sistematizado, hasta el movimiento sufragista que comienza a mediados del s. XIX. Marca el final de la segunda ola en la publicación de Simone de Beauvoir. Esta investigación, sin embargo, basará la denominación numérica de las olas feministas partiendo de la primera como la sufragista, y la segunda que da comienzo en Simone de Beauvoir. La tercera ola será la que sucede en las últimas décadas del s. XX, cuya teórica de referencia es Judith Butler. Para esto nos basamos en el análisis de Celia Amorós (2009), que sitúa la obra de Beauvoir como transición (o bisagra) entre el feminismo ilustrado y el de la segunda ola. Llegaremos al feminismo de la tercera ola que reconoce la teoría *queer* como parte de él.

Un sobrevuelo a momentos relevantes previos al despertar de la segunda ola puede ubicarnos para comprender de qué tratan los conflictos que el feminismo expondrá. La ya citada en esta investigación Christine Pizan afirma en la primera obra escrita de tendencia claramente feminista, aunque sin ser aún una ideología bautizada, que:

[...] decide fiarse más de su experiencia que de los escritos masculinos, y con esa idea escribe *La Ciudad de las Damas*. En ella, defiende la imagen positiva del cuerpo femenino, algo insólito en su época, y asegura que otra hubiera sido la historia de las mujeres si no hubiesen sido educadas por hombres. (Varela, 2019, p. 31).

Se pone así por primera vez de manifiesto, en un documento recuperable y escrito originariamente en 1405, la necesidad de reencauzar la educación para que tenga en cuenta las necesidades reales de las mujeres, así como el cuestionamiento de una narrativa escrita exclusivamente por hombres, que condiciona desde siempre la relación de las mujeres con su propio cuerpo o como se planteará mas adelante el que debería ser *su* cuerpo y no de otros. El control del relato ya queda identificado como mecanismo clave en la construcción de la idea de *mujer*.

Mary Wollstonecraft trató de tomar conciencia y “pensarse a sí misma” (Varela, 2019, p. 42), en un ejercicio de autodefinición, que trascendiera su experiencia privada para convertirse en una explicación social y pública de qué significa ser mujer. La idea de pensarse a una misma nos lleva de nuevo a la idea de la construcción de una narrativa nueva, una con presencia femenina.

Nuria Varela rescata las afirmaciones de Amelia Valcárcel cuando afirma que el Código de Napoleón de principio del s. XIX, posterior a la Revolución Francesa, dejaría a las mujeres

estancadas en una minoría de edad permanente. Parecía claro así que sus cuerpos no les pertenecían ya que el código penal establecido fijaba penas exclusivas a las mujeres por adulterio o por llevar a cabo un aborto. Las mujeres, en base a esto, no serían dueñas de sus cuerpos ni de sí mismas (2019).

La Declaración de Seneca Falls, en 1848, trata de recuperar la voz de las mujeres, las cuales se organizan, se convocan, se reúnen, y proponen el primer movimiento político de mujeres. En esta declaración de derechos, que podemos entender desde ellas y para ellas, “las mujeres se convertían en sujeto de la acción política” (Varela, 2019, p. 55). Convertirse en sujeto se torna fundamental, y través de la política respaldan la institucionalización de *mujer* como individuo. Esto marca un nuevo avance hacia la apropiación del discurso oficial.

Durante el s. XIX y la llegada del capitalismo las mujeres de clase trabajadora se incorporan como mano de obra al sector industrial. Pero en la clase burguesa, con cada vez más poder, las mujeres eran confinadas. No tenían permitido trabajar “y cada día eran más cosificadas. Simplemente simbolizaban el poder de sus maridos” (Varela, 2019, p. 61). Una vez más se observa, a través de las palabras de Varela, como la mujer se convierte en el espejo del hombre y no de sí misma.

Harriet Taylor recoge el testigo de Poullain de la Barre y de Mary Wollstonecraft, afirmando que la desigualdad entre hombres y mujeres es mantenida por una convención heredada, pero además incorpora que “el sexo y el ámbito emocional hacen que la dominación del hombre sobre la mujer sea distinta de todas las demás” (Varela, 2019, p. 71). Este mismo argumento esgrimirá Millet en la década de los setenta (2018) con el concepto de “colonización interior”, que servirá para justificar cómo a través de la idea de *amor romántico* se acepta el estatus de *lo otro*.

El marido de Taylor, John Stuart Mill, afirma en 1869 en *La sujeción de la mujer* que el colectivo masculino, además de la obediencia y los servicios de los que el colectivo femenino provee, esperará sus sentimientos. Así su rol social y su rol dentro del matrimonio sean, aparentemente, voluntarios. Mill identifica la educación como la herramienta fundamental para sentar las bases y hacer funcionar los engranajes de esta distribución jerárquica (Varela, 2019).

Flora Tristán identifica como símbolo de la opresión femenina el corsé: “En su novela *Méphis* expresa que todo cuanto ahoga a la mujer o la reduce a sacrificarse es condenable y critica el corsé comoartilugio que convierte a la mujer en *una muñequita*” (Varela, 2019, p. 76). Tristán pone en práctica sus teorías y no lleva corsé. Esta prenda dificulta la respiración, pero realza la forma del cuerpo femenino. Al menos, la forma idealizada del mismo. Terminará por desaparecer en 1912, aunque en la actualidad Kim Kardashian West lo ha recuperado como prenda interior que ella misma vende a través de su empresa SKIMS, como *remodelador* del cuerpo femenino para llevar en casa e ir modelando poco a poco la cintura (Kardashian, 2019b, 10 de septiembre). Acorde a sus afirmaciones en Instagram (Kardashian, 2020, 23 de junio), el corsé que llevó a la *Met Gala*

de 2019 (Kardashian, 2019a, 7 de mayo), con la temática *Camp: Notes about Fashion*, le impedía respirar, sentarse e ir al baño. Aunque presentaba las dificultades sobrevenidas y su forma de lidiar con ellas como algo de lo que estaba extremadamente orgullosa. El diseñador a cargo de dicho corsé era un hombre (figura 16).

Alejandra Kollontai rescata una idea del Marxismo, que define al hombre nuevo como la forma de cambiar los modelos económicos (Miguel, 2001). Basándose en él, ella define a *la mujer nueva*, aquella que defiende “el amor libre, [...] la legalización del aborto y la socialización del trabajo doméstico y del cuidado de los niños, pero, sobretodo, señaló la necesidad de cambiar la vida íntima y sexual de las mujeres” (Varela, 2019, p. 83). Para Kollontai, según indica Varela, “la mujer además de independiente económicamente, también tenía que serlo psicológica y sentimentalmente” (2019, p. 83).



Figura 16. Publicación en Instagram de Kim Kardashian en la MET Gala (2019)

Emma Goldman une anarquismo y feminismo a finales del s. XIX y principios del s. XX. Defiende que el desarrollo de la libertad y la independencia para las mujeres deben ser promovidos por ellas. Y para ello deben, desde su personalidad, erigirse como sujetos y no como mercancía sexual. Para esto tendrán que rechazar cualquier tipo de control sobre su cuerpo, como productor de placer o de hijos. De este modo, dejarán de estar al servicio del Estado, de la familia o de Dios. Esta es la misma afirmación que las feministas anarquistas hacen hoy en día bajo el lema *ni dios, ni amo, ni marido*, acuñado originariamente por Virginia Bolten (Spaccavento, 2022, 23 de diciembre). Con lo que podemos advertir que sus premisas como ideología aún no se han visto cumplidas. Goldman centra su análisis de la opresión sobre las mujeres en el ámbito sexual, lo que según Nuria Varela la aproxima más a las teóricas de la década de 1970 que a sus coetáneas, afirmando que la sexualidad “era el arma más importante que la sociedad esgrimía contra la mujer” (2019, p. 86).

De todas ellas extraemos las cuestiones presentadas. Tales como la definición de la mujer como sujeto, el abandono de la dependencia, el control de la propia sexualidad, y el control sobre el propio cuerpo. En definitiva, el control de una narrativa, desde lo político, lo jurídico, lo educativo, lo ficticio, lo público y lo privado, que permita a las mujeres la autodeterminación.

Cabe aclarar que el conocimiento situado nos coloca en una posición que excluye muchas cuestiones del feminismo en estos antecedentes, y también a lo largo de la investigación, lo que

mencionamos en la introducción sobre dónde nos situamos y porqué cuando mencionamos a Dora Haraway, quien desarrolla el concepto “<<saberes situados>>”:

Se fundamenta en la necesidad de especificar desde qué punto de vista se parte en toda investigación y por qué ese y no otro, explicitando así la toma de posición política de manera ética, pues asumir una posición no es un hecho neutro. (Varela, 2024, p. 90).

Por la imposibilidad de abordar todo lo que atañe al feminismo y a las mujeres en plural, pero con la conciencia de todo lo que queda fuera en este caso. Las últimas décadas del siglo XX desarrollan muchos feminismos que no abordamos explícitamente, y que tienen su repercusión en el presente. Aunque del mismo modo, no les hacemos un seguimiento tenaz. Entre ellos, el feminismo poscolonial, que pone la atención a todos los saberes que han quedado condicionados por una europeización forzosa e impuesta, expone dos cuestiones como punto de partida:

Por un lado, la necesidad de <<descolonizar>> el feminismo considerando que muchas de sus categorías están presas en la lógica colonial y adolecen de racismo y, en segundo lugar y como consecuencia lógica, la necesidad de descolonizar el pensamiento en general, es decir, pensar de una forma diferente. (Varela, 2024, p. 87).

Del mismo modo el feminismo negro, anterior a la mirada poscolonial, y que argumenta la opresión específica a la mujer negra por motivo de género, raza y clase, negando que las mujeres africanas sean consideradas “un ser apolítico y pasivo” (Varela, 2024, p. 115):

Los problemas que describía Friedan eran ajenos a las mujeres negras, que lejos de estar relegadas a la esfera de lo doméstico, estaban siendo explotadas laboralmente tanto en los trabajos productivos como en los cuidados. Mujeres que estaban lejos, muy lejos de una educación universitaria y no sufrían la asfixia del marido, la casa y los hijos y las hijas porque no tenían maridos, ni hijos ni hogar, o en otros muchos casos tenían hijos, pero no tenían hogar ni marido ni facilidades para sacarlos adelante. (Varela, 2024, pp. 87-88).

El feminismo chicano se erige como una fuerza que expone el racismo y la opresión de las fronteras, de la identidad desde el desarraigo, además de la memoria de la crudeza de la colonización que se traduce en el presente como represión de la propia cultura, y las crisis migratorias.

A partir de los años 80, en la posmodernidad, se pasan bajo la lupa todos los discursos aprendidos. Esto tiene su reflejo en las formas de producir arte y de analizarlo en el presente y sus antecedentes – como hemos visto con la teoría del arte y como veremos con la práctica artística –. También se observa en la tendencia a cuestionar de cualquier relato en una revisión completa de todo lo anterior, incluyendo el sujeto del feminismo:

[...] llega incluso a la revisión del concepto mismo de mujer, la ruptura de la unidad de planteamientos, la desconfianza ante cualquier reivindicación con vocación universal, el análisis de la heterosexualidad, [...] de una identidad en los márgenes, marginada, des-identificada, fronteriza. (Varela, 2024, p. 69).

En el conexto español existe la necesidad de destruir el modelo de feminidad impuesto por la dictadura franquista, movilizandoo a las mujeres durante la Transición. Aunque habiendo estado aisladas de la teoría que se desarrollaba en otros lugares del mundo, pronto reaccionaron:

Ante ese panorama, las feministas inician su camino trabajando por una sexualidad libre, contra la penalización del adulterio, por la legalización de los anticonceptivos, la exigencia de guarderías, de educación sexual, de derecho al divorcio, al trabajo asalariado o la amnistía para las más de trescientas cincuenta mujeres que permanecían en las cárceles condenadas por los llamados delitos específicos, *los que solo cometían las mujeres*: aborto, prostitución y adulterio. (Varela, 2024, p. 215-216).

El despertar de la segunda ola feminista y su devenir, así como las nuevas miradas hacia el cuerpo y la transversalidad del feminismo de la tercera ola serán estudiados en esta investigación a través los textos fundacionales publicados en EE.UU. Para crear el contexto a estas publicaciones, elaboramos este pequeño marco teórico específico.

5.2. Despertar y devenir de la segunda ola

Ana de Miguel (1995) identifica los feminismos de las décadas de 1960 y 1970 como *Neofeminismos*. En este apartado pretendemos hacer un breve recorrido por las corrientes de pensamiento principales, que establecerán las bases para comprender las temáticas clave, a través de las autoras de referencia, organizando la búsqueda de expresiones artísticas que relacionen el feminismo, el cuerpo de la mujer y la representación artística.

El feminismo liberal será el primero en hacer mella en el sistema patriarcal en EE.UU. durante la década de 1960. Esta línea de pensamiento aboga por la igualdad entre hombres y mujeres en cuanto al espacio público, pero con una voz que emerge desde el privado pues es el relato que surge desde la posición de mujer casada, ama de casa y madre de familia. Deviene, pues, en el feminismo de la igualdad y el feminismo neoliberal. Hoy en día continúa siendo una corriente de pensamiento en auge aunque acarrea problemas en cuanto a la cristalización real de esa igualdad cuando se reclama inserto en un mundo creado y diseñado según medidas masculinas. Esto significa que, aunque se consiguieran modificar algunos presupuestos para que tuvieran en cuenta al colectivo femenino, esto seguiría siendo una invitación a un mundo que no le pertenece. Si las mujeres se definen desde conceptualizaciones masculinas – interiorizadas – lo liberal de la hazaña sería insuficiente pues no estaríamos aún generando nuestra propia definición. Este movimiento y pensamiento feminista tiene su nacimiento en la lucha del ama de casa caucásica de clase media alta estadounidense, siendo esta la primera en poder poner un altavoz a los problemas de insatisfacción de las de su clase. Se puede considerar que ciertamente cuenta con más posibilidades de hacerlo, a pesar de los rechazos, que a las mujeres pertenecientes a otros colectivos. Solicitan un hueco en el mundo de los hombres, y la posibilidad de acceder a las mismas oportunidades.

Frente a este encontramos el feminismo radical que abrazaría la diferencia entre hombres y mujeres, pero sin aceptarla como una desigualdad que debiera derivar en opresión ni justificarla. Esta corriente de pensamiento defiende que el problema de la desigualdad hay que atajarlo de raíz, pues no se puede solventar la opresión sistémica modificando el sistema que ha sido creado para tal finalidad. No es suficiente revisar algunas normas, sino que deben ser eliminadas y reescritas desde cero, ahora sí, desde una conciencia feminista que busque la igualdad efectiva y real. Destruir para reconstruir, reconociendo las diferencias entre los sexos y asumiendo el concepto de género, eliminando cualquier asimetría. Por la profundidad del patriarcado en la construcción de la sociedad se torna fundamental destruir todo lo anterior para poder así edificar una nueva realidad.

En la década de 1970 en EE.UU. el feminismo es tremendamente político, el voto de la mujer se vuelve fundamental a través de la organización de mujeres en acción convertida en fuerza política independiente capaz de mover la balanza electoral. Resulta relevante escuchar lo que las feministas tienen que decir sobre sus propios cuerpos, y sus propias experiencias. Y esto tiene que tener presencia y representación en las mesas de decisión de la política estadounidense. A través de la serie de HBO *Mrs. America*, que muestra la convivencia e incluso transición en algunos casos, del feminismo liberal al radical, se observa cómo su organización desemboca en poder político frente a fuerzas conservadoras, resaltando el dato de que nunca, desde el movimiento para la aprobación de la Ley de Igualdad de Derechos (referido como *ERA*), el feminismo ha reunido

tal poder ni ha sido tan influyente y efectivo a nivel político y legislativo (Barfield y Killebrew, 2020).

Para categorizar las diferentes vertientes del feminismo Echols (1989) realiza un análisis del panorama teórico y político, y resulta muy influyente en los estudios posteriores para comprender las formas tan divergentes de abordar la cuestión. Habla del feminismo cultural como aquel que quiere establecerse en la diferencia, en contraposición a los ya mencionados feminismo radical y liberal. A lo largo de la década de 1970 suceden escisiones dentro de un mismo planteamiento, y los diferentes grupos se autoproclaman como feminismos de la diferencia. O, en palabras de Miguel: “La evolución (del feminismo) radica en el paso de una concepción constructivista del género, a una concepción esencialista” (1995, p. 247). Es decir, que la teoría debe preguntarse hasta dónde interviene el propio ser desde su esencia en la acepción de significados. Se traslada el cuestionamiento del aprendizaje a la naturaleza misma del ser en cuestión de igualdad y de diferencia, dado que el concepto de *igualdad* estaría también absorbido por el patriarcado, que no habría permitido una definición autónoma de *igualdad* desde un prisma femenino.

El feminismo cultural defiende, según Echols (1989), una contracultura femenina, libre de energía masculina, ensalzando lo femenino como superior a lo masculino. Al representar las mujeres a *la naturaleza* frente a la *cultura*, que representan los hombres, se considera al sexo femenino como salvador del planeta. Consideran que para suprimir la poderosa esencia femenina construyen un sistema de opresión a las mujeres, y por eso su política es valorar y exponer las diferencias entre sexos, animando a la homosexualidad como respuesta a la negación de la relación con el colectivo masculino. De esta visión tan extrema surgen variables nuevas como el ecofeminismo con Mary Daly, y los movimientos antipornografía y antiprostitución (Miguel, 1995).

El feminismo francés de la diferencia estaría considerando a la mujer como la otredad absoluta, y se apoya en el psicoanálisis y el subconsciente para la construcción de “una identidad propia y exclusivamente femenina” (Miguel, 1995, p. 249). El feminismo de la diferencia, como heredero del radical, afirma que la búsqueda de la igualdad no iría más allá de solicitar un hueco en la mesa. Para ellas, quedaría absorbido por el patriarcado. Frente a esto, la asunción de la diferencia estaría exigiendo una nueva definición, ya que una historia y una cultura construida desde una mirada y experiencias masculinas no puede remendarse para incluir a las mujeres como iguales – visión moderada del feminismo liberal – sino que tendría que ir hasta la raíz y configurarse desde cero de forma integral. En esta nueva construcción se comprendería la diferencia entre hombres y mujeres para poder definir y edificar un mundo, una cultura y una civilización donde realmente la participación es equitativa. El feminismo de la diferencia no quiere que el colectivo masculino reconozca al femenino como *su* igual sino que quiere eliminar ese baremo masculino para decidir qué es igual y qué no. Su teórica más destacada es Luce Irigaray. El grupo referente de este movimiento francés es *Psychanalyse et Politique*, que surge en la década de 1970. Critican que

el feminismo igualitario se inscribe dentro de la agenda de dominación masculina, luchan contra el feminismo tal y como se conoce, y se consideran las “legítimas representantes del movimiento de liberación de la mujer” (Miguel, 1995, p. 249).

La vertiente italiana del feminismo de la diferencia está influida por el movimiento francés en cuanto a la búsqueda de una identidad propia y también el movimiento norteamericano en los grupos de autoconciencia. Proponen el orden de lo simbólico para liberar a la mujer desde la definición del “deseo femenino” (Miguel, 1995, p. 251). Defienden que la libertad de la mujer está ligada con la aceptación de la diferencia sexual y el *affidamento* (se traduce como confianza, o custodia). Este está vinculado con el concepto de sororidad, unión, pero también la autoridad entre las mujeres. El texto de referencia que recopila esta teoría se titula *No creas tener derechos* (1991), publicado por primera vez en 1987 por el colectivo de la Librería de Mujeres de Milán.

5.3. Los márgenes en la tercera ola

Desde la mitad de la década de 1970 el feminismo de la diferencia convive con en el feminismo de la construcción. Este posicionamiento une feminismo y psicoanálisis, y sustenta la idea de la construcción de lo femenino mediante la exposición a patrones adquiridos socialmente, y asociados a la idea de feminidad, llevados a la realidad mediante un juego de interpretación y mirada. En este momento se plantea que, si la feminidad se construye, también se puede deconstruir, o trasladar. El feminismo de la construcción será la bisagra entre la segunda y la tercera ola, donde el espectro visible se ampliará rompiendo con la atención establecida en la mujer blanca de clase media occidental –considerada como sujeto del feminismo –, y abriendo el foco a todos los demás colectivos oprimidos por el sistema patriarcal, deshaciendo, junto al género, la noción de sujeto. Comenzará así a definirse la teoría *queer*, la que mira hacia los márgenes de los patrones culturales narrativos.

La diferencia en la segunda ola se erige en torno a la idea de que las mujeres son diferentes a los hombres, pero no inferiores. Reconocer esa diferencia guiará la búsqueda de un nuevo sistema basado en la simetría. La diferencia en la tercera ola se expande, comprendiendo al colectivo femenino como un conjunto de individuos diferentes entre sí, prestando mucha atención a las diferencias entre las mujeres. Se redefine el feminismo tal y como se entendía, con la mujer como sujeto político, pues ahora el sujeto político es todo aquel que no sea un hombre blanco occidental heterosexual de clase media. Este replanteamiento de las diferencias entre las mujeres, y de una redefinición de la feminidad que se separa de la biología derivan en la pregunta de ¿qué es ser mujer? Se podría comenzar a definir a través del sexo biológico, pero tratando de huir de una marca de género. Una vez liberada de ella, ¿se reduce entonces todo al sexo como biología? Y, ¿tanto poder se le asigna? ¿O la identidad individual es una trama mucho mas compleja?

De este modo la tercera ola del feminismo recoge todo lo anterior, pero de una forma distinta y proponiendo un marco más amplio. Considera por abordadas ciertas problemáticas a las que se aproxima desde prismas diferentes, o sobre las que señala conflictos no identificados antes. Es así el momento de los feminismos. Aunque en la segunda ola ya tuviéramos diferentes formas de aproximarnos al pensamiento feminista y sus problemáticas, ahora esas formas diversas de pensamiento se materializan en distintas formas de actuación. Éstas se entrecruzarán con otras problemáticas, como el medio ambiente en el caso del ecofeminismo, y pondrán en juego nuevas metodologías, como en el cyber feminismo. Además, de la transversalidad donde se encuentran la lucha de raza y clase con del género y su construcción. Los feminismos conviven con otras reivindicaciones que han de ser abordadas aquí teniendo en cuenta qué rol cumple el cuerpo femenino en cada uno de ellos, para no perder el rumbo de esta investigación. Esto nos llevará hacia los conceptos de identidad y de ruptura del binomio sexo-género. Estos últimos conceptos serán clave en los posicionamientos ideológicos de esta etapa, y a través de ellos se ordenarán las diferentes posiciones en torno al cuerpo y a la feminidad.

Los feminismos de la tercera ola creen en lo individual frente a lo colectivo, y en que la forma de dejar de estar presos del binomio sexo-género, que no contenta a las mujeres feministas y tratan de erradicarlo, es abrirlo a nuevas definiciones, a nuevos géneros, tantos como personas. Para ello se dedican a identificar diferencias para tratar de nombrarlas. El feminismo radical, que lucha desde el colectivo femenino creyendo aún en su fuerza como sujeto político, considera esto una estrategia que olvida o desoye las problemáticas específicas de las mujeres, las que les afectan por ser mujeres y que no consideran de ninguna manera superadas. De esta manera se diluye el *ser mujer* tal y como lo definirían las teóricas de la segunda ola porque proponen la identificación y autoafirmación de género, con lo que el género dejaría de ser opresivo para ser una forma de expresión individual y libre. De aquí surgen los conflictos entre ambas perspectivas. La figura de referencia para la teoría *queer* que enarbolará el pensamiento feminista de la tercera ola será Judith Butler, cuyas líneas de pensamiento – que indagaremos más adelante – versan sobre la performatividad del género, la pregunta sobre la relevancia de la biología, la feminidad como mascarada, y la fantasía de la masculinidad y la feminidad cobrando forma a través de los cuerpos.

5.4. Pilares fundamentales y sus textos fundacionales

Los pilares teóricos los feminismos del siglo XX son muchos, pero vamos a estructurar nuestro discurso solo a partir de cinco, por ser los más destacados en referencia al tema de esta investigación, y a sus respectivas líneas de pensamiento. Nos referiremos a ellas dentro de subapartados, que identificamos con su nombre y apellido, para darle autoría a los conceptos que desarrollan, que lejos de ser publicaciones que cobran relevancia solo en cierto momento, son

comprendidas como faros guía donde el control total de la narrativa está en manos de sus autoras. Por eso identificamos los respectivos apartados con sus nombres, y no con el título de su publicación, a la que si se hará referencia en el desarrollo. Ellas son Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millett, Laura Mulvey y Judith Butler. A través de este análisis extraeremos ejes temáticos que nos servirán para seleccionar algunas obras que lleven la teoría feminista a la creación artística.

5.4.1. Simone de Beauvoir. La revisión del lugar otorgado a ellas

Simone de Beauvoir elabora el marco teórico esencial sobre el que va a versar la reflexión feminista y del movimiento para la liberación de la mujer en el contexto occidental de mediados del siglo XX. Impulsará todas las publicaciones sobre teoría feminista dentro del universo de la segunda ola. Como mencionamos, para Celia Amorós la obra de Beauvoir será, de hecho, la bisagra entre el feminismo ilustrado y el feminismo de la segunda ola, pues defiende la valentía de definirse y construirse a uno mismo a través de decisiones y “opciones libres” (Amorós, 2009, p. 12).

La idea fundamental que extraemos del planteamiento de Beauvoir será que la mujer existe y se define en función al hombre, por lo que su definición siempre parte de lo masculino. Esta afirmación alude a la situación secundaria de la mujer en el plano de existencia quedando siempre supeditada como colectivo al poder masculino. El desarrollo de esta idea sustenta el título de su texto más relevante, *El segundo sexo*, escrito originariamente en 1949, referido aquí por su publicación en español de 1998. Observamos cómo nuestra autora recoge las inquietudes de sus predecesoras, Pizan y Woolf. De las concretas y específicas reflexiones de Beauvoir, así como de su investigación, que construye extrayendo citas de mujeres que compartieron con ella sus anécdotas profesionales en relación a la vida privada y real, se puede entender de forma más profunda el clima en que se desarrollaron los diferentes movimientos feministas, así como la importancia de las relecturas de las obras ubicadas en su mismo tiempo. Ya que además de la visión extendida sobre la vida de las mujeres, escrita, representada y divulgada por el colectivo masculino, existe también otra paralela más desconocida, más íntima, y menos repetida o reinterpretada. Es la perspectiva femenina sobre la vida doméstica, social y privada de las mujeres en un mundo dominado por los hombres donde las mujeres están determinadas a ser esclavas, pero con la dificultad añadida de ser obedientes por amor y no por obligación (Varela, 2019).

Esta publicación supone el primer destello de lo que se conocerá como la segunda ola feminista. Beauvoir se convierte en una figura fundamental, pues su obra constituye un “brillante ejemplo de cómo la teoría feminista supone una transformación revolucionaria de nuestra comprensión de la realidad” (Miguel, 1995, p. 236), partiendo del lema “no se nace mujer; se llega a serlo”

(Beauvoir, 1998, p. 247), que desmiente cualquier teoría biológica que sustente una diferenciación social o política.

Esta investigación prestará especial atención al *Volumen II* de *El Segundo Sexo*, pues centra su estudio en el cuerpo de las mujeres, al que se refiere como objeto de posesión inserto en un contexto patriarcal desde diferentes puntos de vista, junto a la revisión de los diferentes aspectos que a nivel social y político alimentan una relación de poder que jerarquiza lo masculino sobre lo femenino. Por un lado, en relación a la familia: a la diferencia entre madres y padres, y entre hijos e hijas en relación con sus progenitores en esa primera socialización que es la familiar. Después, lo aborda desde el punto de vista de la sexualidad, siendo el sexo de ella y su virginidad un valor que representa a toda la familia y que debe ser custodiado. Al mismo tiempo investiga sobre la fragilidad o vulnerabilidad de la mujer entregada al hombre en su noche de bodas – en los mejores casos –, y cómo resultar sexualmente atractiva al hombre con quien comparte alcoba se convierte para ellas en todo un reto a veces inalcanzable, que puede presentar secuelas, negativas o positivas a lo largo de toda la vida. Se podrían entender como positivas en cuanto al recuerdo de juventud, cuando un hombre fue conquistado y de entre todas, la eligió a ella. Pero esto es en realidad negativo, porque la autoestima no tendría que depender de la atención de un varón, y tampoco tendría que depender de recuerdos de juventud, pues las mujeres no desaparecen por dejar de ser comprendidas como jóvenes. Esto demuestra cómo – desde la intimidad hasta la imagen pública – el cuerpo de las mujeres está expuesto al juicio masculino. La autora observa y reflexiona sobre la percepción de la corporalidad femenina desde la autoafirmación, el autoconocimiento, el paso del tiempo y cómo afecta a la autoestima, y la dependencia constante de la mirada masculina y su aprobación, estableciendo la sexualidad – y la deseabilidad – como el parámetro principal para el veredicto masculino.

Uno de los hilos argumentativos para sustentar esta dependencia de la mirada tiene su punto de partida en la diferente forma de vida y de socialización de hombres y de mujeres, y su relación con el sexo, de la que habla extensamente. Analiza, como el subtítulo de la publicación indica, *La experiencia vivida*, y su incidencia en el desarrollo personal y social. La experiencia estaría en relación a la existencia, que sitúa confrontada a la esencia, entendiendo que la esencia ha sido el territorio representacional de lo femenino que ha de ser ampliado.

Sublima a reflexión filosófica la experiencia femenina ligada al cuerpo y la sexualidad, en torno a la “vergüenza y la autoculpabilización” abordando la importancia en la asimetría social entre hombres y mujeres, y a las “las fantasías proyectadas en los cuerpos de las mujeres” (Martínez-Bascuñán, 2019, 7 de julio). Según las palabras de Martínez-Bascuñán, el hilo de pensamiento de Beauvoir sería, “si toda existencia humana [...] es definida por su situación, la corporalidad de la mujer y los significados sociales que se le atribuyen condicionan su existencia” (pp. 2-3). A partir de la publicación original de Beauvoir en 1949 el cuerpo deja de darse por sentado como una

parte vulnerable del sujeto femenino al servicio de la procreación y del deseo – del hombre –, para definirse a partir de lo vivido, de la experiencia y la primera persona, y para convertirse en una cuestión que abandona el ámbito de lo privado para formar parte de la escena y la reflexión pública.

Para Beauvoir la relación de la mujer con su cuerpo está condicionada por la propia condición de mujer y multiplica los condicionantes que dan lugar a la desigualdad en relación al varón, en la sociedad.

Beauvoir analiza los contenidos de las entrevistas que lo conforman desde una mirada crítica hacia el orden establecido para alcanzar conclusiones sobre la situación real de la mujer descrita a partir de lo individual, pero buscando llegar a conclusiones que aludan al colectivo femenino. Esta investigación estará enfocada en esas conclusiones, siempre en relación al ideario en torno al cuerpo de la mujer, para poder relacionarlo después con el orden simbólico y con la creación artística propia de la segunda ola.

5.4.2. Betty Friedan. La definición de lo que aún no tiene nombre

Betty Friedan es una figura fundamental en el feminismo de la segunda ola, y su obra *La Mística de la Feminidad*, publicada por primera vez en 1963 en EE.UU. se comprende como otro pilar fundamental para la teoría feminista, y a su vez, el arranque del denominado feminismo liberal. Friedan (2016) llama mística de la feminidad a todo aquello que se comprende como esencialmente femenino para ponerlo en duda, y cuestionar de dónde viene esa concepción y hasta dónde es cierta.

Las ideas principales a las que pone nombre por primera vez versan sobre la necesidad de la mujer de sentirse bien por tener metas propias, de reclamar una sociedad donde no se juzgue negativamente a la mujer por no sentirse completa o realizada cuidando a su esposo e hijos, o viviendo para los demás. El sujeto central de la estructura teórica de Friedan es el ama de casa blanca occidental de clase media alta. Propone celebrar la individualidad y liberar al colectivo femenino de la culpabilidad por aspirar a lo mismo que sus compañeros varones. Se empieza a esbozar así el feminismo de la igualdad.

Friedan denomina el problema de las mujeres como “lo que no tiene nombre, y el objeto de la teoría y la práctica feminista fue, justamente, el de nombrarlo” (Miguel, 1995, p. 236-237). Sus argumentos se presentan como consecuencia de diferentes sucesos históricos en Norte América. Por un lado, el movimiento feminista sufre un declive tras la II Guerra Mundial, cuando las mujeres dejan de trabajar fuera de casa y vuelven a la esfera de lo privado, ya que los hombres vuelven de la guerra y eso las sitúa de nuevo en su labor de esposas y madres. Sucede un incremento de la estabilidad económica y una sensación social de bienestar, que se suman al Baby

Boom, como consecuencia de la calidad de vida de la clase media, y el fin de la necesidad de colaboración femenina en el ámbito profesional. Junto a esto, comienza el auge de la publicidad de bienes de consumo doméstico que crea un estereotipo de mujer como ama de casa mediante la imagen proyectada de la “esposa feliz” (Mayayo, 2003, p. 83). Todos estos factores convergen, y desembocan en la consolidación de lo que Friedan (2016) denomina *La mística de la feminidad* o, dicho de otro modo, la definición persuasiva de la esencia femenina. Nuestra autora la identifica como una construcción patriarcal que mantiene a las mujeres en la esfera de lo privado, sujetas a su rol de esposa y madre, siendo una estrategia para imposibilitar su realización personal y profesional fuera de esos parámetros. Esta obstaculización puede derivar en patologías autodestructivas, que se activarían con la culpabilización de las mujeres que no quieren vivir únicamente para los demás. Con lo que la mística de la feminidad tiene como finalidad mantenerlas bajo control.

El feminismo liberal que impulsa se organiza en torno a NOW, la Organización Nacional para las Mujeres. Esta se convierte en una de las organizaciones más importantes del país, fundada en 1966 con la contribución de Friedan. “Defienden revolucionarias posturas en torno al aborto, el permiso de maternidad, o el aún hoy controvertido tema de la igualdad salarial entre hombres y mujeres” (Amiguet, 2018, 20 de febrero).

Esta vertiente de pensamiento y acción feminista expone la situación de las mujeres como de desigualdad, no de opresión, y su intención es reformar el sistema para lograr una igualdad entre sexos, prestando especial atención al ámbito de lo público, es decir, lo político y lo laboral.

La obra de Friedan resulta en concreto relevante para esta investigación debido a la importancia que da a la construcción del imaginario colectivo y su capacidad de persuasión que interfiere directamente en la construcción de la identidad, y que conduce, casi seguro, a la frustración.

5.4.3. Kate Millet. La libertad sexual como el último bastión

Política Sexual de Kate Millett se publica originalmente en 1970, y se convierte en texto de referencia para el feminismo radical. La sexualidad entendida como herramienta de poder es su punto de partida, visibilizando los mecanismos de poder ejercidos sobre las mujeres mediante la declaración de una teoría de la política sexual, que “se convirtió en un mapa para entender el feminismo, que todavía sigue vigente” (Valdés, 2017, 7 de septiembre, s/p). Considera que sólo después de ser libres sexualmente, abordando todos los aspectos que esto conlleva, las mujeres se quitarán los grilletes (Varela, 2019).

A través del sexo una sociedad patriarcal ejerce control sobre el cuerpo de las mujeres y, según apunta la autora, un control peligroso basado en una “colonización interior” (2018, p. 70), pues

es aprendido y apenas discutido, al menos en el momento en que ella comienza a reflexionar sobre el tema medio siglo antes de esta cuarta ola en la que estaríamos inmersos hoy (Varela, 2024).

Nuestra autora define cómo en el sistema patriarcal la mujer es considerada bien como productora de placer, bien como productora de hijos en su labor reproductiva, siendo estos intereses específicos de los hombres sobre las mujeres. Divide la teoría de la política sexual en diferentes aspectos, para desde ellos analizar los mecanismos que sostienen las estructuras de poder con la pretensión de arrojar luz sobre la esfera de lo privado. Se entiende en este texto el término política como conjunto de estrategias que tienen como objetivo mantener el sistema establecido, siendo ejercida por un colectivo sobre otro. En este caso el masculino sobre el femenino. El eslogan de la segunda ola *lo personal es político* deriva también de esta definición de *política* como dominación, que para Millett comprende además la dimensión psicológica, no sólo la física, y que aboga por llevar a las mujeres a las mesas de decisión donde también deben tratarse las opresiones que suceden desde el espacio privado.

El Feminismo Radical que se emplaza en EE.UU. entre 1967 y 1975 tuvo también como fundamento teórico *La dialéctica de la sexualidad* de Solamith Firestone (1970). Ambas son responsables de acuñar términos como “patriarcado, género y casta sexual” (Miguel, 1995, p. 242). Establecen como concepto fundamental la experiencia de la opresión compartida por todas las mujeres. En 1967 comienzan las reuniones de grupos de autoconciencia, para compartir experiencias comunes entre las mujeres y, desde ahí, construir una base teórica y comenzar una transformación libre de las ideologías anteriores. Las mujeres ponen en común experiencias personales para descubrir que los suyos no son casos aislados sino que, de forma individual y privada, las experiencias son compartidas y conocidas por otras mujeres. Si Beauvoir se reunía en privado, mediante entrevistas, para hablar sobre *La experiencia vivida*, con la intención de sentar el precedente de que no eran experiencias aisladas sino compartidas, a partir de la década de 1970, la experiencia vivida compartida se hace real. De este modo, reunidas, las mujeres pueden hacer una revisión de sus experiencias desde un punto de vista nuevo, crítico, analítico y comprensivo que sostiene la idea de colectivo, de comunidad.

La escritora Gemma Lienas describe su propuesta para fomentar una nueva óptica reclamando que sea generalizada y comprendida como individual y colectiva bajo el término *gafas moradas*. Ni rosas, color atribuido a lo femenino, ni azules, atribuido a lo masculino, sino moradas, pues es color que resulta de la unión de los dos anteriores. Propone mirar la realidad a través de ellas, desde una perspectiva de género, que vislumbre la asimetría y abogue por la igualdad (Lianas, 2001), pero debe ser desde edades tempranas para ellos y ellas. Convierte así *las gafas* en herramienta fundamental para exponer y deshacer la estructura patriarcal. En los años setenta del siglo XX se reconocería este ejercicio como una observación y análisis de la realidad desde la

toma de conciencia de la influencia del patriarcado, proporcionando esta concienciación una nueva óptica, que encontraría claridad a través de la experiencia compartida entre mujeres.

Kate Millett desarrolla la construcción de sus ideas a partir del análisis de citas de novelas literarias de ficción que implican relaciones sexuales, psicológicas y de poder entre un hombre y una mujer. Esto está en relación a las citas analizadas por Beauvoir, que parte de la experiencia vivida, poniendo de relieve la importancia de revisar, hablar y comparar, llegando a conclusiones nuevas. En el caso de Millett, al tratar sobre la ficción, lo relacionamos con la construcción de la cultura, del relato, y de la conceptualización de *mujer*. Quien controla el relato controla la narrativa y, como se argumentará, esta tiene una incidencia definitiva en la autopercepción y también en el mantenimiento del *status quo* en cuanto a lo femenino.

Millett expone diferentes actores, tales como la educación, la distinción de clases, la socialización, la construcción de la cultura, que define como de “fabricación masculina” (Millett, 2018, p. 70) y cómo el rol sexual define el estereotipo, el género como construcción cultural, y la biología, a la que describe como *no factor* para la jerarquización. Actores que a lo largo de la historia han funcionado de forma sincronizada para mantener las estructuras patriarcales y androcéntricas. Expone cómo las relaciones de poder en torno al sexo son un factor fundamental para sostener la situación mantenida de sometimiento del colectivo femenino con respecto al masculino, afirmando que el dominio sexual cristaliza en el poder (Millett, 2018).

Esta investigación conocerá, a través de Millett, la importancia del control sobre el cuerpo de la mujer a través de la sexualidad – y la sexualización – para que las demás formas de control sigan funcionando. Y también lo relacionará con la producción del imaginario convertido en colectivo, y cómo la expresión artística que parte de la experiencia femenina trata de contrarrestar su asimilación automática y naturalizada.

5.4.1. Linda Nochlin. El inicio de una teoría feminista del arte

Linda Nochlin hace un repaso sobre puntos clave en cuanto a la polémica de la grandeza del artista como genio y de la poca presencia de mujeres en la historia del arte. Sus aportaciones versan específicamente sobre arte y creación a través de cuestiones lanzadas también por el resto de autoras refiriéndose a otros ámbitos teóricos. Nochlin se refiere a la representación y a la autoría en el control del relato, tan relevante para la conceptualización de feminidad en este ámbito de investigación en concreto, que ya nos ha servido en esta investigación para elaborar los antecedentes a esta etapa.

El artículo *Why Have There No Great Women Artist?*, o *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, se publica en la revista *Art News* en 1971 y se convierte en un texto fundacional de la historia feminista del arte. Para esta investigación se ha tomado como referencia la reimpresión

publicada en 1989 en *Women, Art and Power* del mismo texto. Es el documento perfecto para lanzar la mirada hacia atrás y establecer unas bases previas a la década de 1960, y como punto de partida para estudiar la evolución de la historia, teoría y práctica feminista del arte hasta hoy. En él expone la necesidad de que el feminismo se fundamente de forma teórica creando una base formal que recabe información del pasado en cada campo de conocimiento en lugar de centrarse únicamente en el presente y en los problemas inmediatos. Resulta por ello conveniente para esta investigación tomarlo como referencia, junto con otros estudios destacados posteriores que se pondrán en relación con este análisis, entendido como punto de partida.

En la historia del arte y en el actual mundo de imágenes la mirada androcéntrica en la construcción del relato conlleva consecuencias morales, éticas e intelectuales que han de ser tenidas en cuenta. Del mismo modo esta investigación reclama la construcción de una base teórica sobre las mujeres como dueñas de la representación de la feminidad – o tal vez demostrar que ha sido todo lo contrario y buscar las estrategias para un viraje –, frente a la habitual mirada androcéntrica entendida como universal.

Nochlin aporta puntos clave a esta investigación que son útiles al posterior análisis de obras y artistas, así como sus dificultades sociales e institucionales normalizadas en su contexto, que se convierten en trabas para que la mujer participe activamente en el proceso artístico de la representación, en concreto del cuerpo de las mujeres que aún a día de hoy se muestra en la cultura audiovisual popular, como heredera en la fabricación del imaginario colectivo, desde un “prisma masculino” (López Fernández-Cao, 2002, p. 74). Pero para una reestructuración más justa el componente de la mirada masculina es solo uno de muchos a tener en cuenta. La reflexión sobre la posible ausencia de grandes mujeres artistas propone diferentes respuestas o reacciones inmediatas. Una respuesta puede ser la negación del talento de las mujeres. Si no las hay es porque no se lo merecerían debido a que no estarían cumpliendo con las exigencias que *la grandeza* exige. Lo contrario a esto sería reaccionar – más que responder – buscando nombres y fechas de mujeres relevantes y de cierto reconocimiento en la historia del arte, siendo consideradas excepciones y confirmándolas como tales, como veíamos anteriormente. Esta respuesta estaría pasando por alto las intrigas propuestas en la pregunta inicial. La última posible respuesta sería la propuesta de redefinición de *grandeza*, que ya conocemos en el arte hecho por hombres y las circunstancias necesarias para que sea otorgada. Pero si analizamos el arte hecho por mujeres podríamos encontrar que a través de su propia experiencia alcanzan un tipo concreto de lenguaje unificador que hace que pueda considerarse arte *femenino* y buscar en él su propia grandeza. En estas respuestas enfrentadas encontramos la negación, en la respuesta primera, y la dicotomía de la teoría feminista de la igualdad frente a la de la diferencia en la segunda. Para Nochlin la última respuesta, que buscaría un hilo conector en el arte hecho por mujeres saltándose la línea temporal, de clase o raza, encontrando valores en común reconocibles más allá del conocimiento del sexo

del autor es insuficiente, ya que considera que se pueden encontrar más cosas en común con sus coetáneos que entre ellas.

El arte varía en cada época y de forma inequívoca ha de ser aprendido, ya sea mediante instrucción o mediante experimentación individual con los medios apropiados. Aunque ha habido muchas artistas muy buenas, ciertamente no las ha habido en la dimensión conocida o definida como de *grandeza*. Si se responde a la pregunta del título considerando que hay muchas mujeres invisibilizadas por la historia pero que alcanzan el nivel de los hombres técnica y expresivamente, o bien si se responde diciendo que los criterios de valoración para la obra de mujeres han de ser diferentes por sus diferentes condiciones, entonces se estará afirmando que todo ha funcionado como debía y que el “status quo está bien como está” (Nochlin, 1989, p. 150).

La clave para esclarecer esta problemática está para Nochlin en la educación, y en la dificultad de acceso y reconocimiento para quienes no fueran hombres de raza blanca y pertenecientes, habitualmente, a la clase media. También establece que poner remedio y buscar respuestas reales a la desigualdad entre hombres y mujeres como creadores en el mundo del arte y de la representación no viene únicamente de la concesión por parte de los hombres o de la resiliencia de las mujeres de forma particular, sino de una desestructuración y análisis del problema en cuanto a una sólida armadura institucional y la perspectiva de la realidad que trae consigo, impone y difunde. El cuestionar la estructura institucional y el acceso a la instrucción en categoría artística, como propone Nochlin, invita a realizar una genealogía de las mujeres artistas con un carácter analítico y de observación de los mecanismos que sitúan el arte realizado por varones por encima del arte realizado por mujeres. Al sistematizar esta observación es posible rescatar propuestas clave que demuestran esa jerarquización, al mismo tiempo que sobre cuestiones como el predominio de la mirada androcéntrica sobre la feminidad y la representación de la misma a través del cuerpo de las mujeres como objeto de consumo, y de las propias mujeres artistas como objetivo de juicios sobre su vida personal o sobre su apariencia, valorando su obra en correlación a su cuerpo y su feminidad, y no únicamente por su aportación artística. Esto ha hecho factible rastrear algunos momentos clave para el discurso feminista del arte en cuanto a representación de la feminidad previos a la etapa contemporánea.

Para indagar sobre la alienación de las mujeres de la conceptualización de la idea de mujer Nochlin se pregunta si Picasso habría tenido el mismo apoyo de haber sido Pablita en vez de Pablo. El estímulo por parte de padres y profesores podría haber sido menor en niñas que en niños. A Picasso le influyó mucho su padre, profesor de arte, y a los 15 años ya despuntaba en la disciplina pictórica. Nochlin responde a su pregunta *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* definiendo el arte como una actividad que no es completamente autónoma e innata, sino como un proceso de creación artística que sucede dentro de un contexto social e institucional que especifica la instrucción y el patrocinio, y define el concepto de artista *genio* situado por encima

de los demás artistas, considerados *amateurs* o en proceso continuo de autoperfeccionamiento (De la Villa, 2003). Se hace por ello necesario para esta investigación establecer este contexto de desigualdad en la instrucción artística para ofrecer respuestas sobre la consolidación de la perspectiva masculina sobre el cuerpo de las mujeres en el universo representado, y la alienación de las mujeres como creadoras, analizando las dificultades específicas que se imponen para separarlas del proceso de conceptualización de su propia narrativa. Esto además nos da una clave para comprender porqué la performance es una práctica eminentemente femenina durante la posmodernidad, pues se salta la herencia androcéntrica que el resto de disciplinas artísticas tienen casi tatuadas.

Las instituciones sociales fomentan o imposibilitan, por ejemplo y como elemento clave, el estudio de la figura humana y son, como decíamos, fundamentales desde el Renacimiento hasta final del s. XIX. Un largo período en el que el estudio meticuloso y prolongado del cuerpo humano era indispensable para cualquier obra con intención de ser considerada en una categoría que pudiera aspirar a la *grandeza*. Como fecha de referencia para el posterior desarrollo de esta idea cabe destacar que en la Academia Real de Londres no se permite el acceso a mujeres a esta clase hasta 1893, y sería un modelo parcialmente vestido. Esta cuestión resulta especialmente llamativa ya que los modelos representados son en gran número mujeres. Nochlin lo expone con total claridad afirmando que una mujer de clase baja puede ser modelo convirtiéndose en un objeto para los hombres que la miran y la representan, pero una mujer, de una clase social que pueda permitirse asistir a la Real Academia de la Pintura y de la Escultura, no puede participar de forma activa en esa construcción de las formas del cuerpo humano por decoro. Menos aún a un hombre que actúe como modelo, que ha sido convertido en objeto. Define esto como “una discriminación automática e institucional mantenida contra las mujeres” (Nochlin, 1989, p. 162), impidiendo que pudieran tener una preparación considerada necesaria para que su obra fuera tenida en cuenta, al considerar que solo algunas mujeres conseguirían esquivar, con mayor o menor holgura, los obstáculos institucionales y sociales, como vimos en etapas anteriores de la investigación.

Aunque ahora no existen estas prohibiciones para las mujeres dentro de la cultura occidental este esquema que diferencia entre quién se inscribe como objeto observado en el mundo de las imágenes y quién como protagonista del ejercicio de observación resulta similar, predominando la mujer en la primera categoría y el hombre en la segunda. Y, como plantea en 1989 el grupo de activistas feministas Guerrilla Girls, en los grandes museos esta estructura no se cuestiona, sino que se aprende y perpetúa en una especie de currículo oculto de la historia del arte. Aunque el currículo oculto (Acaso y Nuere, 2005) es un término que tiene su origen en la educación artística contemporánea, lo podemos emplear aquí en cuanto a su significado, que tiene que ver con el mensaje manifiesto y el mensaje latente de las imágenes. El mensaje manifiesto es aquel que se transmite de una forma explícita, como puede ser la maestría con que logran las tonalidades de la

piel y su tridimensionalidad, por ejemplo, o el reconocimiento de las cualidades artísticas de las diferentes escuelas renacentistas. El mensaje latente es aquel que se transmite a través del currículo oculto, de forma implícita o, dicho de otro modo, lo que no se dice, pero se traslada igualmente (Alonso, 2017). En este caso concreto arrojar luz sobre el currículo oculto sería cuestionar abiertamente si las mujeres han de estar desnudas para entrar en el *Metropolitan Museum*, confrontando los porcentajes entre mujeres artistas que firmen las obras expuestas (menos de un 5%), frente a los desnudos femeninos (que constituyen un 85% del total de los desnudos expuestos), como proponen las Guerrilla Girls en el cartel que distribuyeron en Nueva York en 1989 – y que aparece más adelante en esta investigación –. Este utiliza el lenguaje publicitario para poner de manifiesto “la hipervisibilidad de la mujer como *objeto* de la representación y su invisibilidad persistente como *sujeto* creador” en la cultura occidental (Mayayo, 2003, p. 21).

Nochlin continúa su análisis con el acceso de las mujeres al estudio de dibujo de desnudo del natural a finales del s. XIX. Será en este momento, y por causas ajenas a ellas, cuando el sistema académico caería, y la mirada de todos se centraría en la transición a la modernidad, con la ruptura de la contención academicista que dará lugar a la virulencia de las vanguardias. En este período la pintura de género histórico o mitológico ya no se reconoce como la categoría principal y de mayor importancia. Así las mujeres se incorporan en relativa igualdad al estudio del cuerpo humano cuando ya no es un elemento indispensable para el reconocimiento profesional.

Otra dificultad arraigada reside en cómo a lo largo de la historia la mujer ha sido alentada a desarrollarse en el ámbito de lo privado, sin necesidad de destacar en nada concreto ni buscar adulaciones para sí, sino ser buena en muchas cosas en el terreno de lo doméstico para así ser siempre de utilidad a su familia, debiendo pensar siempre en los otros y rara vez en sí misma (Chadwick, 1992). La mujer que adquiere compromisos auténticos con otras prácticas, como puede ser la artística, se convierte en una amenaza, o una egoísta, o un símbolo de castración. Además, es habitual que la mujer se encuentre en algún momento con la bifurcación de caminos en la que debe elegir entre matrimonio o carrera artística, pues ambas resultan casi incompatibles (Nochlin, 1971). Frente a esta situación, la de los artistas varones no es tan compleja pues no deben renunciar al matrimonio para tener una carrera profesional, ni han de lidiar como las mujeres con la soledad – que no sería igual para ellas que para ellos –, la culpabilidad, o la obsesión por alcanzar el reconocimiento profesional que haga que haya merecido la pena en caso de haber sido un sacrificio. Emily Osborn destaca las dificultades de las mujeres, no sólo para hacerse un hueco como artistas, sino para ser tomadas en cuenta como personas independientes. En su obra *Sin fama sin amistades* de 1857, muestra las dificultades de las mujeres que “se rebelaban ante el hecho de ser pura corporeidad” (Trigueros, 2008, p. 17) y buscaban la opción de un tratamiento profesional como creadoras en el medio artístico.

Una condición necesaria que podemos encontrar en la genealogía de las mujeres artistas es la de tener progenitores dedicados de forma profesional al arte durante el Renacimiento, y en los siglos posteriores hasta el XX, se torna fundamental un apoyo masculino inserto en el mundo del arte. También los artistas varones necesitan tener conexiones, pero no de forma ineludible, como es el caso de las mujeres (Nochlin, 1971). Y es que es habitual en la literatura sobre la historia del arte mencionar al marido de las artistas que son reconocidas por la calidad de sus obras, pero no tanto así en el caso de los artistas, cuyas esposas no son mencionadas. Encontramos a hijas de artistas conocidos como Gentileschi, Bonheur, Kauffman, Vigee-Lebrun, a Morisot, casada con el hermano de Manet, insertos ambos en la misma corriente artística, o Cassatt, muy unida a Degás, etc. (Chadwick, 1992).

Y por último lo que sí tienen en común todas las artistas cuyos nombres se puedan encontrar en el relato de la historia del arte es haber roto con los convencionalismos aprendidos donde su preocupación primordial habría sido convertirse en esposas y madres, dedicándose únicamente a la maternidad y los cuidados insertos en el ámbito de lo privado. También en las áreas de la creación artística, las artes menores, en las que sí se alababan sus habilidades. Y es que su éxito en el mundo del arte viene relacionado con la apreciación, en sus obras y en su proceso de creación, de cualidades consideradas como propias del sexo masculino: la tenacidad, la fuerza, las temáticas, etc. Renunciando en el camino a la parcela permitida y asignada para ellas – en la vida y en la creación artística – por el hecho de ser mujeres.

5.4.2. Laura Mulvey. La construcción del sujeto a través del deseo

Unos años después del texto de Linda Nochlin es Laura Mulvey la que publica el primero de varios artículos fundamentales. En ellos incorpora una perspectiva psicoanalítica al análisis de la representación de la feminidad y de la mirada sobre las imágenes de la corporalidad femenina. Aún en la década de 1970, comienza un camino teórico en que reflexiona sobre la cuestión del deseo y las estrategias visuales para presentarlo de forma encubierta, latente y connotada (Barthes, 1986). Sus aportaciones son fundamentales para la teoría y la práctica artística feminista, pero también para cualquier otro tipo de comunicación visual que se apoye en la persuasión (López Fernández-Cao, 1998). Así, Mulvey dirige el debate feminista hacia la idea de la “construcción de la subjetividad –masculina y femenina–” organizando a los denominados “postestructuralistas” (Diego, 1996, p. 446), que trabajan sobre la subjetividad y “la mirada jerarquizada” occidental (p. 447).

Las dos corrientes de pensamiento feminista imperantes son esencialistas en la década de 1970, y construccionistas en la década de 1980, aunque ambas corrientes se solapan en el tiempo y siguen vivas hoy en día. La esencialista afirma la “existencia de una identidad femenina esencial común

a todas las mujeres” (Mayayo, 2003, p. 124) recuperable a través de un arte basado en la experiencia. Esa experiencia compartida surge de la necesidad de alzarse frente a una atmósfera de represión sexual agudizada en las décadas de 1950 y 1960 en EE.UU. La construcciónista, vinculada con el pensamiento postestructuralista, defiende la identidad como una construcción. Propugna una práctica artística centrada en el análisis de los procesos sociales a partir de los cuales el individuo se constituye como objeto sexuado.

En las décadas de 1950 y 1960 las mujeres no eran alentadas a tener una experiencia directa con sus propios cuerpos sino a percibirlos a través de los ojos de su marido – deseo – y de sus hijos – cuidados –. “Desde jóvenes las mujeres han sido enseñadas a considerar su cuerpo un trofeo que entregar o salvaguardar (oficialmente, solo esto último) frente a los requerimientos del deseo masculino”. Las primeras expresiones artísticas feministas reivindican “la categoría mas represiva de todas: la sexualidad” (Broude y Garrard, 1994, p. 24). Como exponería Millett a través de su teoría de la política sexual, es a través de la sexualidad que se establece todo un juego de poder entre el colectivo femenino y el masculino, que se traduce en opresión del segundo sobre el primero. A través de la liberación sexual, proclamada – o más bien reclamada – en la década de 1960, el colectivo femenino estaría un paso más cerca de la igualdad, o al menos, de abrir una brecha en el sistema patriarcal. Pues es a través de la sexualidad femenina, sus definiciones y su control, como se justifica la vigilancia y opresión de esposas, hijas y hermanas. Luce Irigaray reflexiona, desde mediados de la década de 1970 sobre la sexualidad, revirtiendo las teorías psicoanalíticas de Freud. Reclama la cuestión del deseo femenino, rechaza el concepto de espejo de Lacan, y con él, al orden simbólico y a la construcción de la idea de mujer.

En este contexto social, teórico y político Laura Mulvey publica en 1975 *Placer visual y cine narrativo*. Este parte de la teoría psicoanalítica para analizar la estructura que define los procesos de identificación entre sujeto y representación a través del cine clásico de Hollywood. Para ello diferencia entre la figura masculina y la femenina, siendo la primera activa y la segunda pasiva. No sólo en el universo diegético de la película y con respecto a la trama sino también en torno a la mirada. A su control y su capacidad de conceptualización del deseo masculino sobre el cuerpo femenino, convertido en recipiente – bello, escultórico y fragmentado – de la mirada masculina, y en torno a lo que Mulvey denomina como “ego libido” (1999, p. 843). Este ego sería la identificación o subjetivación del personaje dentro de su universo durante el proceso de recepción que sucede como “invisible guest” (Mulvey, 1999, p. 844): el espectador, silencioso y aislado en una situación de privilegio frente a la ficción cinematográfica. Es decir, se identifican los chicos con los chicos y las chicas con las chicas, en una sociedad heteronormativa y binaria.

Mulvey sostiene que el cine es una extensión del patrón ya establecido socialmente de mirar la diferenciación sexual a nivel social, y cómo ésta controla el erotismo como forma de espectáculo en el mundo de las imágenes. Es lo que Irigaray denominaría más bien como “indiferencia sexual”

(Cardenal, 2012) que sería la que acepta el sexo masculino – y su deseo – como el único, contrapuesta a una diferencia sexual real, que contemplara ambos sexos y deseos. Mulvey propone así una teoría y una práctica nuevas, que partan de la psicoanalítica y del inconsciente inscrito en la cultura patriarcal como estructurador de la forma cinematográfica.

La presencia de la mujer en ese inconsciente patriarcal se reduce a dos funciones. La primera es la amenaza de la castración, como símbolo, debido a su carencia genital; y la segunda es la maternidad, la búsqueda del hijo varón para completar su sentido y, a través de él, completar esa carencia. De este modo el deseo femenino se somete a su herida, que aún sangra, como pensaran algunos pueblos primitivos, y que Freud denominará como complejo de castración (Millett, 2018). Y ella, la mujer, solo existiría en torno a su relación con la carencia, sin posibilidad de trascenderla. No tiene definición propia ni concepto en el orden simbólico sino que existe únicamente en torno al otro y a su sexualidad, susceptible de su conceptualización:

Women then stands in patriarchal culture as signifier for the male order, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of a woman still tied to her place as bearer of meaning, no maker of meaning. (Mulvey, 1999, p. 834).

La intención de Mulvey con este análisis es la de desestructurar los mecanismos de opresión que operan a través de la creación y mantenimiento del inconsciente patriarcal, lo que considera como epicentro y última frontera desde la que abordar el problema de la desigualdad. Con su estudio de la imagen desde el psicoanálisis pretende promover la comprensión del orden establecido, para hacer a las mujeres conscientes de cómo permanecen prisioneras, “still caught within the language of the patriarchy” (Mulvey, 1999, p. 834). Con este fin analiza el placer que produce la mujer y su belleza en la imagen cinematográfica con la firme intención de destruirlos para así poder concebir “a new language of desire” (Mulvey, 1999, p. 835).

Para hablar sobre el placer visual y el cine narrativo desde el conocimiento psicoanalítico, primero extrae de Freud el concepto de escopofilia, donde “looking itself is a source of pleasure” (Mulvey, 1999, p. 835). Freud asocia escopofilia “with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (Mulvey, 1999, p. 835). Para el análisis de Mulvey se va a entender la escopofilia como esencialmente activa, y se va a relacionar con la actividad cinematográfica desde el punto de vista del espectador: quien mira. Para ello afirma que lo que sucede en la pantalla es, al final, un mensaje manifiesto, denotado (Barthes, 1986), que responde a un mundo que ha sido minuciosamente diseñado y es hermético. No es accesible, pues es un momento del tiempo extraído de su desarrollo natural y encapsulado (Dubois, 1986). Este hilo de

momentos en el tiempo se despliega ante nuestra mirada sin reparar en nuestra presencia como espectadoras, sin compartir de manera directa nuestra realidad. Según Mulvey, esto provoca un “sense of separation” (Mulvey, 1999, p. 836) que estimula lo que denomina “voyeuristic phantasy” (Mulvey, 1999, p. 836), de mirar sin ser advertido hacia un mundo privado que se ha construido precisamente para ser visto, posibilitando que el espectador proyecte en el actor el deseo reprimido, aquello que no puede hacer pero que su alter ego en el mundo representado sí:

But the mass mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic phantasy. [...] Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. Among other thing, the position of the spectator in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer. (Mulvey 1999, pp. 835-836).

Mulvey recupera el concepto del espejo como forma de reconocimiento, como manera de construcción del *yo*. Plantea que, entendiendo como espejo la producción narrativa del cine, con sus estrellas interpretando y construyendo ese mundo de apariencia, esta identificación puede convertirse en una representación errónea de ese *yo*, pues confronta lo ordinario y lo atractivo haciendo complejo el proceso de identidad, cambiando una por otra en el momento de mirar. Entonces por un lado está la escoptofilia y el placer de mirar a otra persona como objeto, estimulando el placer sexual a través de la mirada; y por otro lado está el proceso de identificación, ligado al narcisismo y a la construcción del ego, que también suceden a través de la mirada. De modo que se plantea la diferencia entre aquello que se objetualiza y produce placer, y aquello con lo que el espectador se identifica, a través de reconocerlo como su semejante (sujeto). Son ambos procesos subjetivos, y que Mulvey entiende como mecanismos, no como sentido en sí. Ambos procesos estarían relacionados con el ya mencionado complejo de castración, y estarían definiendo el orden simbólico, que nace del lenguaje y articula el deseo:

Desire, born with language, allows the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth: the castration complex. Hence the look, pleasure in form, can be threatening in content, and it is a woman as representation/image that crystallises this paradox. (Mulvey, 1999, p. 837).

La representación de la mujer es muestra de una sociedad marcada por la desigualdad sexual, afirmación que Mulvey sostiene a través del estudio de la mirada que diferencia lo masculino heterosexual como activo, de lo femenino como pasivo. El hombre posee la mirada del espectador y promueve la asunción de la mujer como espectáculo. De esta manera son las fantasías del hombre y su deseo los que modelan la imagen de las mujeres, que son miradas y exhibidas, convirtiéndose en la significación de ese deseo. Ella no existe, pues, sin él. Y esta forma de existir tiene dos vertientes. La que sucede dentro del universo diegético de la película o de la imagen y la que sucede fuera de él, en el proceso de recepción del espectador “with a shifting tensión between the looks on either side of the screen” (Mulvey, 1999, p. 838). La novedad en la producción cinematográfica con respecto a la tradición espacial renacentista es la fragmentación del cuerpo a través de los recursos de los primeros planos, que convierten el cuerpo de la mujer en un recortable y se alejan más de la verosimilitud, donde “the glamorous impersonate the ordinary” (Mulvey, 1999, p. 838).

La corporalidad femenina se convierte en materia prima para la mirada masculina, lo que dota a la mujer de la condición de “to-be-look-at-ness” (Mulvey, 1999, p. 843). Mediante los recursos cinematográficos para la construcción narrativa en cuanto a la manipulación del tiempo y del espacio “cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire” (Mulvey, 1999, p. 843). La acción de diseñar y producir las imágenes cinematográficas remite a las decisiones tomadas para que lleguen a ser como son. Son las decisiones las que revelan sus intenciones, como defiende Dubois en *El Acto de Fotografiar* (1986). Además de la condición indicial de la fotografía como conexión con la realidad o huella de la misma, plantea entender la fotografía, comprendida como parte de la producción cinematográfica y de la construcción de la imagen en movimiento (Benjamin, 2019), desde el propio acto de fotografiar que conecta la representación del referente directamente con la intención del fotógrafo, quien mira, selecciona y edita (Dubois, 1986). Es decir, que la fotografía no es posible sin un sujeto activo que decida qué va a ser fotografiado y cómo, y que efectivamente active los mecanismos necesarios para la captura fotográfica alineándolos con su intención final. Los códigos del lenguaje cinematográfico para la elaboración del deseo y la objetualización del cuerpo femenino estarían siempre sujetos a una intención muy concreta y perfectamente diseñada. Nuestra autora defiende que esa intención se alinea directamente con la mirada y la fantasía masculina y heterosexual.

Mulvey señala la importancia de los *mass media* en el arte, más allá de lo que refleja el pop art. Reflexiona sobre la mujer como espectáculo en las representaciones de la cultura visual a las que se enfrenta. En ellas se ve reflejada, pero duda que la mujer encuentre rastro de sus verdaderas fantasías, miedos y deseos en ese reflejo (Mulvey, 1999). A través del trabajo del artista plástico Allen Jones, que podría inscribirse en el pop art inglés, es abordada la cuestión del fetichismo al

que Mulvey atribuye la cualidad de ser una externalización o respuesta a un miedo profundo hacia la mujer, apoyándose en Freud. Entre 1969 y 1970 Allen Jones presenta su obra escultórica *Handstand, Table and Chair*, y Mulvey le responde con el artículo titulado *You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr Jones?*, como una pregunta retórica, no exenta de ironía ya que Allen Jones hace exactamente lo que quiere hacer (Diego, 1996). Aunque siguiendo una corriente de análisis psicoanalítica postlacaniana, se puede decir que Allen Jones no representa en su obra el objeto de su deseo sino de su miedo, el derivado del ya mencionado complejo. Jones deshumaniza a las mujeres para arrebatárles su poder y que así dejen de ser la amenaza en que se convierten, por su carencia y su querencia, para la jerarquía patriarcal y, en concreto, para la hombría individual. En respuesta a la pregunta que lanza Mulvey a Allen Jones, Estrella de Diego (1996) considera que, efectivamente, Jones no tenía idea de lo que hablaba. En relación a esto, Griselda Pollock (1981) determina que en cada imagen de lo femenino aparece representada una mirada masculina que, como la de Jones, no tiene ni idea de lo que habla, pero sin embargo define también la forma en que las mujeres, y no sólo los hombres, miran al mundo y se miran a sí mismas.

En definitiva, *Placer visual y cine narrativo* como texto fundacional del feminismo inscrito en la teoría filmica, su autora desarrolla la idea de cómo la búsqueda del placer masculino afecta a la mirada colectiva. Es el miedo a la diferencia, o a la carencia de las mujeres lo que lleva a los mecanismos de producción de imágenes a construir a la mujer fragmentada y fetichizada, construyendo un imaginario propiamente creado para el consumo del cuerpo femenino. Así que la tradición de la cultura popular, o baja cultura donde se incluiría a Jones “representan el eterno miedo a lo femenino como diferencia” rescantando la amenaza que ya dibujaran las teóricas de los setenta sobre la respuesta que recibían en su contexto las mujeres artistas de etapas anteriores. Diego continúa: “Lo que resulta más interesante es cómo el debate abierto por Mulvey asociaba el psicoanálisis a cuestiones como el placer visual, placer narrativo, implicaciones feministas y representaciones de lo femenino” (1996, p.442), conectando así psicoanálisis, estudios de género y teoría del arte como actores de la construcción subjetiva del yo.

5.4.3. Judith Butler. La feminidad como acto performativo

Judith Butler argumenta en contra de la teoría feminista radical, y previa, en algunos puntos. Considera que si bien la historia y la construcción de la cultura han de ser revisadas para dar cabida a la experiencia, la presencia y la opresión de las mujeres, esto sería casi anecdótico si pretendiera cambios reales a nivel cultural y político. Según nuestra autora sería la propia categoría de mujer la que tendría que ser estudiada, así como las actuaciones concretas, tanto cotidianas como tradicionales e históricas, que devienen en un binomio sexo-género que hasta que no sea revisado no va a permitir una modificación real de la asimetría entre los sexos – problemática principal a la que se refiere hasta este momento la teoría feminista –. Butler cuenta

también en su argumento con todo aquello que queda excluido en ese binomio en la lucha feminista por una igualdad entre ambos lados de la cuerda, ya que la teoría feminista consideraría esa cuerda como una que solo tiene dos extremos. Para comenzar a cuestionar esta mirada férrea que el feminismo anterior propone, nuestra autora comenzará a reflexionar sobre la construcción del género, su forma de presentarse ante el mundo y de hacerse efectivo, sus posibilidades de modularse, transformarse y cambiar de cuerpo, y la amplitud que esto permite al espectro de identidad, antes contenida. Para Butler (1999), aquí residen las estrategias de opresión patriarcales.

Las líneas principales de pensamiento que abre nuestra autora giran en torno al género al que presenta como una idea que es interpretada para ser percibido de una manera específica que se ajuste tradicionalmente a lo que se espera de una morfología sexual u otra. Partiría de la reflexión de Beauvoir de “no se nace mujer; se llega a serlo” (1998, p. 247) para argumentar desde la filosofía una nueva política de los cuerpos. Nos plantea el argumento de que el sujeto es una construcción – como veíamos en ese feminismo de la construcción que abordamos con Mulvey – que cobra forma a través de la performatividad. Este sujeto se construye entonces de forma constante alimentado por una secuencia de actos que realiza dentro de las tramas discursivas y de lenguaje establecidas. El mundo que le rodea, tal y como se le cuenta y se le muestra, hace que el sujeto se inserte en una manera de actuar específica que funciona de forma acompasada con lo que se espera de él. Estas actuaciones específicas resultan subversivas cuando cambian de corporalidad y suceden en los cuerpos que, discursivamente, no serían a los que les han sido asignadas esas actuaciones. Esto amplía el espectro de posibilidades y de formas de existir. Queda evidenciado el género como performativo, ya que se puede desarrollar en cualquier cuerpo, desmontando así la naturalidad del binomio sexo-género. La repetición de actos que cimentan la performatividad de género, entendiéndola como una imitación continuada, da lugar a una ilusión que se sustenta a lo largo del tiempo y que puede trasladar una idea de sustancia, de verdad y de naturalidad. Este argumento sobre el acto performativo confirma para nuestra autora que:

[...]el género no es, de ninguna manera, una identidad estable [...] más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por *una repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. (Butler, 1998, pp. 296-297).

Con lo que la repetición en la actuación que para el mundo y nosotros mismos ejecutamos, porque es lo que hemos aprendido – y lo que está expuesto a ser sancionado si no se ajusta a una idea

previa y ya establecida –, nos darán una sensación de pertenencia y adecuación a un género en concreto, que puede ser también trasladada, transformada o deshecha, pues no es más que eso, una ilusión construida a partir de fragmentos, y no una unidad indivisible, inseparable e inamovible.

En la obediencia performativa no cuestionada nos convertiríamos en el “objeto de una creencia” (Butler, 1998, p. 297), que nada tiene que ver con la naturaleza propia del ser. El cuerpo estaría cobrando significado dentro de un discurso histórico concreto que, una vez revisado, nos presenta la posibilidad de comprenderlo no como “mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades” (Butler, 1998, p. 299). Nuestra autora argumenta que si es posible elaborar cómo estos actos de género han sido constituidos y naturalizados, es porque son susceptibles de ser transformados, constituidos o materializados de otras maneras. No obstante, también señala que esa performatividad, y su tradición o variabilidad, no están sujetas únicamente a la biología, igual que no están sujetas únicamente a la construcción cultural:

El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas. Pero tampoco los yoes corporeizados pre-existen a las convenciones culturales que esencialmente significan a los cuerpos. Los actores siempre están ya en el escenario, dentro de los términos mismos de la *performance*. Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes. (Butler, 1998, p. 308).

Para Butler el sostén del binomio sexo-género, al que considera el freno de la lucha feminista transversal, es la idea estanca de feminidad y masculinidad como ineludibles, y cómo toman forma mediante los cuerpos específicos y adecuados a una idea previa de ambas, que vendría de la cultura y de la historia. Para combatir la esencia de estos actos – o interpretaciones – debemos asistir a distintos argumentos que mantienen viva su permanencia inamovible y comprendida como natural por el pensamiento dominante, y considerada únicamente cultural por el pensamiento feminista previo.

De Butler también extraemos su reflexión sobre el original y la copia. Si consideramos el género como una acción performativa que sucede a través de los cuerpos podemos entenderlo como una fantasía o ilusión que sostiene la repetición de actuaciones, movimientos, gestos, respuestas o prendas. De modo que esa acción performativa se sustenta en imitaciones de códigos contruidos y no naturales. Si esas repeticiones se basan en la imitación, en todo momento hablamos de la

copia de una copia, donde no encontraríamos un original más allá de la ficción, del discurso o del lenguaje sustentado por la tradición y que construye la realidad. Si todo son copias, no existe un original, por que el punto de partida se sostiene por una serie de decisiones culturales que a lo largo del tiempo han mantenido el argumento de la biología y de la naturaleza, que como veíamos, se elabora a través de las narrativas cimentadas en un pensamiento único y dominante, que puede ser puesto en cuestión. Este argumento aparecerá en las prácticas artísticas y fotográficas sobre las que hablaremos más adelante, pues uno de los debates principales de la relación entre artes plásticas y fotografía en este periodo posmoderno viene de la noción de aura, y su pérdida, en un mundo de reproductibilidad técnica cuyas derivaciones en el mundo de las imágenes tal y como conocemos comenzara a describir Walter Benjamin en la década de los treinta (Benjamin, 2019). Esto, sumado al mundo de las imágenes y de la representación de una etapa de consumismo y publicidad desconocida hasta entonces – y que perdura hoy en día –, hace que las artistas utilicen la idea de la imitación y de la repetición en un sentido genérico, pero también fotográfico, reflexionando sobre la realidad como una verdad, o la realidad como una imitación de la ficción que nos muestran las imágenes fotográficas y que se nos presentan como reales debido a su condición de huella o índice (Dubois, 1986).

Esa suerte de verdad ilusoria mantendría el relato dominante, pero también podría colaborar de su desmantelamiento o transformación, como veremos más adelante con los argumentos que presenta Craig Owens en su análisis sobre las prácticas artísticas y fotográficas de este momento teórico e histórico (Owens, 1985, 2004). La relación entre apariencia y realidad que forma parte de los debates teóricos del medio fotográfico y su relación y construcción de realidades (Berger, 1997), aparece de una forma muy similar en la relación entre apariencia y realidad que nos propone Butler con la teatralidad y la cotidianidad de una travesti. Nuestra autora argumenta que “la realidad de género sea performativa significa [...] que es real sólo en la medida en que es actuada” (Butler, 1998, p. 308), y está sujeta a expectativas que varían en función de dónde y cómo es interpretada esa realidad. Habla del caso de la travesti sobre un escenario, que puede despertar la admiración con su interpretación, frente a la travesti en un autobús y en un entorno cotidiano, donde puede despertar inquietud, dudas, miedo y hasta violencia. Su expresión de género está sujeta a los códigos donde está permitido que esta se desvincule de lo que la expectativa social y cultural esperan de ella. Y esta expectativa estaría “basada en la percepción del sexo” (Butler, 1998, p. 309) entendiendo el género como un “correlato espiritual o psicológico del sexo biológico” (Butler, 1990, p. 310). Sobre el escenario las *drag queens* llevan hasta la parodia la interpretación de la feminidad, a través de repeticiones en ocasiones exageradas, que nos remiten a la pose (Owens, 2004), y que en un ejercicio de entretenimiento desnaturalizan el binomio sexo-género, exacerban la interpretación de la feminidad y la masculinidad desvinculadas de los cuerpos convencionales para su actuación. Proponen nuevas subjetividades

que, aún siendo para el entretenimiento y entendiéndose como un juego, conllevan un carácter político que incentiva el activismo, como podemos ver por ejemplo en el documental *La vida y la muerte de Marsha P. Johnson* (France, D., Reed, K., Teodosio, L.A., 2017). A este respecto Susan Sontag publica en 1964 *Notes on camp* (2018). El concepto de lo *camp* se relaciona con lo *kitsch*, con lo *homo* y con lo *drag*, entendido, como decíamos, como una exageración deconstructiva del género que se relaciona con lo que planteará Butler. Para que lo *drag* sea efectivo y no refuerce el binarismo tiene que tener un componente crítico, que refuerce el sin sentido y la idea de performatividad, de interpretación y de mascarada. Esa hipérbole hace que salte la chispa de lo binario. Una de las polémicas que surgen de estos debates fue la transexualidad y hasta qué punto si es binaria no refuerza el binarismo. Hay muchos transexuales que se definen como mujer y como hombre, no como *trans*. Con lo que estarían confirmando que efectivamente, el mundo se divide entre hombres y mujeres que han de comportarse de determinadas maneras.

Como corolario, y rescatando la idea de la expresión de género como un “juego cultural”, castigado si no se ajusta a las normas establecidas, Butler lo separa del cuerpo, aunque defiende que se ejecuta a través de él:

El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases. (Butler, 1998, p. 314).

La relación entre los feminismos de la segunda y de la tercera ola, o mas bien sus conflictos, se podrían asentar en el diferente punto de partida para luchar contra lo que la cultura patriarcal ha preparado para definir la feminidad. Si los feminismos de la segunda ola apuntan a desuniversalizar mirada y discurso masculinos como únicos y verdaderos para incluir a las mujeres en ese discurso, en la tercera ola se cuestiona que la intención de desuniversalizar ese discurso continúe no obstante implicando la dualidad hombre-mujer / masculino-femenino. Frente a esto Butler aboga por “ofrecer descripciones y prescripciones alternativas” que huyan de lo universal y atiendan a lo individual, para poder hacer crítica de los principios establecidos por la filosofía occidental desde “lugares marginados” (Butler, 1998, p. 314). Sólo así podríamos comenzar a hablar de una universalidad que no excluye, y que no ofrece estrategias diseñadas a partir de las mismas unidades de medida que suponen la génesis del problema en cuestión.

5.5. Observaciones en torno al cuerpo de las mujeres en los feminismos a final del siglo XX

Diferentes temáticas se tornan fundamentales a la hora de entender las problemáticas observables sobre la representación de la feminidad a través de los cuerpos de las mujeres, atendiendo a nuestras autoras de referencia y sus textos fundacionales. Estos nos permiten trazar el mapa de las cuestiones aún sin resolver que aparecerán en los debates en torno al cuerpo del feminismo contemporáneo. Se abordan además de forma mucho más concisa en esta investigación los reclamos de la segunda ola que aparecen, se conectan y se complementan con las problemáticas detectadas en la cuarta dados los nuevos contextos, la evolución de las premisas y el desarrollo de las formas de comunicación y del universo de las imágenes. A continuación, exponemos las afirmaciones de nuestras autoras del siglo XX, junto a las de otros textos que revisan las mismas problemáticas, teniendo como ejes los temas que extraemos como fundamentales para poner a funcionar las estrategias que posibilitan el control de la corporalidad femenina, que después aparecerán – y se ordenarán siguiendo esos ejes – en los trabajos artísticos seleccionados de la misma época.

5.5.1. Herencia iconológica o construcción del imaginario

La conceptualización de la idea de mujer se elabora a través de las imágenes del arte que Linda Nochlin trata de desmembrar para entender las causas, sustentándose en la marginación de las mujeres artistas de los círculos del arte más relevantes. Esto se relaciona, si echamos la vista atrás, con una iconología heredada que fundamentará, en parte, nuestro conocimiento del mundo y derivará en los imaginarios específicos para la feminidad. Estos, sin ser naturales, tampoco parten de cero, pues son heredados de la tradición de una construcción de la cultura y de la civilización que margina de forma sistémica la mirada de las mujeres. Es decir, que la no participación femenina en la creación de los símbolos tiene como consecuencia la no participación de la construcción de cultura. De este modo queda en manos de un sistema patriarcal y androcéntrico – sin revisores – la definición y creación de la idea de la mujer, ya que “tanto el mundo primitivo como el civilizado son masculinos, y la idea cultural de la mujer es obra exclusivamente del varón” (Millett, 2018, p. 106).

Es por ello que, en relación a la imagen producida en el arte del cuerpo de la mujer, conviene revisar los valores que se construyen en torno a ella y cuál es la aportación de las mujeres que se miran a sí mismas, en lugar de ser miradas:

Si la cultura ha sido una creación masculina, la mejor alternativa para las feministas de la diferencia era crear una cultura basada en la profundización de una subjetividad femenina asentada en la diferencia sexual, en el cuerpo de las mujeres que ellas debían resignificar más allá de las teorías hechas por los hombres. (Varela, 2024, pp. 52-53).

Alario, en *Nos miran, nos miramos* (2000) identifica la historia del arte como la historia de la mirada, y define esa mirada como androcéntrica, inserta en un sistema patriarcal, de lo que se deduce la exclusión de muchas otras miradas cargadas de experiencias y herencias culturales diversas del discurso oficial. Las mujeres han sido “miradas y *expuestas* [...] pero pocas veces *reflejadas realmente*”, pues en el contexto de una sociedad marcadamente androcéntrica se ha representado el cuerpo de “la mujer tal y como la deseaba el varón” (Alario, 2000, p. 61). Esta historia de la representación desde la perspectiva de la mirada nos lleva a entender cómo la didáctica de las imágenes las convirtiera en espejos, ofreciendo un modelo a seguir en materia de identidad de género, definiendo el concepto de feminidad, muy ligado a la condición de *to-be-look-at-ness* que nos describiera Mulvey en 1975 (1999), y que forjará la performatividad de género que nos plantea Butler (1999).

Pasividad y objetualización

Alario (2000) identifica estas limitaciones en la autodefinición de la mujer como “la negación del sujeto” (p. 60) convirtiendo a las mujeres en la forma que cobran ideas abstractas como la belleza, el amor o la libertad, o directamente como objetualización sexual con morfología de cuerpo femenino, convirtiéndose así en objeto que “existe por los otros” (p. 61); las mujeres como “sumisas y silenciosas” (p. 62); la mujer como madre, en el ámbito de lo íntimo y lo privado, frente a la “visión erótica” del cuerpo de las mujeres” (p. 63) confrontando el concepto o dicotomía ya mencionada de *Naturaleza* como lo femenino frente a *Razón y Cultura* como lo masculino, y que a su vez desemboca en la *femme fatale*, o como ella lo califica “la perdición del hombre” (p.63).

Amparándose en estos rasgos sustentados por la historia del arte, relaciona el trabajo de las mujeres artistas como creadoras que se miran a sí mismas y que responden al elenco anterior de tradición representacional. Para ello identifica como temas centrales la reivindicación de “su condición de sujetos” haciendo una crítica al estereotipo de “pasividad y dependencia” (p.65), reclamando su derecho a la mirada activa como creadoras en la construcción de su identidad, denunciando el sometimiento a la ideología patriarcal, la puesta en cuestión de la tradición y los valores del lenguaje artístico, También cuestionando autoridad masculina, directamente relacionada con la sumisión aprendida. Así las mujeres creadoras de la segunda ola ofrecen,

mediante diferentes recursos plásticos y estéticos, una imaginería de mujeres “fuertes e independientes” (p. 70).

Para ir al epicentro del orden simbólico, conviene ahora abordar la tradición de los símbolos, que con el paso del tiempo se irán connotando cada vez más y poco a poco desapareciendo de la construcción denotada de la imagen mediante la operativa habitual del patriarcado de disimular sus estrategias de mantenimiento.

Símbolos, carencias y querencias

La simbología relacionada con los órganos genitales femeninos ha dado lugar a muchas teorías, que en ocasiones justifican su inferioridad frente a los masculinos, ya que su relación, desde un punto de vista psicoanalítico versa sobre la carencia y la querencia, como mencionamos con Mulvey. Es decir, la carencia de falo por parte de ellas sumado al deseo de tener uno. Esta contradicción en la aceptación del propio cuerpo llevaría a las mujeres a convertirse, desde un prisma masculino, en seres de poco fiar. Las prácticas artísticas desarrollarán imaginería específica del órgano genital femenino, vulvas de distintos tamaños, colores y formas, como reclamo para una re-definición de la biología femenina reconociendo y representando la “relevancia artística, política y simbólica” del cuerpo sexuado, en lo que se conocerá como el “arte del coño” (Méndez, 2010, p. 162).

Los pueblos primitivos entienden los genitales femeninos como una ausencia, viendo que el órgano que *debería estar* ha sido arrancado y es una herida abierta que aún sangra. En la actualidad la visibilización de la menstruación, y su representación mediante su color real, el rojo, se ha convertido en todo un tema candente en redes sociales, confrontando las realidades de menstruar frente a la imagen infantilizada que de ello dan los medios de comunicación y el lenguaje publicitario, por ejemplo utilizando líquidos azules para evitar el *shock* del color rojo, que no es censurado en escenas de violencia en el cine ni en la televisión. También podemos observar a través de la ficción televisiva o cinematográfica cómo cualquier conversación relativa al tema es *cosa de mujeres* y tratada como secreto de estado.

Volviendo a las creencias primitivas, que aparentemente siguen de algún modo vivas entre nosotros, la descripción que ofrecen del genital femenino frente al masculino sitúa claramente una forma biológica como la adecuada, la masculina. Esto deja a la femenina relegada a la deficiencia, siendo así el cuerpo de la mujer por definición, incompleto. “La teoría freudiana describe la sexualidad femenina en función del complejo de <<castración>>. Entre los primitivos interviene también el temor, como demuestra la creencia de *la vagina dentada* castradora” (Millett, 2018, p. 107). Esta ha sido objeto de creación artística y fomenta la idea, no sólo de la

ausencia, sino de la envidia vengadora. En definitiva, alimenta la idea de lo femenino como amenaza, como enemigo, como *lo otro*.

De este modo a través de los símbolos ha prosperado el concepto de carencia y querencia, y cómo estos dos llevan al odio y a la envidia, y separan al hombre de la mujer a través de una biología que comprende lo masculino como aquello a lo que todo humano aspira a ser. Esto estaría dejando al colectivo femenino muy descontento con su propia morfología, y en un estado perenne de negación no del propio sexo biológico sino de la posibilidad de poder llegar a ser un humano de primera. Así, las mujeres, quedan representadas a través de los símbolos como el colectivo inferior por defecto de nacimiento, y cualquier ejercicio de sometimiento está, por este mismo principio, justificado.

Espejo de expectativas masculinas

El cuerpo de la mujer encasillado en sus funciones, como desarrollaremos con mayor profundidad más adelante, tiene su aparición de forma inequívoca en el mundo de la representación. Resulta interesante diferenciar entre la representación ligada a la cultura y al arte, donde el análisis y las reflexiones en torno a lo que vemos y cómo lo vemos forman parte del diálogo; frente a la cultura del entretenimiento, donde de alguna manera nuestro instinto analítico o crítico puede quedar adormecido. Cabe preguntarse si estos mundos de ficción son una consecuencia de la cultura de pensamiento dominante, o son más bien un sostén que garantice su continuidad.

El análisis crítico de la ficción audiovisual de entretenimiento como legitimadora de la perpetuación del cuerpo de las mujeres encerrado en sus funciones tradicionales se convierte en tema de reflexión académica y pública de la mano de, entre otras, Laura Mulvey. Como desarrollamos anteriormente, nuestra autora se enfoca en la representación como apariencia de realidad (Berger, 1997), en concreto de la mujer en el cine de ficción clásico. Para ello estudia cómo se presenta su cuerpo y su participación en la trama, para extraer conclusiones en torno al mensaje latente que quedaría sobre la feminidad en sus espectadores (Acaso y Nuere, 2005). Para esto plantea la problemática de la identificación por razón de sexo-género con los personajes por parte de espectadoras y espectadores, dando lugar a unas definiciones sesgadas de lo que cada uno sea capaz de ofrecer, hacer o conseguir en el mundo de lo real, que no en el de las apariencias.

Mulvey, en 1975 originariamente, expone la condición ya citada del cuerpo femenino como *to-be-look-at-ness*, convirtiendo a la figura femenina en cualquier ficción como una ralentización de la trama, que se alimenta de la apreciación y disfrute de la forma femenina como objeto de contemplación. De esta manera quedaría su posición relegada siempre a un segundo plano, que sólo adquiere el primer plano como símbolo de sensualidad o deleite, reforzando mediante la

imagen a la mujer como símbolo, como espejo de las expectativas del hombre formalizadas a través de su deseo por ella.

La ficción habría evolucionado en estos tiempos – tomando como referencia la serie *Euphoria*, por seleccionar una producción contemporánea y que está siendo reconocida por la crítica en el tiempo presente, y que será mencionada de forma más extensa más adelante, donde vemos la relación de las mujeres con su reflejo y cómo se miran a través de los ojos del otro (Barnett, 2019) – al mostrar cómo se experimenta la condición de *to-be-look-at-ness* en primera persona, no como una cuestión superada sino como una cuestión llevada a la reflexión a través de la cultura audiovisual popular. Mulvey trataba de exponer los mecanismos de opresión del inconsciente patriarcal, para comenzar a escribir un nuevo lenguaje del deseo (1999). Tal vez este tipo de ejercicios audiovisuales, como el que tomamos de referencia, insertos en la corriente de pensamiento dominante, sirvan para continuar con ese proceso de cuestionamiento para la reescritura de la condición del cuerpo de la mujer como espejo del valor del hombre, así como su sexualidad vinculada intrínsecamente con los deseos de él.

5.5.2.Relaciones de poder o una breve historia de la desigualdad

Aunque comenzamos este apartado de nuestra investigación desde el mundo de las imágenes – y estas son fundamentales para sostener las asimetrías que conocemos – el problema se va definiendo a través de la cultura en general y de los idearios existentes. Estos son sostenidos por las imágenes, pero las imágenes no los crean desde cero sino que actúan junto a todos los demás factores que tienen que ver con la socialización y la conceptualización del mundo. Para hablar sobre relaciones de poder entre colectivos, o individuos, se hace necesario establecer el sistema en que se inscriben: el patriarcal, claro. La definición de patriarcado se refiere a la autoridad y protección ejercida por una persona de mayor edad, y por tanto mayor experiencia y sabiduría, sobre una familia o colectividad. Desde la década de 1970 la teoría feminista, que lo utiliza como término clave para analizar la realidad, revisa y resignifica este concepto, atribuyéndole la hegemonía masculina quedando ésta en la posición de autoridad, en lugar de las personas de mayor edad y experiencia que sitúa en esa posición la definición oficial. Esta autoridad masculina al ser asumida como natural actuaría como silenciadora del androcentrismo cultural (Puleo, 1995). Los estudios de género introducen el *sexo* como una nueva variable para dar explicación de la opresión continuada contra las mujeres analizando comportamientos individuales y colectivos desde un punto de vista sociológico y filosófico.

Millett argumenta, en cuanto a los aspectos ideológicos a tener en cuenta para comprender la política sexual, que el patriarcado, como orden social establecido, apenas se discute aún siendo

una institución que se construye en torno a la idea de “la prioridad natural del macho sobre la hembra” (2018, p. 70). En este contexto ideológico afirma lo siguiente:

Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de “colonización interior”, más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de clases. Aún cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. (Millett, 2018, p. 70).

Cuando la autora se refiere en su publicación a “hoy día” (p.72), esta investigación traslada la cuestión a nuestro hoy día, cuando es la política sexual en la representación del cuerpo de las mujeres el tema que nos atañe.

La estructura patriarcal sostiene la asimetría entre hombres y mujeres, y naturalizar esa asimetría a su vez la sostiene. El sistema sexo-género, que ya habría conceptualizado Millett (2018) como el conjunto de actividades humanas asignadas a las personas en función de su sexo biológico para mantener las estructuras sociales, se convierte en ese sostén de la estructura patriarcal. El sexo biológico se asocia en esta definición a la naturaleza y se entiende como algo inmutable, y el género se asocia a la cultura, como una construcción o algo creado (Amorós, 2009). Esta misma autora en el año 1992, en otro texto, considera la diferenciación de género como sinónimo de patriarcado, ya que si en lugar de patriarcado hubiera un sistema igualitario no existiría la jerarquía que deviene en la “marca de género [...] signo de pertenencia a un grupo social con determinadas características y funciones”, y prescribiendo “un rol sexual” (Puleo, 1995, p. 25). Millett (2018) afirma que, al ser este sistema el único conocido a través de los tiempos, es la única referencia que tenemos sin poder realizar una comparativa con un sistema igualitario, de modo que no hay conocimiento sino solo especulación sobre si ser hombre y ser mujer tendría algún significado, o si serían diferentes categorías en una sociedad reajustada al igualitarismo.

En definitiva, el patriarcado no se basa en una *esencia* que diferencia a unos de otros sino que responde a una “organización social o conjunto de prácticas que crean el ámbito material y cultural que les es propio y que favorece su continuidad” (Puleo, 1995, p. 27), y que se mantiene gracias también a un conjunto de pactos entre varones que constituyen su colectivo diferenciado por sexo-género del de las mujeres (Amorós, 1992).

En el estudio que Jane Saltzman (1992) hace de las estructuras que favorecen esta construcción y continuidad se encuentra la teoría de la socialización, donde intervienen los medios de comunicación, la educación, la didáctica de las imágenes, la moda, etc. En definitiva, las fuentes que construyen el imaginario colectivo desde donde se refuerza la presión social en torno a la

imitación y búsqueda de modelos y referentes, que devienen en conductas y relaciones generizadas por parte de sus consumidores (Lomas y Arconada, 1999), como se desarrollará más adelante en esta investigación, ligando estas estrategias de continuación a las prácticas artísticas que las denuncian.

Biología, género y jerarquía

El género se define como un constructo social que atiende a las diferencias biológicas entre ambos sexos, “convirtiendo esa diferencia en desigualdad social y política” (Cobo Bedia, 1995, p.55). La teoría feminista durante la segunda ola tiene como objetivo determinar el género como una construcción social y cultural que no responde a lo femenino y a lo masculino en términos biológicos y naturales, sino que quiere definirlos como conceptos insertos en un relato diseñado desde un prisma masculino. Beauvoir (1998) será la primera en cuestionar esta construcción de significados, que más tarde se convertirá en el núcleo conceptual del feminismo. Estos estudios de género tienen lugar de forma ordenada dentro de la teoría feminista a partir de los sesenta en EE.UU., y llegarán a España a partir de la década de 1980, siendo uno de sus textos principales en el contexto español *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, de Celia Amorós (1985).

La idea de género como construcción cultural surge por primera vez en la Ilustración, s. XVIII, cuando los diferentes colectivos afirman que la situación de desigualdad no es natural sino aprendida, y las mujeres toman conciencia de que el trato hacia ellas es represivo. Jean Jaques Rousseau, fiel defensor de la igualdad política y económica, es también el mayor defensor de que el espacio natural femenino es el de la maternidad, los cuidados y lo doméstico. En contraposición Mary Wollstonecraft denunciará este pensamiento patriarcal de Rousseau y cualquier otro que conceptualizase la inferioridad de la mujer frente al varón (Cobo Bedia, 1995).

El S. XIX se convierte en escenario de paralelismos. Por un lado, la lucha de las mujeres se ve acallada durante la Revolución Francesa, y por otro lado la perspectiva de Rousseau deviene en una “misoginia romántica [...] que tematiza a las mujeres como inferiores” (Cobo Bedia, 1995, p. 59). Filósofos como Hegel o Schopenhauer simpatizan con esta perspectiva, frente a Stuart Mill que la desarticula y desmiente. Mill publica en 1869 *La sujeción de la mujer*, como ya mencionamos, y se convertirá posteriormente en un texto fundamental para nuestra autora Linda Nochlin (1971).

Más adelante el voto femenino fue aprobándose en diferentes países como un gran éxito para el movimiento feminista. Tiempo después se publica la obra aquí referida de Beauvoir, donde la autora comienza a esbozar el concepto de género al afirmar que “no se nace mujer; se llega a serlo” (Beauvoir, 1998, p. 247). Amorós señala como “significativo” que el existencialismo eluda a la mujer en su reflexión sobre “el sexismo ideológico y la perspectiva patriarcal” (Amorós,

1985, p. 52). A la mujer se le adjudica “la gracia”, ligada a lo natural, y pudiendo, según Hegel, ser liberada solo a través de la intervención masculina. En su ensayo filosófico, Beauvoir reflexiona sobre la situación de la mujer, donde enfrenta las “ancestrales dicotomías: naturaleza-cultura, lo mismo-lo otro, es decir, la mujer como la alteridad para el hombre, que se autodefine y autoconstituye (Amorós, 1985, p. 54), como desarrollamos en el apartado de la herencia iconológica, donde analizamos la edificación de cultura como factor.

En referencia a los aspectos biológicos Millett defiende que no encuentra diferencia entre hombres y mujeres que justifiquen de ningún modo una asimetría, no a partir de la fuerza física, y tampoco de la paternidad. Por lo que sostiene que la diferenciación biológica deriva, efectivamente, de la cultura. Beauvoir afirma que una mujer no nace siéndolo sino que se convierte en ello (1998), eliminando cualquier duda de la relación entre la biología y las características asociadas a la feminidad. Resulta casi imposible establecer en el origen físico de la especie humana, según Millett lo expresa, las distinciones sociales de posición, papel o rol y temperamento, ya que las desigualdades no se pueden valorar objetivamente “por hallarse saturadas de factores culturales. Sean cuales fueren las diferencias sexuales <<reales>>, no las conoceremos hasta que ambos sexos sean tratados con paridad, lo cual constituye un objetivo un tanto lejano” (2018, pp. 76-77). Y aquí es donde la autora confronta la idea de sexo y de género, planteadas como cuestiones diferentes, siendo sexo la definición biológica y género la construcción cultural. Y que, aun estando unidas en el pensamiento popular podrían desligarse, cobrar dimensiones distintas y desarrollarse de manera independiente, como sustentará Judith Butler en los noventa. Butler además argumenta que la biología tal y como la comprendemos es también una consecuencia de la cultura, ya que el binarismo imperante excluye todo el espectro entre lo femenino y lo masculino en términos biológicos, además de todos los factores a tener en cuenta, que no son solo los genitales – que, por su parte, también pueden ser no binarios –:

Ya a comienzos de los noventa, Judith Butler puso en jaque, con la publicación *El Género en Disputa*, la idea de que el sexo es algo natural mientras el género se construye socialmente, al explicar que la naturalización del sexo se ha configurado dentro de la lógica del binarismo de género. No es que el cuerpo no sea material, sino que accedemos a esa materialidad a través de una “lente”, un imaginario social, todo un conjunto de discursos, prácticas, normas sociales sobre los cuerpos. [...]

Esta desesencialización del sexo y el género suspuso un cuestionamiento de la categoría “mujer” o “mujeres”: más que un sujeto colectivo dado por hecho, es un significante político. (Trujillo, 2022).

De modo que los feminismos del siglo XX ponen en duda la legitimidad del argumento de la biología desde diferentes prismas.

Todo el análisis que Millett ofrece sobre los aspectos biológicos sirve a la autora para determinar que no son estos sobre los que se construye el género. Sólo determinan la forma de comportamiento de cada género, y también al género al que pertenece cada uno. Pero el género en sí viene construido por otros factores que nada tienen que ver con la biología. Como consecuencia, los aspectos biológicos definen la división de poder:

Desde el punto de vista político, el hecho de que cada grupo sexual presente una personalidad y un campo de acción, restringidos pero complementarios, está supeditado a la diferencia de posición (basada en una división de poder) que existe entre ambos. En lo que atañe al conformismo, el patriarcado es una ideología dominante que no admite rival; tal vez ningún otro sistema haya ejercido un control tan completo sobre sus súbditos. (Millett, 2018, p. 82).

Todo aquello que colabora con el mantenimiento del patriarcado, está sustentando una asimetría continuada, que merece ser visibilizada a través del análisis de los factores que actúan para alimentarla sibilinamente sembrando la duda sobre su existencia. Si en la segunda ola el argumento de la diferenciación que sostiene la asimetría será entre femenino y masculino, en la tercera ola será entre heteronormativo y binario frente a todo aquello que esta estructura no contempla. La labor de la cultura ha residido en mantener y difundir la diferenciación como norma. Qué hace de los individuos y de los colectivos la cultura se convierte entonces en un asunto relevante.

En el control de la cultura está la base del poder

Beauvoir (1998) trae a la reflexión la cuestión de que *hombre* define a toda la humanidad, además de a la parte masculina. No sucede lo mismo con *mujer*. Es por ello que define al hombre como el sujeto, y a la mujer como la alteridad, como se mencionaba anteriormente en relación a la clásica dicotomía: si no eres lo uno, has de ser lo otro. Este binomio es lo que en la tercera ola se pondrá en duda, pues no contempla todas las subjetividades que desbordan esa dicotomía, y que se situarían en sus márgenes. Pero que como identificarán en la segunda ola, y continúa sucediendo, la condición de *lo otro* será la que hoy día siga permitiendo que los imaginarios de lo femenino estén estrechamente ligados con la mirada masculina.

Celia Amorós critica toda la articulación teórica que jerarquiza a hombres sobre mujeres partiendo de la idea de la autoconciencia que erige a la persona como sujeto. El problema para las mujeres

es que lo femenino es considerado como *naturaleza*, frente a lo masculino considerado como *cultura*, en otra forma de alteridad que traería el mismo resultado asimétrico entre colectivos. Así las mujeres quedan expulsadas de este discurso de intención universalizadora.

Señala entonces que naturaleza puede ser entendido de dos formas. En un sentido tradicional como lo contrario a la cultura y que ésta debe controlar, domesticar y en definitiva dominar. Y en otro sentido, derivado de la Ilustración, donde la naturaleza legitima y ordena, creando un equilibrio para la cultura. En cualquiera de los dos casos, la naturaleza existe en función a la cultura.

Las consecuencias de que la mujer sea *la naturaleza*, como apunta Amorós, es que “no accede al estatuto de individualidad, el estatuto cultural por excelencia”, pues requiere un grado de autoconciencia que la esencia de lo femenino no puede lograr con las características genéricas que lo compactan, en un bloque donde “cada uno de sus ejemplares individuales es irrelevante en tanto que tal y carece de entidad en la medida en que no es representación del género” (Amorós, 1985, p. 48). O, en palabras de Rosa Cobo Bedia: “los varones son conceptualizados por la ideología patriarcal como individuos por ser creadores de la cultura [...] lo femenino es tematizado por el patriarcado como una masa inseparable e incapaz de producir individualidades” (Cobo Bedia, 1995, p. 63). De aquí deriva la percepción de la mujer en el orden simbólico, y en consecuencia la mujer en el plano de lo real como bidimensional: para ser vista ha de ser mirada desde un único punto de vista, el masculino, dueño de los mecanismos de fabricación del discurso universal. Frente a esto Cardenal (2012) reclama la pluralidad de la que hablara Irigaray, proponiendo no ser *una* sino ser muchas. No ser mujer, ser mujeres. Reconocer la individualidad, incluso si se opera desde el colectivo será también uno de los asuntos pendientes del feminismo de final del siglo XX.

Los estudios de género hacen tambalear los paradigmas establecidos, y resultan de una búsqueda de redefinir en general todos los ámbitos de estudio y temas sociales. Es así cómo la teoría feminista “cuestiona los mecanismos de poder patriarcales” y los discursos que pretenden legitimarlos mediante la teoría de poder, que cuestiona tanto “las conceptualizaciones de lo femenino como la escasez de poder de las mujeres en las sociedades patriarcales” (Cobo Bedia, 1995, p. 61-62). Dos asuntos ligados entre sí, ya que se afectan mutuamente de forma directa.

Según las palabras de Celia Amorós, “la hembra humana es un producto de la historia, lo que la humanidad ha hecho de ella” (1985, p. 54), incitando a la mujer a pasar de esencia a existencia a través de la reivindicación del reconocimiento como tal, en un ejercicio de rescatar el mensaje de Beauvoir. Celia Amorós (1985) traduce este mensaje al ámbito filosófico a través del argumento de la conceptualización, proceso en el que las mujeres han sido, a lo largo de la historia, un objeto pasivo. En una nueva forma de entender la filosofía desde una óptica feminista las mujeres han

de cambiar de lugar y tomar el control del relato como “conceptualizadoras” (Amorós, 1985, p. 55), cuestionando las ideologías definidas en los discursos creados siempre por un colectivo masculino y estipulados como universales, aunque dejando fuera del poder de decisión a la mitad de la especie humana. La teoría *queer* ampliará las cuentas de quién queda fuera de la mesa de decisión más aún, ya que si se toma al hombre blanco occidental heterosexual de clase media como unidad de medida no se excluye solo a esa mitad que contemplaría a las mujeres también blancas, occidentales y de clase media, sino a todos aquellos que no encajen en esa definición por motivos de raza, clase, biología u orientación sexual. Al ser parte activa en ese proceso de construcción del relato, y aunque Amorós se refiere al relato filosófico, nosotros lo extendemos al representacional que atañe a esta investigación, es posible que esa universalidad tenga en cuenta a la especie al completo. Para esto se hace necesaria una dimensión específica de mujeres – hacia las que se orienta esta investigación – en cada campo de acción que haga posible una transformación a través de su presencia y poder en las tomas de decisión, y en la construcción de la cultura.

El estereotipo categórico como manual de comportamiento

La cultura ciertamente influye, como indica Millett, en el desarrollo de la construcción de la identidad, con lo que la representación artística y el rol de la mujer en el arte tiene una incidencia en la construcción de la imagen de la mujer y, por consiguiente, en la forma de actuar de una mujer, al menos en cierto ámbito:

En virtud de las condiciones sociales a que nos hallamos sometidos, lo masculino y lo femenino constituyen, a ciencia cierta, dos culturas y dos tipos de vivencias radicalmente distintos. El desarrollo de la identidad genérica depende, en el trascurso de la infancia, de la suma de todo aquello que los padres, los compañeros y la cultura en general consideran propio de cada género en lo concerniente al temperamento, al carácter, a los intereses, a la posición, a los méritos, a los gestos y a las expresiones. (Millett, 2018, p. 80).

Millett afirma, a través de la idea de “colonización interior” y de “dominio sexual” (2018, p. 70) que el papel sexual de cada uno de los sexos biológicos es utilizado en la cultura para definir los estereotipos de los que se nutre el patriarcado, estableciendo temperamentos característicos de “cada categoría sexual (la “masculina” y la “femenina”)” (2018, p.72). Este esquema plantea la inteligencia, la agresividad y la tenacidad en el grupo dominante, el masculino, y “la docilidad, la <<virtud>> y la inutilidad” en el grupo subordinado, el femenino. Y “queda reforzado por un

segundo factor, el papel sexual, que decreta para cada sexo un código de conductas, ademanes y actitudes altamente elaborados” (2018, p. 72).

Los niveles concatenados e interdependientes entre sí derivados de este reparto de funciones quedan divididos de la siguiente manera por la autora: “la posición, que cabría definir como el componente político; el papel, o componente sociológico, y el temperamento, o componente psicológico” (2018, p. 72). Este será el esquema básico para el estudio de feminidades y masculinidades como ideario estereotipado que entrarán en juego en la performatividad del género y de la mascarada (Butler, 1999; Owens, 2004).

A través del arte y de su producción, masculina o femenina, podemos observar cómo quedan sustentadas estas afirmaciones teóricas en forma de imágenes constructoras de cultura (elevada o de masas) y de imaginario colectivo, y cómo son una parte más del engranaje que construye la conciencia social patriarcal.

Millett afirma que todas las formas de poder y todas las formas de construcción intelectual y social de la civilización, incluyendo la ética, la filosofía, y lo que a nosotros nos atañe, las imágenes, son “de fabricación masculina” (2018, p. 70). Partiendo del principio de sujeto-alteridad de Beauvoir podemos encontrar diferentes investigaciones que siembran esta pregunta en la genealogía de los artistas que conforman la historia del arte más difundida, donde los hombres son reconocidos como grandes creadores, y las mujeres son el objeto pasivo de observación y representación. Esta idea es fundamental para Nochlin (1971) y Chadwick (1992) en los respectivos escritos que esta investigación aborda en torno a la clasificación llevada a cabo por historiadores del arte, y también para nosotros ya que encontramos la aplicación de esta estrategia patriarcal en el mundo y la historia de la representación. Se compara el arte producido por hombres y producido por mujeres y las condiciones para su creación, y la cuestión de la mirada arrojada sobre el cuerpo de la mujer en la representación, pictórica en este caso, que después se ampliará a la fotografía y al cine.

Ahora nos preguntáramos, ¿qué ven las mujeres de sí mismas o de las de su mismo sexo al ver estas imágenes? En cualquier caso, una perspectiva masculina. Nochlin incoa el reclamo por una genealogía de las mujeres que no se base en excepciones para la negación de la asimetría en el acceso a la *grandiosidad* en el arte. Defiende que si no ha habido grandes mujeres artistas ha de ser porque no se estaba analizando de manera adecuada la historia del arte (1971). De este modo, comienza un análisis por las dificultades principales que afectan a las mujeres como creadoras y que tendrán como consecuencia su alienación del ámbito de la representación como sujetos activos. Chadwick explora la historia del arte en busca de esa genealogía femenina, poniendo en relación a la mujer en el mundo del arte y en la sociedad, para así revisar la historia del arte desde un nuevo prisma que nos ayude a configurar la realidad de la mujer como creadora, es decir, como

constructora de cultura (1992). Nos permiten ver cómo la etapa final de siglo XX no solo no acepta el estereotipo femenino de su presente, sino que busca de dónde viene para desmantelarlo.

Sororidad y fraternidad como diferenciadas relaciones de poder

Las relaciones establecidas entre las mujeres como grupo y entre los hombres como grupo parten de definiciones muy diferentes que nos permiten ver jerarquías de poder. Estas definiciones también son generizadas y elaboradas a través de estereotipos y normas no escritas, pero sí aprendidas. Como aspecto sociológico, teniendo en cuenta la influencia de la clase social, Millett (2018) señala la falta de sororidad como consecuencia del enfrentamiento entre clases, que promueve la enemistad entre mujeres:

Uno de los principales efectos que produce la clase social en el patriarcado es enemistar a las mujeres entre sí, creando un vivo antagonismo que, tras oponer durante largo tiempo a la prostituta y a la matrona, afecta en la actualidad a la mujer con profesión y al ama de casa. La primera envidia la <<seguridad>> y el prestigio de la segunda, mientras que esta, desde su posición respetable, anhela la libertad, la aventura y el contacto con el gran mundo que vislumbra en la otra. En virtud de las múltiples ventajas que les confiere el doble código moral, el varón participa de ambos mundos, y puede, a fuerza de sus recursos económicos y sociales, enfrentar entre sí a ambos tipos de mujer. (Millett, 2018, p. 91).

Dos afirmaciones fundamentales de Rosa Cobo Bedia son “el poder no es de los individuos, sino de los grupos” y “el poder no se tiene, se ejerce” (1995, p. 63). Esto explicaría porqué el patriarcado prefiere a las mujeres separadas entre sí.

Heidi Hartmann (1980) explica el concepto de patriarcado como un conjunto de relaciones sociales, aunque jerárquicas, entre los varones que establecen vínculos entre ellos solidarizándose entre sí para perpetuar el dominio sobre las mujeres como colectivo. Cabe señalar que esto también va a formar parte de los estereotipos difundidos por la cultura audiovisual popular, heredados de toda representación anterior. El contenido de estos pactos patriarcales, cuyo espacio “natural” es la política, son las mujeres (Cobo Bedia, 1995, p. 65).

El poder para Amorós (1987) se ejerce en el territorio de los iguales que se reconocen como tal entre sí. Tanto este ejercicio de poder como este reconocimiento entre sí como iguales se mantiene mientras tienen algo que repartirse. En el caso del patriarcado es el dominio sobre las mujeres, a las que nuestra autora describe como “indiscernibles” y ubicadas en el “espacio de las idénticas” (Amorós, 1987, p. 113). La ausencia de poder es otra consecuencia de pertenecer a esa “masa inseparable” de la que habla Rosa Cobo Bedia (1995, p. 63). La conquista de las mujeres de su

individualidad tendría como resultado la desestabilización del sistema patriarcal y la consecuente equidad.

La camaradería que entre hombres, que identificamos como fraternidad, se deriva de las actividades en común plantea un hermanamiento que trasciende a esas actividades y se convierte en cuestión de género (Millett, 2018). Esta unión, fomentada por la cultura, es a su vez desterrada en el ámbito femenino, donde se fomenta todo lo contrario: la individualidad y la envidia (Millett, 2018, p. 91).



Figura 17. Chicago, Judy. *Dinner Party* (1974-79).

La sororidad sería el homónimo de la fraternidad, tan importante para el feminismo de la ilustración, donde las mujeres quedaban fuera de la estructura del nuevo orden social en Francia. Aunque desde entonces reclaman la necesidad de crear una estructura de confianza similar entre mujeres, no para fomentar una batalla de sexos sino para dejar de

estar aisladas y que no somos aliadas entre nosotras. Ya en los sesenta el arte feminista, en la Escuela de Fresno de Judy Chicago, se trabajaba sobre la idea de colaboración y encuentro netamente femenino, para establecer vínculos asépticos a lo aprendido dentro de una sociedad patriarcal. Nuevas miradas sobre nuestras propias relaciones. Una revisión del poder otorgado a la convención de que las mujeres han de competir y de desconfiar entre sí. Este planteamiento, y los grupos de autoconciencia que la artista organizaba, cristalizan en su obra *Dinner Party* (1974-79) (figura 17), donde propone el encuentro distendido entre grandes mujeres de la historia unidas alrededor de una misma mesa – aunque nuestra conexión entre teoría y producción artística será más adelante –. Debemos subrayar la importancia de superar la marginación de salir del patrón establecido, pues en eso, y en la unión, reside la fortaleza:

Fijar en el imaginario colectivo la soledad de las desobedientes, incluso la rivalidad y competencia entre mujeres, ha sido una argucia patriarcal combatida por el feminismo desde sus inicios. Es precisamente cuando las mujeres comienzan a articular un «nosotras», femenino plural cuando [...] aparece el feminismo como un proyecto colectivo y emancipador. El «nosotras» femenino plural se transforma en feminismo plural. (Varela, 2024, p. 14).

Esta necesidad de dejar de estar enfrentadas para estar unidas es algo que aún sigue vivo, pero que es difícil de superar, pues toda la socialización de las mujeres está sujeta a los modelos externos, a los referentes del mundo de las imágenes. Estos referentes nos muestran cómo sólo puede haber una mujer para así convertir a un grupo en mixto, que las mujeres deben vigilarse bien de cerca entre sí porque no son de fiar, y que la competencia entre ellas es continua hasta que un juicio masculino sitúe a una como vencedora.

La sororidad – la hermandad femenina – y la preocupación por potenciarla es un tema en auge en el S. XXI ya que a través de esta idea se promueve desterrar las pautas aprendidas que distancian las relaciones entre mujeres: querer lo que otra tiene, realizar un ejercicio constante de comparación competitiva, o poner por delante los intereses de los hombres presentes a los de las mujeres.

Cardenal (2012) en su revisión de las tesis de Luce Irigaray desde las teorías psicoanalíticas y de la diferencia sexual reflexiona sobre el concepto de los celos o la envidia entre mujeres a través del planteamiento freudiano del rechazo del cuerpo, que sería otro de los estudios que avalarían la tradición de distanciamiento entre mujeres. A partir de la sexualidad se define una rivalidad entre mujeres justificada por la competencia por aproximarse a los varones:

No se considera en ningún momento un modelo sexual femenino, la evolución sexual es falocéntrica tanto para los hombres como para las mujeres y el devenir mujer normal resulta más bien patológico al estar determinado por la envidia, los celos y la reivindicación del sexo masculino. (Cardenal, 2012, p. 355).

Cualquier estrategia de distanciamiento entre mujeres cristaliza en la idea de *sólo puede quedar una*. En relación a la cultura pop, Taylor Swift publica en 2019 una canción titulada *You need to calm down*, cuya intención es exponer a la opinión pública que dirige su odio en todas direcciones a través de internet y redes sociales, y en este caso, contra las mujeres. En ella hace referencia al tema que tratamos de la siguiente manera:

And we see you over there on the internet;
Comparing all the girls who are killing it;
But we figured you out;
We all know now, we all got crowns;
You need to calm down.

(Swift, 2019, 14 de junio)

Resulta especialmente interesante porque, después de publicar esta canción donde toma por primera vez partido por unas ideologías frente a otras, a principios de 2020 en un documental

titulado *Miss Americana*, se muestra la evolución de la cantante y compositora estadounidense en el proceso de adquirir su propia voz, e involucrarse en aquello que considera importante a pesar de dejar con ella atrás a parte de su *fandom*. Hacer uso del altavoz con el que cuenta para ser política e ideológicamente activa, y dejar de disculparse por tener una opinión. Aunque en este caso sea a través de la música pop más comercial, resulta de interés para esta investigación observarlo pues muestra la implicación de la cultura popular, a través de diferentes agentes, para modificar ciertos patrones en la construcción de la cultura (Neville, O'Malley y Rogers, 2019). Aunque también nos queda la duda de si será real o será una nueva reabsorción por parte de la corriente dominante de pensamiento para dar la falsa sensación de activismo, cuando en realidad una pequeña concesión a un feminismo liberal que solo calma las aguas, pero no aporta nada relevante más allá de una nueva propuesta de símbolos algo más comedidos.

En cualquier caso, la unión fraternal entre varones, por el hecho de ser varones, les hace coincidir en que el colectivo femenino ha de ser controlado, es decir, que cierto poder ha de ser ejercido sobre el mismo para el mantenimiento de una asimetría que les sitúa por encima de ellas. Una de las estrategias más efectivas es delimitar muy claramente las áreas de acción del colectivo femenino donde se contendrán los cuerpos de las mujeres sometidos en las funciones que les han sido tradicionalmente asignadas.

5.5.3. Función y tradición o lo que se ha permitido a las mujeres

La tradición asigna ciertos roles al estatuto de lo femenino, que se remontan hasta el Génesis, por marcar un punto de partida en la construcción de la cultura ideológica y visual occidental. A través del análisis que propone Millett observamos que el rol activo de la mujer, en este caso sexual por ser aquella la función relacionada con los servicios que provee, se castiga y tiene consecuencias negativas. La mujer que toma decisiones, desde su presupuesta debilidad y desacierto, encarna los males de la raza humana y arrastra al varón hacia el mal camino. Millett afirma que, según la creencia occidental, “los males de la raza masculina” son inseparables de “la aparición de la mujer y de lo que se considera su único producto: la sexualidad” (Millett, 2018, p. 114). En el Génesis Adán encarna las cualidades masculinas de la fuerza y la lealtad convirtiéndose en “prototipo de todas las razas”; y Eva las femeninas de la inferioridad y “la simple calidad de objeto carnal [...] un ser sexual fácilmente sustituible” (Millett, 2018, p. 117). Ella se deja seducir por la serpiente, interpretada como símbolo fálico, y se convierte a sí misma en arma de seducción de Adán, consiguiendo así los propósitos para los que ha sido persuadida por el diablo (esa serpiente aparentemente irresistible). Así la sexualidad en la mujer se convierte en el centro de toda su existencia. Es su perdición, y al mismo tiempo su arma mas convincente. Pero cabe señalar que es empleada generalmente en la construcción del relato con motivos ocultos y que van a conducir

a calamidades, pues “la relación establecida entre la mujer, el sexo y el pecado constituye el modelo primordial de todo pensamiento occidental posterior” (Millett, 2018, p. 118).

Es curioso cómo el Génesis, del que parte Millett en este análisis, también narra que el castigo específico para la mujer por haberse dejado seducir, y a su vez seducir al hombre para hacer lo prohibido, será un parto cargado de dolor. De esta forma el dolor del parto se convierte nuevamente en símbolo del precio a pagar por la *impureza* del rol activo en la sexualidad femenina, un recordatorio claro de para qué está presente la mujer en el acto sexual. Aunque aquí nos reducimos a esta historia, bien es cierto que podemos encontrar los paralelismos con la idea de la mujer y el comportamiento en torno a su sexualidad que se espera de ella en el presente.

Igualdades y diferencias

Los espacios para la socialización son los lugares y ámbitos donde ponemos en práctica todo aquello que hemos aprendido sobre cómo debemos comportarnos y relacionarnos de forma generizada, donde aprendemos porqué somos iguales o diferentes, y a qué. La educación es sólo una de las muchas formas de socialización que hacen a las personas interiorizar las pautas para satisfacer las directrices y expectativas de género (Millett, 2018). Las ideologías sexuales identifican “al varón como una identidad autosuficiente y a la mujer como a una identidad defectiva” (Cobo Bedia, 1995, p. 76). Al varón se le asigna la solvencia, la labor de protección y mantenimiento, y sitúan a las mujeres de forma automática como dependientes y sometidas a la autoridad masculina a cambio de todo lo anterior. También determinan la heterosexualidad como norma frente al resto de posibilidades sexuales.

Millett expone, dentro de un análisis de los aspectos económicos y educacionales, que la cultura se ha mantenido al alcance de la mujer como parte de su labor como esposa, pero que la cultura como forma de éxito ha quedado reservada para los varones. Esto mismo expone Patricia Mayayo (2003) cuando describe el acceso a la Academia de las Bellas Artes para las mujeres. Ellas accedían únicamente como modelos, poco respetadas por su nivel de exposición y por la clase social a la que pertenecían, muy alejada de la clase social de quienes las dibujaban; o para dibujar flores ornamentales en su rol de artistas. De este modo, la tradición promueve un nivel cultural inferior entre géneros que, aunque hoy no se mantiene, puede observarse en las relaciones profesionales del arte. Así lo describe Miguel Ángel García Vega (2018, 30 de abril) refiriéndose a la afirmación realizada por George Baselitz en *Der Spiegel* de que “las mujeres no pintan muy bien”, y cómo esa afirmación provocadora, dice García Vega, “es el retrato de una injusticia avalada por los números”, como refleja en su estudio sobre los precios y representación actual de las mujeres en las galerías y en las subastas de arte frente a los precios y representación de obras firmadas por varones.

El estereotipo, a todos los niveles, funciona como mecanismo para reforzar y reafirmar un comportamiento. Los estereotipos de género son útiles para perpetuar las desigualdades y varían según cada época, pero hay algunas claves que se mantienen constantes. Quien está en situación de poder es quien realiza estas definiciones sociales diferenciadoras de sexos, como veíamos anteriormente. La primera definición llega con el ámbito de lo privado y de lo público, siendo el segundo el espacio para el reconocimiento social. Esto apunta a una jerarquización de espacios que demuestra a su vez una jerarquización de géneros.

Esta división sexo/género repercute en una jerarquización de roles ya que aunque las mujeres trabajen fuera de casa, el ámbito de lo doméstico les sigue siendo atribuido, dando como resultado una doble jornada laboral para ellas. A su vez, en el ámbito de lo público las mujeres pueden ser vistas como meras invitadas. De igual manera, y expuesto aquí como mero ejemplo, sucede en la educación al llegar la coeducación después de la escuela mixta, con niños y niñas en el mismo centro, pero con currículos diferentes. La coeducación se supone equitativa ya que todo el alumnado estudia el mismo currículo escolar. La realidad es que las niñas son invitadas al modelo educativo de los niños, que se mantiene en la actualidad (Alonso, 2017). Quedaría así el currículo que ellas cursaban, donde aprendían labores del hogar y cuidado de niños y personas mayores, desaparecido. No incorporarlo al nuevo modelo educativo (Subirats, 1994), que se aplica en España de forma oficial en 1990 y conocida como LOGSE, elimina ese aprendizaje de la escena pública y lo refugia en la escena privada – las madres lo enseñarán a sus hijas –. Se refuerza así la idea de que lo sucede en el ámbito de lo privado – los cuidados de la familia y del hogar – queda invisibilizado y no tiene un reconocimiento real en la esfera social ni legislativa, ni en la evolución de la educación, ni en la vida real:

El estímulo que reciben hoy en día las aficiones <<humanísticas>> de la mujer, gracias a los estudios de letras, no traduce sino una ampliación de las <<habilidades>> que ésta cultivaba en otros tiempos como preparación para su entrada en el mercado del matrimonio y por ello no subsanan la tradicional inferioridad cultural a la que siempre se ha visto condenada por el patriarcado. Tanto en las letras como en las artes, el éxito sigue estando reservado para el hombre, salvo contadas excepciones, como la de Susan Sontag o la de Lady Murasaki, que no invalidan la regla general. (Millet, 2018, p. 99).

La excepción que confirma la regla también ha sido fundamentada en la participación activa como creadoras de las mujeres en la historia del arte, como exponen distintas autoras en sus publicaciones (Mayayo, 2003; Trigueros, 2008; Chadwick, 1990), desarrolladas en otro punto de esta investigación. La diferenciación entre lo biológico y lo cultural, y también de aquello que se considera natural, traslada la problemática de la dominación de las mujeres a los territorios de la

voluntad y de la responsabilidad, haciendo necesario destapar y vertebrar las conexiones entre cómo se ha conceptualizado la feminidad y cómo afecta eso a la vida de las mujeres.

La tendencia de clasificar todo en dos categorías encuentra en el teórico Levi-Strauss su sustentación principal. Frente a esto se encuentran los estudios que proponen una nueva genealogía específicamente femenina, como desarrolla la teórica Luce Irigaray y filósofos como Derrida, apostando ambos por la necesidad de la diferencia.

El feminismo determina la necesidad de eliminar la asimetría, pero sí sigue, en parte, defendiendo la diferencia. Igualdad, entendida como simetría, y diferencia no son incompatibles. Aunque esto es sólo en alguna de las vertientes de la teoría feminista, que encuentra en ocasiones caminos contrapuestos y propone diferentes formas de visibilizar o solucionar los problemas heredados. Desde la diferencia se estaría entendiendo la necesidad de comprender a las mujeres como diferentes a los hombres, pero no por ello desiguales. Esto llevaría al feminismo de la diferencia a celebrar lo femenino y a separarlo de lo masculino. Desde la igualdad se trataría más bien de lograr representación, e incluso de mostrar la posibilidad de hacer todo aquello que hace convencionalmente un hombre, sin dejar de ser mujer. De modo que se mantendrían todos los roles asignados a lo femenino en el ámbito público y privado, sumados a un intento de abarcar también los asignados a lo masculino seguramente sólo en el ámbito de lo público, conjugando todos en un solo cuerpo de mujer.

Resulta interesante la propuesta desarrollada en el contenido sobre la teoría del arte, expuesto más adelante. En él se expone como se encuentran artistas y comisarias enfrentadas entre quienes quieren espacios para el arte netamente femeninos, para explorar así qué sucede sin la intermediación masculina; y quienes quieren tener representación en los espacios artísticos tradicionales, y que sean mixtos, convirtiéndose en símbolo de igualdad entre géneros. Este es un ejemplo de la diferencia y la igualdad y su forma de afrontar el problema. Por último, desde la crítica del arte, se va a proponer que lo importante es el contenido feminista en la obra, dando lugar a la presencia del feminismo de forma activa en los circuitos



Figura 18. Jennifer López en el espectáculo de la Superbowl con su invitado J Balvin (2020).



Figura 19. Shakira en el espectáculo de la Superbowl con su invitado Bad Bunny (2020).

artísticos, no tanto el sexo de quien la firma. Esta misma problemática se ha podido ver en la actualidad en el espectáculo del descanso de la Super Bowl, donde han actuado en colaboración Shakira y Jennifer López (NFL, 2020, 3 de febrero). Los titulares – se citan algunos del contexto español, pero hay muchos en todos los idiomas – han calificado la actuación de feminista, y de reivindicación del empoderamiento femenino (Del Bosque, 2020, 3 de febrero; Antón y Sancho, 2020, 8 de febrero). Frente a estas perspectivas se encuentran las de activistas, como Yolanda Domínguez, quien señala que no por ser un espectáculo realizado por mujeres se garantiza un contenido feminista, negando a su vez que existiera tal contenido en esta actuación en concreto (Domínguez, 2020, 9 de febrero). Un análisis similar realiza Iratzu Varela, sobre lo que quiere parecer y lo que es en realidad esta actuación, que desde un prisma feminista y analítico evidencia la intención de absorción de las cuestiones pendientes del feminismo en la cultura audiovisual masiva, donde el poder las mujeres aún reside en sus cuerpos al servicio del deseo heterosexual masculino (Varela, 2020, 5 de febrero) (figuras 18 y 19). Es una idea que desarrollaremos desde una mirada al contexto reciente, pero que nos sirve para dibujar la idea de la inclusión como camino hacia la igualdad y las problemáticas que presenta mientras sea un camino conceptualizado desde una mirada masculina, que sigue buscando en los cuerpos de las mujeres sus funciones tradicionales: los cuidados, la procreación y el placer.

Placer, reproducción y todo lo que queda fuera

La relación con el sexo a nivel psicológico es, para Millett, muy diferente tratándose de un hombre o de una mujer. Beauvoir (1998) afirma que los papeles asignados en la relación entre el hombre y la mujer se diferencian por ser activo el primero y pasiva la segunda. Esta es la primera de muchas diferencias a la hora de la distribución de roles de género. Sostiene que los elementos del erotismo pasivo al que están destinadas las mujeres se deben a que su función vital es la de gestar, parir, amamantar y cuidar. Estas funciones se contraponen al carácter entendido como activo de las funciones del hombre, cuya obligación reproductiva se relaciona con la erección y la fecundación durante el acto sexual, lo que le ha otorgado ciertos derechos privados y públicos con respecto al cuerpo de las mujeres. A ellas las ha relegado a un lugar secundario donde son fuente de placer, objetos pasivos de los que el hombre se puede adueñar en nombre de la reproducción, o más bien del sexo. Pero señala que “*convertirse en objeto, hacerse pasiva, es algo diferente de ser un objeto pasivo*” (Beauvoir, 1998, p. 128).

Siguiendo el argumento de Arias Bautista (2009), la violencia estructural de género se liga también a la tradición de la sexualidad a través de las etapas biológicas del cuerpo femenino, siendo estas etapas definitorias de la vida de las mujeres, e incluso de su reconocimiento social – o etiqueta – a través de ellas:

Estipula sus etapas biológicas en función de su ciclo reproductivo, y les asigna una etiqueta en razón del ejercicio o no de su sexualidad. Es más, de una sexualidad vigilada, controlada y dominada.

En nuestro mundo occidental las mujeres, mientras los hombres eran zapateros, sastres, curtidores, letrados, alfareros, médicos, alcaldes o regidores, fueron vírgenes, casadas, viudas o monjas y éstas eran, prácticamente las únicas posibilidades tolerables y sus señas de identidad. Hoy esta situación o similar sigue siendo el oprobio de otras sociedades de nuestro mundo globalizado. (Arias Bautista, 2009, p. 44).

Así la sexualidad femenina quedaría estrechamente vigilada, y delimitaría la existencia femenina a las posibilidades del cuerpo de ellas de producir placer, o de proveer de descendencia. La teoría y el activismo *queer* pondrá atención a las mujeres cuya sexualidad se desarrolla a través del deseo por otras mujeres, las lesbianas, cuya existencia no estaba siendo contemplada de manera específica hasta que de forma organizada a final de la década de los ochenta los diferentes grupos de mujeres pusieron el foco de atención en su propia sexualidad, alienada del régimen heterosexual (Trujillo, 2022).

Gayle Rubin nos introduce a un análisis y compartimentación que establece una jerarquía social basada en las prácticas sexuales en *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*, publicado en inglés en 1984, que organizaría a la sociedad al completo sujeta a sus roles sexuales y sus relaciones con los demás. En el contexto de la tercera ola resulta muy relevante, porque contempla lo que ya hemos mencionado como *todo lo demás*, aquello que se escapa a un binarismo excluyente, y que al presentarse de forma jerárquica confirma la heteronormatividad como régimen político dominante.

En su gráfico Rubin diferencia lo que denomina el círculo mágico de los límites exteriores. En el primero se sitúa la heterosexualidad, el matrimonio, las relaciones monógamas, la sexualidad al servicio de la reproducción, la negación de la pornografía, etc. En el segundo grupo, el de los límites exteriores – o márgenes – sitúa “la sexualidad mala, anormal, antinatural, maldita” (Rubin, 1989 p.140). Este círculo exterior comprende la homosexualidad, las relaciones promiscuas, sean estas fuera del matrimonio, comerciales, en grupo, que suceden de forma esporádica, la pornografía, y puede que incluyendo objetos manufacturados. Este diagrama organiza un sistema de valores sexuales relacionados con la moral, y con ideas convencionales del sexo entre macho y hembra con una intención reproductiva. Frente a este, el sexo *malo* exploraría la sexualidad y

el placer al margen de las convenciones aprendidas, y se consideraría como “pecaminoso” y “extravagante” (Rubin, 1989, p.141).

Objetos de deseo

La sexualidad femenina es en cualquier sistema patriarcal objeto de control y se mide con diferente rasero a la masculina, que suele gozar de mayores libertades en lo que se define como “la doble moral sexual” (Puleo, 1995, p. 34), que diferencia la que atañe a los hombres de la que atañe a las mujeres. En este caso nos estamos orientando hacia un contexto heterosexual, pero de nuestra investigación extraemos que en el contexto de la homosexualidad también se observa una diferente apreciación y estándares de aceptación generalizada en la homosexualidad masculina frente a la femenina, como mencionábamos anteriormente con el círculo mágico y sus márgenes (Rubin, 1989). Y es que la sexualidad de las mujeres, en tanto ellas son consideradas como objetos sexuales, no ha de ser autónoma sino controlada.

En el caso de la mujer como madre la apropiación de su cuerpo será privada, en el caso de la mujer como prostituta la apropiación de su cuerpo será pública (Puleo, 1995). La mujer lesbiana, que vive al margen completamente del juicio masculino, ni se contempla a menos que sea para crear un imaginario al servicio de fantasías heterosexuales. Y es que al hablar de mujer se generaliza al describir sus relaciones atendiendo a lo universal en lugar de a sus sensaciones. Esto desemboca en que no es singular en el deseo, a diferencia del varón que tiene “derecho a la apetencia y goza de libertad con respecto a ella” (Amorós, 1985, p. 48). Entonces, ideológicamente, para el hombre una mujer puede considerarse como objeto de deseo individualizado, y esto no es porque ella se considere como individuo sino porque el deseo por ella es una apetencia individual de él. Es decir, que el momento en que una mujer destacase dentro del bloque generalizado sería como respuesta a un deseo de carácter sexual concreto de un hombre.

Durante la revolución sexual que tuvo lugar por parte de las mujeres feministas en las décadas de 1960 y 1970 hay una absorción del discurso por parte del patriarcado, lo que Alicia Puleo llama “patriarcado de consentimiento” (1995, p. 36), donde los objetivos para la igualdad en el reconocimiento del placer femenino frente al masculino derivan de las fórmulas ya definidas como correctas, vinculadas a ideas como la frecuencia de la actividad sexual, el desapego, las muchas parejas diferentes, etc. Esto no deja de ser una definición establecida, no una libertad total de decisión, sino una obediencia a nuevas normas tomadas del estereotipo masculino. El documental *In Vogue, The Editor's Eye* (2012) en su repaso por la historia de *Vogue*, marca de forma perfectamente clara en la década de los setenta en el contexto de EE.UU. el momento en que la mujer fotografiada – dentro del marco de la fotografía editorial de moda propia de la revista

en cuestión – deja de ser un modelo pasivo, para mostrarse deseante. Esto amplía el espectro de la mujer representada en cuanto a cómo ser ella misma deseada por otros. No estaríamos hablando de su deseo directamente sino de las posibilidades de ser atractiva. En ese momento la revolución, en el ámbito representacional y comercial, consistía en tener y mostrar el deseo propio. No se descarta entonces la condición de *to-be-look-at-ness* definido por Mulvey (1999) del cuerpo de las mujeres en la representación de la feminidad, pues la mujer expresando deseo a través del gesto se presentaría así para ser mirada – y deseada – como tal. La expresión del deseo femenino no sería un acto de autonomía sino de objetualización sexualizada.

En las reflexiones sobre la transformación del sistema patriarcal Alicia Puleo afirma que, antes de los movimientos feministas, la mujer se reconocía de forma excluyente en alguna de estas categorías: “monja, madre, ama de casa, solterona, o prostituta” (1995, p. 51). Sin embargo, ahora puede ir una misma mujer cambiando de registro hasta abarcar todos, alternándolos entre sí en función del contexto y las necesidades. De este modo, que la mujer trabaje fuera de casa no significa que no atienda sus asuntos domésticos y a su familia, o que sea madre y esposa. Convive lo anterior con las revistas, que le indiquen cómo satisfacer sexualmente a su marido para no perder su atención, encajando así en el rol de prostituta. De este modo la liberación de la mujer se convierte en un sobreesfuerzo consumidor de energía, en donde la ampliación de espacios en los que la mujer actúa no significa una situación de igualdad sino una sobrecarga que a su vez, según señala Puleo (1995), rebaja la presión sobre el colectivo masculino al no ser el único proveedor de la familia.

El control sobre el cuerpo de la mujer trasciende las imágenes y altera y modela cómo la mujer se ve a sí misma en el mundo real. Por un lado, sucede la objetualización visual determinada por cómo las imágenes la definen, y la física que la considera un objeto manipulable más dentro un bodegón. Y por otro lado está el control ejercido a través de los ojos del varón, que a través de las imágenes permea en la psique femenina y codifica cómo la mujer se conoce a sí misma y conoce su sexualidad y su cuerpo. A diferencia de la mujer, el hombre posee una “autonomía erótica que la erección manifiesta con claridad; su amante se limita a entregarle en su realidad el objeto que él ya deseaba: un cuerpo de mujer. La mujer necesita al hombre para que su propio cuerpo le sea revelado”. (Beauvoir, 1998, p. 132). Beauvoir continúa con la premisa de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino en relación a los encuentros sexuales y a la cuestión del deseo en general. Define la mirada como “peligro”, y a las manos como “amenaza” (1998, p.134). Cita a la friné, hetaria, dama de compañía y prostituta refinada, comparándola con la mujer joven, virgen o recién casada:

Sin duda, una Friné no teme las miradas, se desnuda con poderío: su belleza la viste. Sin embargo, aunque sea la igual de Friné, una joven nunca lo sabe con seguridad; no puede sentir

orgullo arrogante por su cuerpo mientras la opinión masculina no haya confirmado su joven vanidad. (Beauvoir, 1998, p. 133).

El veredicto masculino y la actitud del hombre son reflejo del cuerpo femenino, pudiendo así dar confianza a la mujer en sí misma gracias a ser capaz de despertar el deseo masculino, o por el contrario despertar en ella un sentimiento de inferioridad al sentirse rechazada o no deseada sexualmente.

Refiriéndose al sexo y cómo la mujer participa de forma pasiva y disponible a los deseos del hombre, pero guardando su lugar, establece que “ella se siente instrumento: toda la libertad está en el otro” (Beauvoir, 1998, p. 137). El control es total ya que hay ciertas cosas que se espera que sucedan y otras que no. Las líneas que separan una sensualidad decorosa de la vulgaridad se redefinen según las épocas. La que nos ocupa es la de las imágenes, donde podemos hablar de una hipersexualización que pone en tela de juicio si nace de la voluntariedad – ligada al empoderamiento femenino y neoliberal del siglo XXI – o si es una extensión del patriarcado, incluso si la libertad ejercida por las mujeres de hipersexualizarse como expresión de su feminidad pudiera resultar perturbadora a los sectores mas conservadores.

Millett expone, siguiendo la idea de la culpabilidad que ya establecía Beauvoir (1998), que “en el patriarcado, el intenso sentimiento de culpa que inspira la sexualidad recae inexorablemente sobre la mujer, quien en toda relación sexual se considera la parte responsable, cualesquiera que sean las circunstancias atenuantes desde el punto de vista cultural” (Millett, 2018, p. 118). Además, añade que “existe una fuerte tendencia a la cosificación de la mujer en virtud de la cual ésta representa más a menudo el papel de objeto sexual que el de persona” (Millett, 2018, p. 118), aunque afirma que esta situación, en el momento de la publicación de la obra, está superada en parte. Resulta interesante utilizar nuestra mirada contemporánea para considerar si estaba cerca de ser una cuestión resuelta. En la producción televisiva de ficción ya mencionada *Euphoria* (Barnett, 2019) se muestra una sociedad adolescente, norteamericana, que aprende sobre el sexo a través de la pornografía y que utiliza las imágenes como referentes y como amenazas contra el cuerpo de las mujeres. Y lo muestra de forma natural, como parte de la cotidianidad de las vidas de los protagonistas. Si Millett estudiaba cómo definir una política sexual a través de relatos de ficción, y le parecía que la objetualización del cuerpo femenino era algo que poco a poco se iba superando, podemos afirmar, viendo el relato de ficción audiovisual mencionado que aunque ha evolucionado y en ocasiones se pueda entender como liberación sexual, lo cierto es que la sexualidad femenina sigue extremadamente anclada a la masculina, a sus expectativas, sus deseos y su control.

Podemos considerar que los roles detectados y estudiados en este apartado se mantienen. A lo largo del estudio que haremos sobre la cuarta ola del feminismo (Varela, 2024), observaremos como la cultura visual aún se apoya en la hipersexualización del cuerpo femenino como producto, como objeto para la venta, como reclamo de la mirada masculina asumida como centro de todo. El deseo por parte de las mujeres se destapa, evoluciona, existe la posibilidad del empoderamiento a través de la sexualización como sujeto, no convertida en objeto en manos de otros. Los lazos entre mujeres se desarrollarán también desde la celebración del poderío de la sexualidad de otras mujeres, en lugar de los celos y la competitividad de la que también hablamos. No obstante, el debate seguirá abierto, pues el conflicto entre hasta dónde son decisiones realmente autónomas y hasta dónde es hacerle el juego al patriarcado sigue vigente. Ya desde que la imaginería vaginal y el arte del coño de los sesenta nos presentara el mismo contenido visual que las revistas pornográficas, se plantea el debate de si es importante sólo la imagen y los efectos que produzcan en otros o si realmente, aún siendo la misma imagen – o acción –, cambia su significado la intención con que se haga. Como dice Henar Álvarez (2021) reflexionando sobre la serie documental *Spice Girls: el precio del éxito* (Harknett, Riley, Waldrum, Cameron, Coldstream, Pomeroy, 2021) y el trato mediático que recibieron por lo que simbolizaban las cinco mujeres que componían el grupo, a la luz de las nuevas corrientes de pensamiento y análisis de la figura de la mujer en los medios, hay una fina línea difícil de explicar donde se puede percibir cuándo una es sexy para la mirada masculina, y cuándo lo es para una misma. Apunta que cuando lo haces para ti eres percibida como un peligro y no despiertas el deseo masculino, siendo esta una herramienta útil de revisión.

Atravesar el espejo mediante el propio deseo

Tatiana Cardenal (2012) expone en pocas líneas cómo el punto de partida de Luce Irigaray en su reflexión sobre la corporalidad femenina descansa sobre la sexualidad masculina. Para ello parte de la premisa de que la cultura comprende como centro al falo y al ser masculino sexuado. De este modo el cuerpo femenino se comprendería una vez más como *lo otro*, frente al masculino como *sujeto*. Siguiendo este argumento, el deseo femenino se definiría no a través de sí mismo sino a través del masculino. Cardenal defiende que el goce del cuerpo femenino no tendría que estar sujeto a parámetros masculinos. Ofrece desde este planteamiento “una conceptualización del cuerpo de las mujeres ajena a la idea de objeto erótico, construida en torno al placer escópico del sexo masculino, que pretende otorgar a las mujeres la posibilidad de construir una representación propia del cuerpo” (2012, p. 354).

Irigaray defiende la diferencia sexual, contrapuesta a la indiferencia que deja el deseo femenino a un lado, o únicamente activo ante el poder de la mirada masculina y no de forma autónoma. Este concepto conecta con lo que ya planteaba Beauvoir (1998) cuando exponía cómo la mujer

ha sido definida por el hombre, pero no como ella misma sino en función a él. De esta forma no hay subjetividad en las mujeres, pues son *al uno*, ubicadas en perpetua *alteridad* frente al *sujeto*. Así, a través de la apreciación del propio cuerpo – bajo los influjos de la mirada del *sujeto* – queda sustentada su subordinación. Pero, “¿cómo podrían las mujeres hablar de su deseo si ellas no son en sí mismas? Si ellas son un no-hombre cuyo devenir sexual está determinado por la no-presencia de pene” (Cardenal, 2012, p. 355). Estos presupuestos aprendidos donde corporalidad, deseos y sexualidades femeninas se definen girando en torno a esos mismos ítems pero masculinos, es “lo que Irigaray denomina especulación de lo femenino”, pues es un solo sexo el que articula las relaciones sexuales, y los “procesos imaginarios y simbólicos que regulan el funcionamiento social y cultural” (Cardenal, 2012, p. 356).

Cardenal también identifica en su texto la función asignada a las mujeres de ser espejo, concepto de extrae de Irigaray, pero que ya Beauvoir mencionaría. Irigaray lo aproxima a la cuestión del deseo sexual a través de las teorías psicoanalíticas, que en el caso de las mujeres habría sido ignorado. Esto es debido a que sería el deseo masculino, o falocéntrico, el que primaría funcionando el cuerpo femenino como conductor de este, quedando así relegada su propia existencia, resultando en la negación del deseo de ellas:

La razón de que el psicoanálisis sólo contemple el deseo femenino como deseo de aquello que posee el hombre, es que la no correspondencia del deseo femenino con lo anterior implica la crisis de los cimientos sobre los que se construye la identidad masculina. (Cardenal, 2012, p. 356).

La representación del cuerpo femenino quedaría relegada a la de un cuerpo sin sexo, pues carece de pene, y es la morfología masculina la que define el imaginario falocéntrico. Así el cuerpo femenino tendría como definición sexual únicamente “la recepción del órgano sexual masculino” (Cardenal, 2012, p. 357). Esto convertiría al cuerpo de las mujeres en soportes materiales moldeados a los que la sexualidad masculina les impone su función, dificultando así la tarea de la subjetividad femenina. “Exiliadas de sus cuerpos difícilmente podrían tener una imagen de sí mismas, y tomarán a modo de disfraz las distintas identidades con las que los hombres las marquen” (Cardenal, 2012, p. 357). De este modo el concepto de espejo se aplica a la valía del cuerpo de la mujer. Y esta valía se edifica, no a través de sus propias cualidades – que no han sido definidas con claridad – sino a través de lo que el varón logra de ellas, siendo así soporte y reafirmación de la identidad masculina.

Cardenal insta a la necesidad de crear un imaginario libre de la represión y de la negación del propio deseo de las mujeres, para reconocer y reapropiarse de su corporalidad “de una forma no

codificada por el patriarcado (2012, p. 357). Pero aparece aquí una paradoja, la de aquellas que libremente y por propia voluntad deciden repetir y reinterpretar lo que fuera creado para su subordinación, asignándole un nuevo significado, que crea una afirmación que perturba “la lógica de la carencia o la falta” (p. 357). Con esta reflexión se esclarecería en parte la cuestión, que preocupa en el presente a esta investigación, sobre si hacer una hipersexualización del cuerpo femenino para la mirada masculina como forma de empoderamiento no sería más bien una continuación tradicional de lo que siempre ha sido. Como ejemplo de esta paradoja extraemos la publicación de un videoclip el 7 de agosto de 2020, de la canción titulada *WAP* (siglas para *Wet Ass Pussy*) e interpretada como colaboración entre las raperas estadounidenses Cardi B y Megan Thee Stallion (Cardi B, 2020), que 24h después de su publicación en YouTube tiene mas de 35 millones de visitas (figura 20). Atendiendo a la letra y al visionado del videoclip se puede reflexionar sobre su contenido liberador y la idea de empoderamiento femenino, que podría no estar del todo clara – y ha sido clave en su campaña de marketing –, a menos que se aprecie partiendo de las ideas que Cardenal expone, en su revisión de Irigaray.

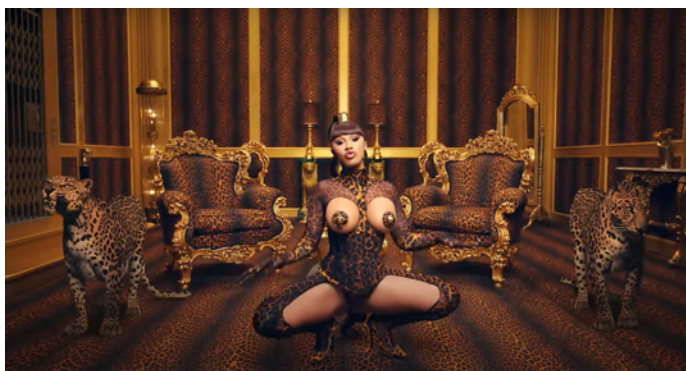


Figura 20. Cardi B en el videoclip de su canción *WAP* (2020).

Cardenal también rescata la idea de “pluralidad del goce femenino”, que no encuentra placer únicamente en la penetración, sino que reparte sus posibilidades de producción de placer por todo el cuerpo femenino, y que estaría respondiendo más al tacto que a la vista. Pero esta pluralidad no estaría comprendida

dentro de una lógica masculina. Y esto no significa negar esta forma de placer sino negarse a que solo haya una forma de placer que asemeja al cuerpo femenino con un receptáculo.

Cardenal concluye que las posibilidades de placer del cuerpo de la mujer solo podrán explorarse “atravesando el espejo [...] identificando esa función de la mujer como soporte de las auto-representaciones del deseo fálico y rechazando ese papel” (2012, p. 360). Para ello se hace necesario que las mujeres abracen su propio cuerpo, su sexualidad y su pensamiento, rechazando lo que “el aparato socio-cultural” les tiene preparado, negando también la idea de ser “una mujer” (2012, p. 360) para adquirir la capacidad de definirse y aceptarse de forma plural y no excluyente, siendo así *mujeres*.

La sexualización femenina, que no su sexualidad, ha sido una herramienta de persuasión en el mundo de las imágenes desde que estas existen. En el siglo XXI no es distinto, aunque la aproximación de la mujer a esta herramienta sí, ya que la sexualización en la auto-representación se hace desde una posición de empoderamiento, de libertad, de autogestión y de emancipación.

De esta manera la imagen de la mujer que se representa a sí misma utilizando su sensualidad se convierte en un grito de rebeldía y de resignificación de patrones tradicionales, estableciendo que hace lo que desea con su cuerpo, y no lo hace por el placer de otros sino por el suyo propio en un ejercicio de reappropriación del discurso, utilizado ahora en el beneficio propio, desafiante y preparada para asumir las consecuencias que puedan suceder en forma de castigo para aplicar control sobre un cuerpo sexualizado de un modo *rebelde*.

Esta forma de poder, con una intención de delimitación de la libertad mediante consecuencias y de control sobre la vida y la expresión del cuerpo se hace comúnmente a través de la violencia física, psicológica e institucional, de la que no todo el mundo participa de forma activa y consciente, pero que se encuentra inscrita y actúa de forma sistémica y a veces silenciosa. No cumplir los mandatos de la feminidad, o revelarse contras ellos, pondría en marcha las extrategias de control. Será cuando el riesgo de las consecuencias asome para mantenernos en *nuestro sitio*.

5.5.4. Violencia y control o una breve historia de misoginia explícita

La violencia se ejerce sobre el cuerpo, y sobre la mente, de forma individual y de forma colectiva. Es una herramienta para el control que se dibuja como amenaza y consecuencia que tendrán que afrontar aquellas que no se comporten como de ellas se espera. Lo que sí se espera está aprendido, aunque sean normas no escritas. Lo que no se espera de ellas, simplemente se sabe.

Las estrategias de control cobran muchas formas diferentes, y se activan para mantener a raya el cuerpo de las mujeres, o lo que las mujeres hacen con sus cuerpos. Estas formas de control pueden ser mediante la coerción, es decir, represión moral y física, o de consenso. Aunque pueda resultar excesivo hablar de violencia física a nivel institucional – no tanto si tenemos en consideración la reactivación del movimiento *Black Lives Matter* – bien es cierto que “la violencia sexual contra las mujeres sigue existiendo” (Puleo, 1995, p. 30) y aunque en la sociedad occidental esté penalizada, resulta muy difícil demostrarla y evitar que la persona atacada sea juzgada en el intento, funcionando esto como “toque de queda para el colectivo femenino.” (Puleo, 1995, p. 30).

En el tiempo presente se hace más que visible con casos de violación mediáticos como el de *la manada* (Álvarez, 2018, 3 de mayo; Guerriero, 2018, 9 de mayo) donde la violencia contra las mujeres es física y psicológica en el caso de la violación, pero también política y judicial en el ámbito legislativo, observable en un veredicto en exceso benevolente, que abordaremos más adelante. Resulta llamativo tener que clarificarlo en la actualidad, pero como dice Abigail Solomon-Godeau:

Que esté escribiendo sobre el problema masculino o, mejor dicho, los problemas masculinos, en pleno apogeo del #MeToo o durante el espectáculo lamentable de la audiencia de confirmación del candidato al tribunal supremo Brett Kavanaugh y el testimonio de la mujer que lo acusa de abuso sexual que tuvo lugar la semana pasada resulta propicio. (2018, p. 76).

En este artículo Solomon-Godeau trae a colación la situación vivida recientemente en EE.UU. con la nominación al Tribunal Supremo de Justicia de Brett Kavanaugh, donde se testimonió sobre una violación a Christine Blasey Ford, ocurrida en la década de 1980, que debió ser suficiente para desacreditar su candidatura, más aún en la época del #MeToo. No sucedió así, ya que su nominación siguió estando respaldada por un tribunal sin presencia femenina. Esto lleva a Godeau a reflexionar sobre la “masculinidad (blanca) en crisis” (2018, p. 76). Según nuestra autora estas crisis son evocadas por el despertar del feminismo en cada una de sus épocas. Estos despertares que un sistema patriarcal, poniendo en práctica sus estrategias políticas, trata de aplastar mediante el recordatorio, a través de legislaciones y golpes (mediáticos) de efecto, de que la feminidad *estando* – en un presente continuo pero cambiante – en un segundo puesto, provoca un llamamiento a filas que demuestra los daños, aún leves, de la realidad de su sometimiento. Ese segundo puesto de las mujeres es al que Godeau alude mediante el *Segundo Sexo* de Beauvoir, donde la mujer *es* al hombre, aún en el s. XXI.

Violencia ideológica y violencia inferida

La violencia contra la mujer como colectivo, y contra la mujer de forma individual tiene diferentes formas de manifestarse, de ser estudiada, y también de ser mantenida. María Teresa Arias Bautista (2009) diferencia entre la violencia estructural de género o ideológica, y la violencia inferida. Para comprender la segunda, hay primero que asimilar la primera. La violencia ideológica es la que sitúa a la mujer siempre como peor en prácticamente todo, y que dicta cómo ellas han de hacer o no, cómo deben o no vestirse, cuándo deben o no salir y cómo deben sentirse. Varía a lo largo de la historia, y depende del momento y el lugar concreto. Pero se establecen esta serie de códigos a los que si no se les presta atención pasan desapercibidos y se transfieren de unos a otros, de generación en generación, como naturales y muchas veces invisibles para el colectivo masculino.

Ahora bien, para comprender que existe una violencia específica contra las mujeres es necesario comprender que esto no es natural, es más bien un conjunto de normas forjadas por la convención, mantenidas a través de su interiorización, que justifican el control sobre qué hace o no una mujer. A veces no es necesario enumerarlas, pues son bien aprendidas a lo largo de la vida de forma velada. Como consecuencia directa de este tipo de violencia estructural ha lugar la violencia

inferida, la que se ejerce de forma individual – y a veces colectiva – por parte de los hombres hacia las mujeres. “La que pone en acto lo pensado, lo establecido, lo acordado” (Arias Bautista, 2009, p.44) y que ha sido definido estructuralmente a través de la ideología.

Resulta un tema en especial vinculante en el tiempo en que se desarrolla esta investigación, pues la violencia de género está siendo cuestionada desde ciertos sectores de la política en España – nuestro contexto, nuestro lugar y momento – alegando la ausencia de características específicas que la diferencien de cualquier otro tipo de violencia, negando así que exista como tal (Moraga, 2023, 19 de junio).

Control a través del consentimiento

Una posible forma de control frente a la violencia es a través del consentimiento o voluntariedad (Cobo Bedía, 1995). Alicia Puleo (1995) se refiere a lo mismo como un acuerdo *de consenso*. Este consenso funciona a través del dominio de los deseos –dibujados como alcanzables – que son modelados mediante imágenes en publicidad y en medios de comunicación. Éstas logran que seamos todos nosotros tal y como el sistema quiere y al mismo tiempo sintamos que es exactamente lo que nosotros queremos y deseamos. Es decir, a través de los estereotipos difundidos convertidos en manuales de comportamiento, el colectivo femenino – bien avenido socialmente – se convierte en parte activa y participativa de una violencia simbólica ejercida sobre sus cuerpos. La obediencia frente a cómo se supone que deben comportarse y delimitar su exposición o libertades haría a las mujeres sentir que son dignas receptoras de respeto.

Volviendo al análisis de Henar Álvarez (2021) sobre la serie documental de las *Spice Girls* (Harknett, Riley, Waldrum, Cameron, Coldstream, Pomeroy, 2021), nos refiere a un tipo de violencia específica sobre el cuerpo de las mujeres que sucede de forma mediática y es asimilada y aplaudida por el público como normal. Se refiere en concreto al momento en que



Figura 21. Victoria Beckham es pesada en directo justo después de ser madre (1999).

Victoria Beckham vuelve a la vida pública en un programa de televisión, después de haber tenido a su primer hijo. El presentador le pregunta si ya ha *recuperado* su cuerpo – como veremos, es una táctica habitual para referirse a un cuerpo de mujer en la etapa del postparto, que parece ser

le ha sido arrebatado y ha de ser recuperado (Gay, 2017) –. Para comprobar que así ha sido – en directo – el presentador saca una báscula y la protagonista de la anécdota es pesada en directo para comprobar si efectivamente está a la altura de las expectativas (figura 21). En su momento esto no se consideraba violencia sino descaro y contenido televisivo casi inocente, entretenimiento inocente. Ahora somos conscientes de que no estaba bien, de que eso genera presión sobre un individuo en concreto de forma pública afectando por ello a un colectivo, poniendo toda la atención en su apariencia y en concreto en la forma de su cuerpo, y si es aceptable o no para ser visto por los demás.

El control ejercido sobre ellas se haría haciéndoles conocer las consecuencias de sus actos, para que de forma deliberada ellas decidan ajustarse a las normas que les vienen dadas, e incluso posicionarse de parte del victimario si la víctima no se hubiera sometido a las normas no escritas. Nuria Varela (2014) alude a esta cuestión al citar la sumisión de las mujeres en la historia como quiebre moral disfrazado de voluntario y asumido como tal, al ser ellas enseñadas a mantener su situación de *lo otro* debido al amor que profesan por su *captor*, refiriéndonos a una violencia que sucedería en la intimidad.

La idea de consentimiento se va expandiendo con el tiempo, en aquello a lo que nos referimos como reabsorción del discurso feminista por parte de la corriente dominante de pensamiento, o con las concesiones otorgadas por parte del patriarcado al colectivo femenino para hacer lo que siempre se ha hecho, pero ahora de forma autónoma y promocionado como *#girlpower* o *#empowerment*, que puede ser confuso cuando se confunde con la *emancipación*. Empanciparse sería actuar de forma autónoma al margen de lo que se sabe se espera de una, y se haría de forma individual. Empoderarse sería cobrar fuerza como colectivo independientemente de la persona que cometa la acción o el contexto en que suceda, como reflexiona Eugenia Tenenbaum en su publicación en redes *Empoderamiento vs. Emancipación* (2020, 30 de agosto). En estos tiempos aún nos debatimos entre la elección libre como tal, mediante la coacción, o el mito de una elección exenta de coerción.

Control mediante la coerción

Millett afirma que uno de los pilares del patriarcado es la fuerza, que utiliza como herramienta la violencia, y que ésta tiene un carácter sexual innegable. Para la autora, esta afirmación toma forma en la violación (2018). En la segunda década del siglo XXI la violación sigue siendo un tema controvertido. Ha resurgido y ha tomado auge al requerir de un rastreo sobre cómo la cultura y la sociedad validan e incluso promueven la violación y la violencia contra el cuerpo de las mujeres.

El análisis de imágenes de la cultura popular resulta revelador sobre el estado de la cuestión hoy, como muestra por ejemplo el trabajo activista y de comunicación de Yolanda Domínguez en torno

a la imaginería del mundo de la moda – que relaciona imágenes de moda y la violación grupal, como escenas de glamour –, la cobertura mediática del caso de *la manada*, cuya sentencia ha sido revisada y endurecida por el Tribunal Supremo de Justicia, o la denuncia anónima y mundial en la era del #MeToo en relación al acoso sexual en el espacio de trabajo, que revisaremos adecuadamente al examinar la cuarta ola. En la segunda ola del feminismo se comenzó a diseñar una definición más amplia de violencia sexual que hoy ve su evolución, cuya última consecuencia es la violación, pero prestando atención a todas las violencias que acompañan a las mujeres en el proceso y los significados que violentar los cuerpos implican más allá del daño directo a la persona agredida:

La firmeza del patriarcado se asienta también sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación. Las cifras oficiales no representan las violaciones, ya que la «vergüenza» inherente al percance basta para disuadir a la mujer agredida de recurrir a una acusación legal y a un juicio público. La violación se ha considerado tradicionalmente una ofensa de varón a varón: la profanación de la mujer «de otro». [...] En la violación, la agresividad, el encono, el desprecio y el deseo de ultrajar o destruir la personalidad ajena adoptan un cariz claramente ilustrativo de lo que es la política sexual. (Millett, 2018, pp. 101-102).

La consecuencia final para mantener a las mujeres a raya cumpliendo las normas que para ellas se han establecido cobra forma a través de la de violencia sexual, mal dibujada por el ideario colectivo y puesta en duda a menudo debido al desconocimiento de todas las maneras en que cobra forma y realidad y puede suceder. Además de la violencia sexual existen muchas otras formas de violencia que se ejercen desde fuera o desde una misma, y que se relacionan con el control externo, con el autocontrol, con el castigo y con la amenaza de salir de la corriente principal de pensamiento y la aceptación de todos por cumplir el papel que les ha sido tradicionalmente asignado.

Post-violencia y responsabilidad

La vergüenza de la superviviente de una violación, y la complicidad de quienes participan activamente con su silencio es el tema central de *Susana y los viejos*, que aparece analizada en etapas anteriores en esta investigación. Se puede leer en esta obra la experiencia femenina, además de en la actitud de Susana y la relación de su cuerpo con la mirada de los otros, en la mirada del espectador como cómplice silencioso. Silencio con el que cuentan los viejos, al devolver uno de ellos la mirada. La actitud de Susana empatiza con la realidad de la experiencia de las mujeres,

en lugar de naturalizar una situación de acoso. Como expone Miriam Jerade (2019, 18 de diciembre) en torno al movimiento *#MeToo* y a la fuerza del lenguaje, el silencio puede entenderse como acto performativo que se convierte una forma más de violencia y una continuación del trauma. A través de la palabra se puede aproximar la superación del mismo, pero para ello han de existir espacios seguros donde no ser desacreditada o silenciada, para así poder expresar el dolor a través de la palabra. Esto evidencia problemáticas en el lenguaje, pues este debe contemplar el abuso, para entonces poder comprender la propia experiencia. Jerade identifica como “injusticia hermenéutica” (2019, 18 de diciembre) a la ausencia de mecanismos o recursos para poder comprender las aberraciones experimentadas ligadas al abuso o la violencia sexual. Pone el foco en la necesidad de hablar y de escuchar, así como de actuar en consecuencia, cuestión clave de la cuarta ola.

Millett afirma que la violencia en la sexualidad tiene un contenido a la vez de pecado y de poder, y que esta ambivalencia se reparte en el rol masculino y el femenino, siendo el primero el sádico y el segundo la víctima. A su vez “esta dualidad se manifiesta en las fantasías sexuales citadas por el psicoanálisis y expresadas en la pornografía” (Millett, 2018, p.102). Lo podemos ver reflejado en la reacción de Mulvey (1999) a la obra de Allan Jones que explora el fetichismo y la objetualización sexualizada de la mujer, donde el sometimiento del cuerpo femenino se relaciona con el miedo del varón al empoderamiento femenino derivado del complejo de castración descrito por Freud.

En relación también a la fuerza, Millett establece una relación entre la guerra y lo que denomina “la lucha de los sexos” (2018, p. 105). En la guerra se justifican las atrocidades llevadas a cabo mediante la idea aprendida de que el contrario pertenece a una categoría humana inferior, así mismo queda justificada la sumisión de la mujer por la misma causa. Fundamenta esta idea mediante el pretexto de la tradición y de lo aprendido:

La mentalidad patriarcal ha forjado todo un conjunto de juicios contra la mujer, que cumplen este mismo propósito. Y tales creencias se hallan tan arraigadas a nuestra conciencia que condicionan nuestra forma de pensar hasta un punto tal que muy pocos de nosotros estamos dispuestos a reconocerlo. (Millett, 2018, p. 105).

La violencia contra las mujeres y los juicios que contra ellas se ejercen en público y en privado siguen latentes hoy en día, cuando uno de los lemas que defiende el feminismo de la cuarta ola es *sola y borracha quiero llegar a casa* (García, 2020, 4 de marzo). Esta afirmación defiende la libertad de acción, descarta la aceptación de un toque de queda implícito para el colectivo femenino como mencionara Alicia Puleo (1995), y se revela contra la justificación de la violencia

contra las mujeres cuando estas no están alerta o con los cinco sentidos puestos en defenderse. Sin embargo, desde un sector más conservador, también se hace una lectura de este lema donde se juzga a la mujer que lo grita por tener tal ambición, percibida como poco femenina y propensa a la vulnerabilidad. Siendo entonces aquella que se expone la responsable de lo que le pase, en lugar de hacer responsable al agresor. En este caso, nos encontramos con un claro ejemplo de creencia que se mantiene únicamente por la tradición de lo que una mujer debería o no hacer, interfiriendo en la conciencia colectiva de parte de nuestra sociedad, y afectando en la definición de lo que supone realmente una violación. Las viejas y nuevas definiciones de violencia así como desenmascarar sus estrategias serán uno de los temas principales que abordará la práctica artística feminista de final del siglo XX.

5.5.5. Encuentros entre la teoría feminista y la teoría del arte

La teoría feminista del arte comienza a definirse a sí misma, como tal, a partir de la década de los setenta, como expusimos en etapas anteriores de esta investigación. Se comienza así, desde el pensamiento, el análisis y la investigación, a buscar respuestas convincentes a las grandes incógnitas de la historia y la práctica artística desde un prisma feminista, inclusivo y crítico con la estructura androcéntrica hasta ahora dominante. Para ello la teoría mira hacia atrás con desconfianza, replanteándose las *verdades absolutas* de la historia del arte, relacionándolas con estudios sociológicos e históricos que dibujaran la situación de las mujeres en la vida pública y privada. Con las conclusiones alcanzadas, la teoría feminista del arte mira hacia su presente y comprende e impulsa las prácticas artísticas feministas y sus reivindicaciones o evidencias en el marco temporal, ideológico y social de los movimientos y pensamientos feministas de la segunda mitad del siglo XX.

La teoría del arte y la crítica del arte feminista no pretenden escribir sobre mujeres artistas sino redefinir el orden establecido que sostiene que hablar de mujeres en el arte sea hablar de un ítem – o un estilo en sí mismo – aislado dentro de la historia del arte, y no de un eje transversal de la misma. Esta redefinición tiene la intención final de modificar ese orden establecido, y que el futuro se nos presente, en la práctica artística y en la representación de la feminidad en el arte y en las imágenes, de forma igualitaria, con acceso por parte de las mujeres creadoras a la conceptualización de las ideas plurales de *mujeres* y posibilite el control sobre la propia construcción de las identidades.

Recogiendo lo anterior, esta investigación pretende aproximarse a esta cuestión a través de dos vertientes que nos permitan elaborar una nueva mirada sobre los cuerpos en las imágenes: poner atención al relato de las mujeres a través de la teoría feminista del arte por un lado, y estudiar el análisis de algunas obras seleccionadas que cuestionan la construcción de este relato en el

universo representado por otro, observando cómo influiría la mirada femenina en la representación y la teoría feminista en la elaboración de los nuevos discursos, participando activamente en su conformación.

Revelar el control de la mirada se torna fundamental, para así comprender el poder que entraña ese control. Solo revisando las costuras de esta construcción se hace posible comprender la responsabilidad del proceso de identificación con la representación de lo femenino y lo masculino, así como la necesidad de la reapropiación de la mirada sobre la realidad, y sobre el propio cuerpo y su experiencia.

Igualdad frente a diferencia en los circuitos artísticos

Un análisis sobre los circuitos artísticos y sus posicionamientos en torno a las mujeres como creadoras nos puede ayudar a vislumbrar cómo se conecta el trabajo de quien crea con su presencia en el círculo del arte, y más en concreto, en los circuitos profesionales. Estos nos desvelan cómo el núcleo del pensamiento feminista y sus diferentes formas de entender las problemáticas y de resolverlas influye también en la cara más visible del arte: los entornos expositivos.

En los circuitos artísticos profesionales podemos reconocer las dos corrientes imperantes en función de su intención más o menos separatista. La primera, como ya mencionamos, abogaría por la consecución de la igualdad. Trasladando esto al circuito artístico, las mujeres artistas tratarían de hacerse un hueco con el discurso feminista en el ámbito artístico. Correrían el riesgo de una neutralización de su discurso en orden de encajar en la corriente dominante. No dejarían de ser invitadas a un universo masculino entendido como neutro. La segunda abogaría por una afirmación de la diferencia, conllevaría la segregación. La afirmación o negación de la diferencia es un debate abierto hoy en día. Afirmar la diferencia en este caso consistiría en crear un discurso, enseñanzas y marco institucional artístico femenino emancipado del tradicional masculino. Aunque correría el riesgo de mantenerse siempre al margen. La propuesta donde convergen ambas corrientes unifica a las mujeres artistas y feministas para que defiendan valores diferentes a los establecidos desde una sólida red de centros educativos, espacios artísticos y publicaciones feministas, pero que lleguen al público en general. No un arte de mujeres para mujeres frente al arte – masculino – como universal, sino una nueva variable de universal:

[...] segregarse puede desembocar en la marginación, en la creación de un *ghetto* de mujeres artistas sin ninguna proyección pública; integrarse, por otra parte, puede implicar dejarse cooptar por un sistema siempre tendente a neutralizar cualquier postura política que amenace los fundamentos de su existencia. La única salida parece residir, según Lippard, en el establecimiento de una sólida red de centros educativos, espacios de exposición,

publicaciones y asociaciones feministas que permitan a las mujeres artistas llegar al público en general, pero desde la defensa de unos valores radicalmente diferentes a los del *establishment* artístico. (Mayayo, 2003, p. 102).

Lippard defiende el separatismo porque las mujeres no se encuentran en una situación de igualdad frente a los hombres. Defiende que se vuelvan a compartir los espacios expositivos y circuitos artísticos cuando las mujeres “se sientan tan en su casa en el mundo como se sienten los hombres” (1976a, p.40). Otra vez sale a relucir el espacio prestado que los hombres conceden a las mujeres como invitadas en su universo.

Es importante, según Lippard, que en este proceso de inclusión igualitaria el arte feminista no se desvíe “atraído hacia el *establishment* y se vea absorbido por él” (1976a, p 140). Propone un “triálogo” entre el mundo de las mujeres, el mundo del arte y el mundo real, sosteniendo una idea separatista que defiende “una comunidad artística exclusivamente femenina (y feminista)” (Mayayo, 2003, p. 103).

Pollock se presenta como antiseperartista, alegando que los circuitos de exhibición y distribución exclusivamente femeninos alimentan el estereotipo de “mujeres separadas”. También fomentarían la idea del determinismo biológico donde las mujeres, por su sexo, comparten una serie de características comunes, ignorando la enorme diversidad de la producción artística femenina. Lo importante para ella es que las exposiciones tengan un claro contenido feminista, participen en ella hombres o no. Propone un arte político que no sea “arte de mujeres” sino “arte feminista” (Pollock, 1979, p. 171). Lippard y Pollock demuestran la importancia que tuvo la crítica artística durante la década de 1970 y principios de 1980 en “la redefinición del problema de la diferencia” (Mayayo, 2003, p. 105).

Showalter (1981) sostiene que la crítica se centra en la mujer como consumidora de las *grandes obras* creadas por hombres, denunciando los prejuicios y estereotipos sobre la feminidad creados por el canon literario en este caso. Ella propone hacer una ginocrítica que responda a los interrogantes y que estructure y visibilice el trabajo de la mujer como creadora. Frueh lo define como una crítica del arte basada en la mirada y la experiencia femenina. Plantea un proceso de experimentación e interpretación de la obra artística “más empático de lo que ya lo era para Diderot” (Frueh, 1985, p. 154), que incluya una aproximación al objeto teniendo en cuenta a la creadora del mismo en un sentido de reconocimiento y empatía, dejando así la relación entre sujeto (contemplador) y objeto (obra), para ser una relación entre sujeto (contemplador) y sujeto (creador).

Para una nueva genealogía a partir de los escritos teóricos en materia de igualdad frente a diferencia, en 1978 Bachman y Piland recopilan la literatura que hace referencia a obras de

mujeres a lo largo de los siglos en *Woman Artist: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*. Se preguntan, después de su análisis, si realmente existe un “arte femenino” (p. 443), surgiendo así la cuestión de la diferencia al tratar de buscar, sin conseguirlo, una respuesta concreta. De este modo queda expuesto uno de los temas centrales de la teoría feminista de la década de 1980: el feminismo de la igualdad frente al feminismo de la diferencia.

Prisma feminista como herramienta clave

En *Figuras de la diferencia* (1996) Estrella de Diego comienza hablando del artículo de Linda Nochlin, ya citado en esta investigación, como referente fundamental de la teoría feminista del arte. Rescata esta publicación con lo que califica como una de las preguntas más incómodas a las que se haya enfrentado la historia del arte: *Why Have Been No Great Women Artist?*

Diego se pregunta si de haber mujeres artistas, grandes o no, por qué la historia las habría silenciado no dándoles lugar en ella. A lo largo de los años setenta se dedicaron muchos esfuerzos en rescatar a mujeres artistas del olvido y darles un lugar en la historia. En este tipo de iniciativas se inserta la primera exposición de mujeres artistas que revisa el pasado. Se trata de la muestra organizada por Linda Nochlin y Ann Shuterland Harris titulada *Women Artist, 1550-1950*, que se expone por primera vez en Los Ángeles en 1978. Los textos de su catálogo (Nochlin y Shuterland, 1977) son un pilar básico de la teoría feminista en el arte, y en ellos se plantean cuestiones diferenciadoras como la educación de los artistas, los incentivos, la posibilidad de participar en la vida pública, etc. Temas hasta entonces no abordados abiertamente que ofrecerían un nuevo prisma para el análisis de la historia y de la práctica artística.

La intención de la muestra era la recopilación de obras de mujeres artistas, raras excepciones en el siglo XVI aunque cada vez más presentes, y cómo estas fueron tomando espacio dentro de la escena cultural. Pero su mensaje final podía resultar contradictorio ya que con esta propuesta abogaban por la visibilización e integración de las mujeres artistas dentro del contexto cultural y no de forma aislada, aunque en la muestra sí las presentaran de forma aislada. Con esto pretendían arrojar luz sobre su obra, su existencia y su participación activa para, a partir de ahí, trabajar en su integración esperando no servir como justificación a más muestras similares que aislaran estos relatos. Éstas siguieron proliferando, a pesar de que la propuesta de Nochlin y Shuterland planteaba además de rescatar nombres, ofrecer un análisis alternativo de la historia, un patrón distinto al ya conocido que diera lugar a ampliar las miras con las que se ha construido la historia del arte. Pero, como señala Griselda Pollock (1988), añadir nombres de mujeres a la historia del arte no significa estar desarrollando una historia del arte feminista, ya que hablar de mujeres no es equivalente a hacer crítica feminista. Para una nueva apreciación no reduccionista algunos parámetros, como la noción de calidad, debían ser modificados. Y para repensar la historia del

arte debían ser tenidos en cuenta, además de las propias obras, más informaciones y documentación circundante a la creación y al contexto específico ya que, como es sabido y ha sido citado anteriormente, las obras firmadas por mujeres han tendido a enmohecerse en sótanos y en ocasiones a no perdurar al haber sido realizadas con productos poco duraderos. Además, como apunta Estrella de Diego, aunque “entre las artistas rescatadas figuran pocos Leonardos” (1996, p. 436), lo cierto es que entre los artistas masculinos tampoco abundan.

En cualquier caso, la tradición ha tendido a marginar todo aquello alejado de la “*normalidad* exigida en cada momento” (Diego, 1996, p. 437), aunque sea una *normalidad* variable a lo largo del tiempo. Para definir este parámetro se ha de tener en cuenta además del género del autor/a, otras nociones como clase, raza, adecuación a la moda, etc. El estilo no resulta un buen territorio de análisis debido a que muchas de ellas se veían empujadas hacia estilos concretos y apartadas a la fuerza de otros de acceso únicamente masculino (los que llevan a la categoría de *genio*).

Así la historia del arte, después de una revisión feminista, estudia las excepciones que se mantienen, no obstante, dentro de la norma. Diego (1996) apunta que desde Nochlin, las teorías del arte feminista tratan de revisar la historia del arte minando el sistema desde la utilización de las herramientas del sistema mismo, es decir, desde el formalismo y la academia. Nochlin señala que la clase también era definitiva a la hora de aspirar a ser *genio*. Esto se une a los obstáculos propios de las mujeres, lo que Nochlin aborda con el argumento de *Pablo* o *Pabla* Picasso.

Otros estudios de las minorías se han basado también en este tipo de obstáculos institucionales y educacionales, además de los de clase, para cuestionar su falta de representación. Después de abordar estas cuestiones Nochlin se detiene en la figura de Rosa Bonheur, ya citada en esta investigación, que anima a otras mujeres a que, aún siendo mujeres, actúen como hombres para así llegar a su máximo exponente. Para Diego (1996) lo que Nochlin nos enseña por encima de todo es que la historia del arte no debe ser mirada desde un único punto de vista sino construirla a través de historias del arte. O, como Patricia Mayayo propone en 2003, *Historias del arte, historias de las mujeres*, con una “mirada divergente” (Diego, 1996, p. 440).

Subjetividad y creación

En el último tercio del siglo XX la teoría feminista del arte busca la esencia en el arte feminista, dando lugar a una gran proliferación de la teoría, pero también de la práctica artística feminista. La teoría feminista del arte entonces no sólo recaba nombres de artistas, sino que su aproximación a la historia cuestiona el concepto de subjetividad, tan importante para la construcción del discurso artístico y del reconocimiento del sujeto creador. Los estudios de historia del arte buscan esa *esencia de lo femenino* y si ésta realmente existe. Es entonces cuando se comienza a estudiar la

participación de la mujer en el arte, no sólo como creadora sino como objeto de representación desde una nueva mirada analítica.

En 1981 Parker y Pollock publican *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Escriben de manera comprensible, con una intención divulgativa para resultar accesibles a personas que no estén especializadas en historia del arte. Es un texto fundamental de la historia y la teoría del arte feminista, ya que propone nuevos planteamientos para diferentes problemáticas. Como analiza Estrella de Diego ya el título resulta esclarecedor en el juego de palabras que propone. En inglés *Old Mistresses* se traduce como antiguas maestras, pero *mistress* también significa amante, una a la que se abandona por alguien más sugerente, y puede que más joven (1996, p. 444). En este texto Parker y Pollock revisan la historia del arte sin tecnicismos, prestando especial atención a lo femenino, pero teniendo presente que su punto de vista es también femenino analizan “cómo



Figura 22. Gentileschi, Artemisia. *Judith decapitando a Holofernes* (1620).

se representan las mujeres a sí mismas” (Diego, 1996, p. 444). Abordan en este texto la cuestión de la sororidad, presente en la teoría feminista como uno de los objetivos a alcanzar. Parker y Pollock rescatan este tópico a través de la obra de Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, realizada en 1620. Esta obra muestra a dos mujeres cortando la cabeza a un general (figura 22). Presentan la idea de la sororidad al plantear que Gentileschi elige un momento “violento y poderoso” (Diego, 1996, p. 445), donde la joven Judith trabaja junto a la señora mayor que la acompaña. Unidas, cómplices.

Estas autoras que marcan el inicio de una nueva forma de leer el arte y los procesos de creación y de difusión plantean la importancia de la integración de la mujer en el contexto en que se desenvuelve, pero también los problemas que les supone la representación. Estudian los espacios para la feminidad que delimitan las temáticas representadas por mujeres en *Vission and Difference* (Pollock, 1988). También confrontan temáticas clásicas y recurrentes como la Venus, siendo representada por un hombre y por una mujer, dando lugar a diferentes soluciones en cada caso. Estos estudios demuestran cómo la subjetividad y relación experiencial con el objeto/sujeto representado confiere atribuciones divergentes, cambiando de forma trascendental el contenido de la obra. Con lo que sí interviene la subjetivación de la experiencia de las mujeres en la representación de lo femenino. Los estudios de Parker y Pollock, y la idea de la introducción de nuevas perspectivas que plantean en relación a la representación de lo femenino desde una

perspectiva y experiencia propiamente femenina, influirán en la producción artística de sus coetáneas:

A partir de esa revisión de la historia y de la puesta en evidencia de temas y estrategias “femeninas”, empezará a proliferar un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente, las parcelas incómodas de la representación, reavivando el debate entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia como algo necesario. (Diego, 1996, p. 446).

Surge una primera generación de mujeres artistas que toman los territorios definidos para la feminidad y los convierten en “arma arrojada contra la mirada de poder” (Diego, 1996, p. 446). Para ellas es fundamental todo el aparato teórico e ideológico desarrollado por autoras como las ya mencionadas (Greer, Pollock, Parker y Mulvey entre otras). Comienza aquí un arte feminista, unido a la revelación de una historia del arte feminista, a la que se une también una crítica del arte feminista.

Lucy Lippard (1976b), como exponente de este último territorio y cuyos artículos se recopilan en *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, insta en la necesidad de trabajar de forma colectiva para lograr representación femenina en las galerías. Plantea como una necesidad el retomar esos territorios – maternidad, artes menores, etc. –, y con ellos una historia, crítica y práctica artística feminista. No obstante, los feminismos de los años ochenta y noventa reconsideran diferentes paradojas como la que plantean Parker y Pollock (1987) cuando se preguntan si la costura, como ejemplo de arte menor propio de mujeres, responde a la descripción de arte menor porque lo realizan las mujeres, o lo realizan mujeres porque es un arte menor. Qué va primero, quién asigna a la categoría y a su destinatario. Es el arte menor el que hace que sea femenino, o es el que esté feminizado lo que le atribuye la inferioridad.

En 1979 aparecen diferentes libros que revisan las teorías psicoanalistas que dejan sin resolver lo referente a “la configuración del sujeto” (Diego, 1996, p. 442). Es el caso de *Obstacle Race (y Female Eunuche)* de Germaine Greer (1979), donde parte de la misma premisa de Nochlin, preguntándose porqué las mujeres artistas se han considerado peores – ¿peores que qué? – y siempre han sido una minoría. Greer analiza los obstáculos a los que las mujeres se han enfrentado para desarrollar su creatividad en el mundo del arte, partiendo de la premisa de que éste no ha sido diseñado para que lo hicieran. Y, como apunta Diego (1996), asocia los pequeños formatos a la falta de espacio de trabajo, tomando esta referencia de Virginia Woolf de 1929 que analiza cómo las mujeres a lo largo de la historia no han tenido *Una habitación propia* (2016), que alude a la falta de espacio, público y privado, donde desenvolverse y autoerigirse como quienes

quisieran ser, refiriéndose también a la creación y la expresión en un mundo regido desde un prisma masculino.

Una vez aclarado cuáles son las fisuras en los sistemas y estrategias de la historia del arte, y una vez rescatados los nombres de mujeres artistas que habrían sido olvidadas, la crítica se centra en el análisis de la construcción de la subjetividad femenina:

En pleno debate de eso que se ha llamado posmodernidad, el feminismo se unía a la revisión del concepto mismo de sujeto planteado [...] a partir de posiciones psicoanalíticas que fluctuaban desde el acercamiento mas cercano a Freud de Mulvey, hasta posturas abiertamente lacanianas en las que el concepto de falo (el poder), se contraponía a la tradicional masculinidad entendida como sexualidad (el pene), enfatizando los problemas referidos al lenguaje y, por tanto, el deseo. La idea de la sexualidad era substituida entonces por el concepto de género, algo que trascendía el territorio del cuerpo situándose en el lugar del lenguaje, abandonando de este modo las posiciones biologists de los sesenta. (Diego, 1996, p. 447).

Estrella de Diego sintetiza perfectamente en este párrafo la evolución de las principales preocupaciones teóricas de la crítica del arte feminista, para poder entender cómo el planteamiento biológico que guía la obra de Chicago ya resulta en los ochenta insuficiente para todo aquello que significa ser mujer, o más bien ser mujeres.

Hacia una mirada y un lenguaje propios

Mayayo apunta cómo Battersby (1999), en un análisis de la semántica y de la construcción de cualidades de género estereotipadas en relación a la estética y el arte, diferencia entre *female*, como término que alude a las cualidades biológicas del sexo femenino, y *feminine*, como concepto que alude a lo femenino en un sentido cultural, lo que denominado género.

Lo femenino (traducción de *feminine*) aplicado a mujeres se traduce como peyorativo, sin embargo, esas mismas cualidades femeninas – que no afeminadas – aplicadas a hombres se interpretan como virtudes, por ejemplo una mujer que exige sería una mandona – que manda más de lo que le toca –, un hombre que lo hace sería firme y se estaría haciendo respetar. Si nos trasladamos a un lenguaje propiamente artístico, por ejemplo en el contexto romántico, el artista se adueña de algunos “valores <<femeninos>> (intuición, sentimiento, pasión...), al mismo tiempo que atribuye a las mujeres una serie de características otrora asociadas a la masculinidad y que ahora se cargan de connotaciones negativas (razón, juicio, contención...)” (Mayayo, 2003, p. 71). Battersby propone construir un discurso estético feminista a partir de estas deconstrucciones del

lenguaje que reivindique la figura de genio de las mujeres. También propone plantear nuevos parámetros de juicio estético que contemplen las tradiciones y el marco general de la creatividad diferente al de los varones. Propone así reescribir la historia desde otro esquema de valores.

Ser mujer entonces significa, además de la alteridad biológica frente al hombre, no ser dueñas del lenguaje ni de la mirada, viviendo en un cuerpo “prestado, que en realidad no nos pertenece” (Diego, 1996, p. 448). La crítica postestructuralista plantea también que esa mirada y lenguaje construyen la subjetividad femenina y su representación está sumida en su propia crisis de identidad. También, dentro de esta corriente de pensamiento, Mulvey (1973) concluye que Jones confunde deseo con placer, y la reflexión sobre esta idea se extiende a la década de los ochenta y los noventa.

Luce Irigaray, Julia Kristeva o Joann Riviere, cada una por su lado, realizan relecturas de textos canónicos que resultan en la sustitución de “clase”, como concepto asociado a la feminidad, por “mascarada” (Diego, 1996, p. 448). Ésta se entiende como un disfraz que las mujeres tienen que ponerse para ser mujeres, dado que mujer sería un concepto que construye el lenguaje y responde a un orden simbólico y a acuerdos derivados de la convención, cerrados a través de una complicidad silenciada. Durante la postmodernidad, la crítica feminista ya no solo reflexiona sobre la subjetividad femenina sino en general sobre su definición, ya que considera que los *mass media* inciden de forma directa en el proceso de construcción de significados, que derivan en la construcción de lo femenino.

Craig Owens en su artículo *Posar*, dentro de *Beyond Recognition: Representation, power and culture*, publicado por primera vez en 1992, y al que nos referiremos aquí en castellano como parte del libro *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía* (Ribalta, 2004; Owens, 2004), reflexiona sobre la fotografía y la relación que podemos establecer entre la pose – objeto – y la mirada – sujeto –.

Al posar no nos mostraríamos a nosotros mismos, sino que nos apropiáramos “del discurso oficial” (Owens, 2004, p. 194), de cómo somos percibidos y nos inscribimos en él. Adoptamos así, como objetos de la mirada, una máscara. Esta máscara actuará como formalización de la *masculinidad* y la *feminidad*, ya definidas por la historia – en activo – de la representación.

Con la pose no obtenemos la identidad real de a quien miramos, al igual que con la fotografía no poseemos la realidad sino una carcasa, un espectro de ella y por tanto la evidencia de la carencia, de lo que ya *no es* (Fontcuberta, 1997). La pose al mismo tiempo nos viene impuesta como la sexualidad o como el lenguaje: es un engaño con apariencia de verdad. Ésta por tanto es una reacción a la vigilancia, al deseo, a la mirada paralizante del fotógrafo y su subjetividad. A consecuencia de esto, la pose se ha convertido en una herramienta valiosa para la práctica artística feminista: se posa para la auto-exhibición, y en el caso concreto del cuerpo de las mujeres, se

transforma la vigilancia en el placer de ser observada. Mujeres y hombres gays adoptarían entonces una máscara. Como expone Infante (2019) en *Estética y fenomenología de la pose*:

La pose ha ocupado un lugar prominente en algunos trasvases creativos y en algunas apropiaciones artísticas: en los ochenta, por ejemplo, los *ballrooms* de las comunidades latinas y afroamericanas gay y trans de Nueva York, siguiendo el camino iniciado por Paris Dupree, integraron las poses de las revistas de moda en sus bailes y actuaciones, algo que generó un tipo de danza muy específico conocido en la actualidad como *posing* o *vogueing*. (Infante, 2019, pp. 95-96).

En la década de 1980 en EE.UU. surge este movimiento en torno a la pose en los *ballrooms*, que vemos representados en la ficción contemporánea en la serie de HBO *Pose* (Eyrich, 2018), que tiene como antecedente *Paris is Burning* (Livingston, 1990), donde la trama de los personajes

gira en torno a estos espacios donde se enfatiza cómo lo masculino y lo femenino responden a una *performance* que va más allá del escenario (figuras 23 y 24).

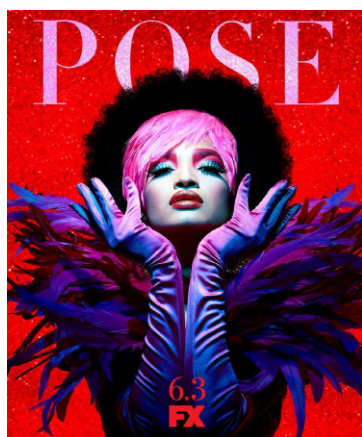


Figura 23. Cartel promocional de la serie *Pose* (2018).

No obstante, dicha asociación con la feminidad se debe precisamente al papel que ha desempeñado la mujer y su representación en la historia del arte, “como si feminidad fuera sinónimo de pose” (Owens, 2004, p. 208). Sin embargo, lo que es realmente femenino es la adopción de la máscara y no la máscara en sí. Hablamos por consiguiente de la mascarada femenina como símbolo de no-identidad, o de identidad mutable. En las prácticas artísticas de la posmodernidad se hará uso de la retórica de la pose para deconstruir los códigos preestablecidos provenientes de las imágenes oficiales que sustentan la conceptualización de mujer en una sociedad patriarcal, generando así un nuevo lenguaje, poniendo en duda el lenguaje preexistente y la mirada tal y cómo existen hasta ese momento.

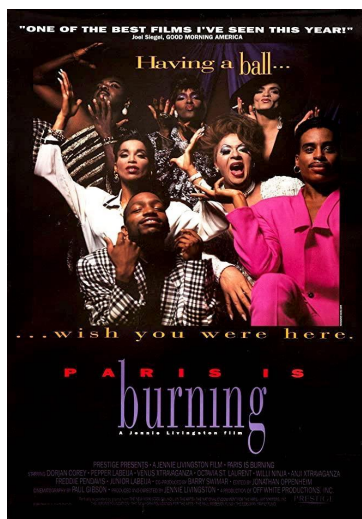


Figura 24. Cartel del film *Paris is Burning* (1990).

Los presupuestos sociales y culturales para la construcción de la condición de lo femenino (Chapman y Rutherford, 1988); la sexualidad y el género, ya diferenciados, analizados desde sus implicaciones con la cultura popular (Radstone, 1988); la antología en torno a la mirada femenina y la cultura popular, que lee a Madonna como controvertida estrella de la posmodernidad

(Gamman y Marshment, 1988) y el análisis de sus videoclips que introducen al concepto de androginia en la cultura audiovisual popular (Kaplan, 1987), son estudios que muestran cómo en la ya citada etapa de finales de los ochenta se aplica el método teórico de revisión artística y de representación, debido a la inferencia de la representación de la feminidad en los medios de comunicación y su onda expansiva, que recoge el arte y la teoría del arte feminista:

Este tipo de recopilaciones ponen de manifiesto la fractura y revisión del método a finales de los ochenta, momento en el cual el interés fluctúa hacia los media como lugar de construcción de significados, en parte también porque un buen número de artistas visuales interesadas en el feminismo buscan entonces en su producción el desvelamiento de las estrategias de los medios de comunicación haciendo más fina si cabe la línea divisoria entre baja y alta cultura y las consiguientes poluciones en la construcción de lo femenino vaticinada por Mulvey. (Diego, 1996, p. 446).

Es en este momento teórico cuando se tiene definitivamente la conciencia de que la construcción de la feminidad no es solo un asunto de mujeres sino de toda la historia del arte y de la cultura en general, a todos los niveles. Como dice Millett, la construcción de la civilización está – entre otras – ligada a la cultura. Las artistas de los ochenta y los noventa sobrepasan la cuestión de la iconografía femenina enfrentando la crisis del sujeto. Además, la crítica masculina comienza a abordar el análisis de estas cuestiones femeninas, como en el caso del ya mencionado Craig Owens en *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (1985), que analiza la creación artística feminista de los ochenta, desvelando que la cuestión del feminismo no es un asunto únicamente de mujeres.

Este concepto se aborda en siglo XXI desde la atención a los privilegios, imperceptibles desde la subjetividad, pero visibles desde la comparativa de los sujetos o de los colectivos. Se plantea cómo la naturalización de los privilegios que salvaguardan al *status quo* del cambio, y por el contrario la descripción, identificación y aceptación de los mismos se convierte en la vía posible para su abolición, no sólo con la fuerza y la atención individual y colectiva desde la periferia sino como materia global y radial.

También en los ochenta, y en el ejercicio de revisión que la crítica feminista del arte hace sobre los medios de comunicación masiva – asociándose más a éstos que al propio arte – surge la polémica en torno a la pornografía, que ya habría aparecido con la imagería femenina de la Escuela de Fresno, y las mujeres se posicionan a favor o en contra debido a las similitudes entre las fotografías del arte que reivindican el poder de las mujeres y de las revistas pronográficas que

las posicionan como objetos, provocando un cortocircuito que sólo se respondería a ravés de la importancia de la intención en la producción de unas y otras imágenes.

Estrella de Diego señala cómo la película canadiense *Not a Love Story: A Film About Pornography* (Todd Hénaut y Rosen, 1981), realizada completamente por mujeres, muestra “cómo lo femenino se construía de manera idéntica – distorsionada – desde lo femenino, siendo capaces las mujeres de romper el punto de vista construido desde la mirada de poder” (1996, p. 449) (figura 25). Aunque la película pretendía hacer una crítica de la pornografía habitual terminaba por convertirse en eso mismo, y la mujer continuaba siendo un espectáculo (Ruby Rich, 1986).



Figura 25. Extracto de la película *Not a Love Story: A Film About Pornography* (1981).

Esta reflexión deriva en la conclusión de la carencia por parte de las mujeres de una mirada propia, haciendo necesaria la construcción de una mirada femenina hacia lo femenino y hacia el mundo. Y esa nueva mirada tendría que romper con los supuestos interiorizados, tales como clase media occidental, masculina, heterosexual de raza blanca. Es por ello que la práctica, la teoría y la crítica deben, en la posmodernidad, comenzar por deconstruirlos y revisar sus costuras.

5.6. Algunos antecedentes de una práctica artística y fotográfica feminista en torno al cuerpo durante la segunda mitad del s. XX

Realizaremos este análisis tomando como referencia las observaciones en torno al cuerpo identificadas en el repaso a la sustentación teórica del feminismo de la segunda y la tercera ola. Aplicaremos estas observaciones al trabajo, ligado siempre de algún modo a la fotografía, de mujeres artistas que publican sus obras en los sesenta, setenta y ochenta. Una vez seleccionadas las obras y las artistas, analizaremos los trabajos presentados buscando en ellos la materialización de las ideas clave de la teoría feminista, convertidas al lenguaje artístico propio de las mujeres como creadoras de nuevos imaginarios.

5.6.1. La fotografía, el cuerpo y el tabú

A partir de los años setenta la fotografía se convierte en el método para capturar y registrar un arte efímero, que sucede y desaparecería si no fuera capturado y congelado. Con el auge de la performance, y el retorno de un *aquí y ahora* de la obra, se torna de vital importancia generar

imágenes que atestigüen la pieza realizada. En su posterior apreciación las imágenes fotográficas generadas serán un sustituto de la propia obra, ya que aunque no contenga en directo la acción, sí contendría sus significados.

En la posmodernidad la fotografía adquiere una gran importancia en la práctica artística, motivada en parte por la eclosión de las reflexiones de la década de 1930 por parte de Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2019). El medio fotográfico ha sido una forma de creación desde que existe, pero cobra una nueva dimensión teórica y práctica al enlazarse con las nuevas expresiones artísticas, y con la ya citada preocupación desde el pensamiento feminista de la representación de la feminidad en los *media*. Además de esto, existe otra forma de emplear la fotografía que dará importancia a su parte más banal: la posibilidad de hacer muchas copias, de editar esas copias, de modificarlas y de confirmar o negar su aura.

Estas estrategias de creación se convertirán en una herramienta para la reflexión sobre valor de la propia imagen y la representación en contraposición al poder que ostentan para construir la realidad a través de la percepción. Repetir la misma imagen, superponerla a otra, re-fotografiarla y modificar su sentido sin que cambie realmente su forma será la reflexión principal en torno a la fotografía, muy distante de la forma anterior de comprenderla heredada de la tradición fotográfica moderna de la primera mitad del s. XX. Además, esta reflexión estará ligada a la importancia en la imagen como constructora de significados a nivel social, inserta en la sociedad capitalista y de consumo. El feminismo, desde el activismo y la práctica artística – a veces unidos –, ahondará sobre el sentido de las imágenes que son consumidas convirtiéndolas en el motor de la creación. Peggy Phelan describe de la siguiente manera la modificación de cómo es comprendida la fotografía desde mediados de los sesenta, y nos introduce a la idea de cómo se entrecruza con la práctica artística feminista:

A photograph refers to a moment distinct from the one in which the image is seen. Photography's intimacy with the past tense has been (and remains now) both a lure and a problem for feminist theory. In so far as photograph refers back to an 'original' – however staged or phantasmagoric that original might be – photography supports the metaphysics of presence and original source. But in so far as the photograph is the effect of the copy, subject to edits, cropping and other manipulations, it works to erase the security of the original, the normative, the natural. (Reckitt y Phelan, 2001, p. 31).

En esta etapa posmoderna se lleva a cabo también la empresa de representar algunos temas por primera vez, temas que hayan sido anteriormente obviados o prohibidos, temas que pertenecían a lo privado o a lo oculto y que podemos afirmar que se habían considerado tabú. Solomon-Godeau

en *The woman who never was: Self-representation, photography, and first-wave feminist art* señala como nuevos temas a tratar la dieta, la menstruación, la cirugía estética o el parto. Serán abordados a través de la exploración del fetichismo, de la feminidad como mascarada o de la mujer-como-imagen, aludiendo a la pregunta que se haría Griselda Pollock (Parker y Pollock, 1987):

That dieting, menstruation, breast surgery or parturition had not been previously considered permissible subjects for art-making goes without saying, but perhaps even more significant were the various explorations of fetishism, of femininity as masquerade, or of what Griselda Pollock defined as the problem of woman-as-an-image. (Butler y Mark, 2007, p. 339).

Estos temas, antes tabúes, serán abordados desde una lógica feminista que tome en cuenta su dimensión psicológica, y tomarán forma sobretudo a través de la fotografía. Esto se da así por el rol que cumple la fotografía en la sociedad, fabricando y difundiendo los estereotipos y fantasías de lo femenino, sobretudo a través de la imagen de la feminidad en los medios de comunicación masiva.

La observación de la fotografía como instrumento de producción de la imagen de mujer nos permite ver lo que acentúa, lo que autoriza, lo que permite y lo que censura. Nuestra autora apunta que estas imágenes han de ser entendidas, no como individuales sino como piezas insertas en un sistema de representación. El trabajo de las mujeres, que desde la fotografía tratan de deconstruir este sistema y evidenciarlo, es el de quien quiere tener su propia voz y hablar para decir quién es en lugar de ser siempre quien escucha su propia definición a través de las descripciones, discursos y enunciados de otros (Butler y Mark, 2007).

Partiendo de las diferentes temáticas establecidas mediante el estudio de la teoría feminista en esta investigación, y prestando atención a problemáticas que podrían estar aún sin resolver, establecemos una breve reseña de trabajos relevantes y reconocidos de las últimas décadas del siglo XX.

Serán obras realizadas desde una perspectiva feminista que trate el tema del cuerpo de las mujeres en un contexto occidental. El medio de creación será fotográfico, aunque la obra no necesariamente será concebida como fotográfica pudiendo incluir instalaciones efímeras, performance o acciones – que necesitan la fotografía para ser conocidas y perdurar – y también collage o cualquier otra técnica que se sirva de la fotografía como medio de creación.

El último ítem para la selección de obras será la relación que se pueda establecer con las temáticas principales detectadas a través de la teoría feminista, mencionadas antes. Este será también el

método para la ordenación de las obras seleccionadas, pudiendo así ofrecernos esa panorámica sobre los trabajos que tratan las cuestiones de que el feminismo se preocupaba desde el pensamiento, pudiendo así enlazar teoría, práctica y fotografía, siempre en torno al cuerpo de las mujeres en el universo de la representación.

5.6.2. La fotografía, el cuerpo y la lucha feminista en el discurso artístico: una selección de obras

Nuestro objetivo en este repaso, análisis y ordenación es asociar obras de referencia a las diferentes temáticas que hemos extraído y que exponemos listadas a lo largo del apartado. Estos pequeños bloques recogerán el marco teórico anterior para ver cómo aparece en esta selección breve de obras. Titularemos a estos bloques con el tema a tratar, que es revisado en las obras seleccionadas proponiendo una mirada crítica hacia lo aprendido sobre dicho tema. El marco temporal será el de las olas feministas del pasado siglo, pero aquí ordenaremos las obras por temáticas y no cronológicamente.

Las artistas seleccionadas reflexionarán sobre la mujer como objeto de representación frente a la mujer como sujeto creador; la historia de las imágenes y su poder limitante para las mujeres creadoras al mismo tiempo que la limitación que supone para la cultura que consideramos universal y que es, sin embargo, excluyente; lo que se espera de los cuerpos de las mujeres desde la apariencia y quedar al servicio de la mirada hasta sus funciones relacionadas con el placer, la reproducción y los cuidados; el desconocimiento de los cuerpos de las mujeres más allá de la una lógica masculina y la violencia ejercida sobre los cuerpos desde fuera pero también desde dentro y de forma voluntaria.

Las que presentamos son obras de referencia del pasado siglo, pero sólo una breve selección que pueda orientarnos hacia el futuro – o más bien el presente – y que nos permite aplicar las conclusiones alcanzadas en el marco teórico para comprender mejor la práctica artística y fotográfica que reflexiona sobre los cuerpos de las mujeres en la representación.

Herencia iconológica: imaginarios colectivos

Comenzaremos con Yoko Ono, de cuya obra nos servimos como introducción para establecer que las relaciones de poder son transversales siempre que se lancen preguntas sobre cómo hemos llegado aquí y cuál es el mundo que habitamos a nivel de relaciones y actuaciones diferenciadas por sexos. No obstante, es también la introducción a las obras que extraemos dentro de lo que denominamos herencia iconológica como constructora de imaginarios colectivos. Estas obras se aglutinan en torno a la idea de cuestionar lo aprendido a través de las imágenes, y cómo al

exponerlo podríamos revertirlo. Las autoras que componen este bloque son Guerrilla Girls, Martha Rosler, Cindy Sherman, Sarah Lucas, y la ya citada Yoko Ono.

Para comenzar llevaremos a cabo el análisis de *Cut Piece* (1964) a través de la que establecemos las bases para hablar de la relación de poder que se establece a través de la mirada – quien mira y quién es mirado – dentro de la teoría feminista una vez es llevada a la práctica artística, y además de una herencia iconológica del rol que cumple el cuerpo de las mujeres en la representación. Será pues en la representación del cuerpo femenino donde cristaliza la jerarquía de poder en el ámbito de la creación artística. Es por eso que a través de la obra de Yoko Ono podemos hacer un corolario de lo que la práctica artística feminista propone en la segunda ola.

Analizando esta obra comprenderemos porqué, en todas las demás problemáticas no resueltas, es el poder sobre el propio cuerpo y la importancia de aplicar la experiencia para representarlo y hablar sobre él lo que permeará a todas las demás temáticas. La práctica artística nos propondrá entonces diferentes reflexiones sobre cada una de las temáticas identificadas.



Figura 26. Ono, Yoko. *Cut Piece* (1964).

En *Cut Piece* (1964) Yoko Ono reflexiona sobre la situación de la mujer representada como objeto, y cómo se convierte en un baile de poder. Se muestra pasiva ante un público que es invitado a ir cortando y retirando la ropa que lleva puesta de forma libre (figura 26). Peggy Phelan considera que esta obra ayudó a elaborar un lenguaje específico dentro del arte para explorar la victimización y la supervivencia. Ono establece entre ella y el público que

interviene la misma relación existente entre quien mira al objeto y el propio objeto artístico. Quien mira no sólo mira, sino que también actúa. La objetualización del cuerpo femenino de la propia autora y la acción de retirar su ropa se convierten en una forma de simbolizar la pasividad, neutralidad y anonimato del cuerpo femenino desnudo en la tradición artística. Además, nos muestra cómo mirar o actuar sin sentir responsabilidad sobre la acción ejercida puede derivar en la destrucción del objeto que está siendo observado (Reckitt y Phelan, 2001).

Esta obra indaga sobre las estrategias de poder a través de la acción y de la mirada. Juega con la pregunta de quién ejerce el poder y sobre quién es ejercido. Evidencia esta premisa a través de los diferentes actores que pone en marcha la autora para elaborar su propuesta. Ella otorga el poder a otros para intervenir sobre su propio cuerpo, pasivo. Cede las riendas de la propia acción

y son otros, ajenos a ella, quienes deciden lo que va a pasar, a pesar de ser ella el sujeto sobre el que se ejerce la acción. Nos plantea la pregunta, ¿soy el sujeto? ¿O he oscilado a objeto? Se traslada del uno al otro, haciendo visible esa traslación del poder, que no es natural sino concertada. Quien tenga el poder para decidir será quien estipule quién es el sujeto y quién es el objeto. Establece así una analogía entre el cuerpo de la mujer y el sistema en el que se inscribe. En otras palabras, de la mujer inserta en una política sexual que la define en estos términos dentro de la cultura patriarcal.

También nos propone tomar posiciones en torno a qué ha sido del cuerpo de las mujeres en la representación y qué rol tomamos frente a esta como espectadores. El conjunto de obras analizadas a continuación sucede en el contexto social y artístico que resume la obra de Ono sobre el control de la propia representación y el cuestionamiento de la tradición, que hace que la reflexión se expanda hacia diferentes áreas. Desde la sexualidad y la sexualización frente al rol de perfecta esposa, la mujer como creadora, o la fuerza de las mujeres reunidas y unidas. Estas temáticas se convierten en imágenes insertas en un mundo de la imagen ya elaborado, pero que merece ser revisado. Para ello, la práctica artística feminista de los setenta y los ochenta se caracteriza por su intención de deconstruir la lógica de la representación, como desarrollamos en el apartado anterior. De esta manera el arte expone cómo se configuran las ideas criticando los procesos de recepción de imágenes que necesitan de un espectador acrítico para completar sus fines persuasivos.

En el mismo hilo de pensamiento, en torno al cuerpo femenino en las imágenes convertido en espectáculo en el lenguaje propio de la persuasión,



Figura 27. Guerrilla Girls. Do women have to be naked to get into the Met Museum? (1989).

Guerrilla Girls propondrán enfocar la atención en el circuito artístico y el cuerpo de las mujeres en él con su obra *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* (1989). Se servirán del lenguaje publicitario, los colores primarios, el texto y las imágenes preexistentes para lanzar una pregunta a la gente en la calle (figura 27). Los carteles se colgarían en Manhattan, donde se encuentra el Museo Metropolitano al que aluden, exponiendo los porcentajes de obras firmadas por hombres y mujeres, frente a la cantidad de desnudos femeninos y masculinos. Cuestionan los imaginarios aceptados sobre el rol de las mujeres y sus cuerpos en la historia del arte y la representación. Nos invitan a pensar en su amplio rol como objetos y su pequeño rol como sujetos

creadores. El colectivo funciona de forma anónima, con sus máscaras de gorilas, de igual forma el cuerpo desnudo del cartel lleva una, evidenciando el cuerpo de la mujer como anónimo.

Después de la pegada nocturna de carteles visitarán los lugares para escuchar las reacciones de la gente en la calle, que a su vez les llevan a conclusiones nuevas (Hessel, 2020, 28 de octubre). Elaboran a través de preguntas, datos e imágenes apropiadas estableciendo diálogos que lleven a todos – no solo a ellas – a nuevas preguntas. En 2015 se celebran los 30 años de la fundación del colectivo, y Matadero Madrid les dedica una retrospectiva este mismo año, que incluiremos en los circuitos artísticos de nuestro contexto más adelante. Continúan siendo muy importantes ahora, pero su andadura comienza en la década de los ochenta, con lo que miramos sus primeros trabajos desde las problemáticas específicas de la segunda ola. Desde nuestra contemporaneidad, y los presupuestos de la cuarta ola (Varela, 2024), observamos cómo las Guerrilla Girls no se han dormido y siguen reclamando aquello que consideran sin resolver, aludiendo a las mismas problemáticas sobre las que ya arrojaran luz, pero desde una mirada actual, evolucionando junto al medio en que se inscriben: ellas desde la creación artística crítica y feminista; el problema desde el mundo del arte al universo de la representación, y el lugar de la mujer en ambos.

La exposición mencionada muestra sus obras más emblemáticas, elaborando además el contexto para cada una de ellas, siendo la retrospectiva no sólo de la producción artística sino del marco en que se inscribe. A lo largo de su carrera subrayan las siguientes temáticas, que consideramos de actualidad con lo que nos sirven para seguir trazando las líneas de las problemáticas sin resolver, y por ello les dedicamos un espacio especial en esta breve reseña. Las temáticas a las que nos referimos son las siguientes: a los hombres dedicados al arte no les frena la desigualdad para trabajar con galerías que no cuentan con mujeres; los grandes museos enfrentados a los datos de las exposiciones individuales de autoría femenina; los críticos que no escriben sobre mujeres artistas; los periódicos que publican información que trata de crear una opinión pública en que las mujeres han alcanzado la igualdad en el mundo del arte; la brecha salarial en general, y el caso concreto del mundo del arte, en el contexto de EE.UU.; “en Europa es aún peor” (Arakistain, 2015, p.5); la falta de obra de mujeres artistas en colecciones privadas; el análisis y la evolución de las mujeres artistas en el mercado del arte; la desigualdad en el mundo del arte para las personas no blancas; el racismo y el sexismo en las colecciones; la discriminación de la obra de mujeres artistas en las subastas; las posibilidades que ofrece ser una mujer artista en los circuitos del arte, planteado como ventajas, y desde el humor, siempre. En esta etapa el discurso versa, claramente, sobre las dificultades de ser una mujer creadora, vivir de ello y que el trabajo sea reconocido. Es importante, ya que todo lo que hayamos aprendido o sigamos aprendiendo a través de las imágenes, estará siempre supeditado a la mirada creadora masculina como filtro. Es por ello necesario traer a colación, después de evidenciar las carencias, aquellos temas que deben ser tratados desde una perspectiva nueva y contemporánea. En una siguiente etapa podemos destacar

varias temáticas en sintonía con aquello que esta investigación busca. Como decíamos, nos lanzan la pregunta clave, *¿Hay que estar desnuda para entrar en el MET? (Do Women have to be naked to get into the MET Museum?, 1989)*, planteando lo que será el corpus de su trabajo: hacernos preguntas, o lanzar afirmaciones absurdas que nos hagan plantearnos cuestiones sobre el orden establecido y lo que aceptamos como natural.

Tratan la violación a principio de los años noventa, alegando en el texto que *Si te violan, ya puedes “relajarte y disfrutar” porque nadie te va a creer*, donde utilizan caras con stickers preservando el anonimato de las mujeres en las fotos que componen el cartel. Hablan sobre la belleza en esta misma década utilizando el texto “Los republicanos sí creen en el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo” (Arakistain, 2015, p. 17). Nos muestran imágenes de cabello teñido, maquillaje, rinoplastia, liftings faciales, liposucción, implantes mamarios, anorexia y bulimia, pies vendados y ablación de clítoris. Trabajan la idea de la sensualidad a través del cine en *The Birth of Feminism* (2001), con la estética de un póster o cartelera de una producción cinematográfica. El texto dice *Un importante estudio de Hollywood presenta The Birth of Feminism ¡Igualdad ya! Han logrado que los derechos de las mujeres resulten atractivos. Muy atractivos*. Observamos que primero elaboran en torno al mundo del arte, pero después comienzan a hablar de política, de vida pública y privada, de sexo y sexualización, de racismo, y en diferentes entornos. No sólo circuitos profesionales de arte, o mercado del arte, sino también Washington, Senado, Hollywood, prensa, etc.

Parten de preguntas, como lo hizo Linda Nochlin, y en un sentido figurado van reajustando esa pregunta a cada contexto, momento y problemática que observan, que quieren subrayar para atraer la atención de todo el mundo, ya estén dentro o fuera del circuito artístico, aproximándose siempre a la realidad sobre la que quieren abrir diálogo desde un prisma feminista. El grueso de su trabajo nos permite entender la evolución de los debates, que continúan activos y que siguen siendo abordados, desde la teoría y desde la práctica artística contemporánea, permitiéndonos en análisis de su trayectoria observar que las problemáticas que exponen no están en absoluto desfasadas. Más bien, están más vivas que nunca.

El trabajo de Martha Rosler, mediante el fotomontaje y la refotografía, es precisamente el de fomentar una visión crítica sobre las imágenes que genera y difunde la comunicación masiva de la mano de la cultural visual popular (Reckitt y Phelan,



Figura 28. Rosler. Martha. Hot House or Harem (After Ingres?) (1966-72).

2001). La serie *Beauty Knows no Pain* (1966-1972) y *Hot House or Harem (After Ingres?)* de Rosler se caracterizan precisamente por querer visibilizar los pilares, las consecuencias y los entresijos de la tradición y la cotidianidad de las imágenes, y de la feminidad descrita en ellas (figura 28).



Figura 29. Sherman, Cindy. *Untitled Film Still #3* (1977).

Cindy Sherman pondrá en juego la mascarada o performatividad del género reconociéndola como una herencia específica de las imágenes provenientes del cine hollywoodiense y europeo de décadas anteriores en su serie *Film Stills*, que realiza a finales de la década de los setenta y principio de los ochenta. Mediante el autorretrato pone en juego la búsqueda de un estilo reconocible en sus imágenes. No aluden a alguien en

concreto, no pertenecen a una película específica. No obstante, nos presenta modelos de feminidad reconocibles a través de la pose, el gesto, el vestuario, el ángulo y en definitiva la mirada que sobre nuestro objeto-sujeto se vuelca. Y este es el juego que propone, al igual que haría Ono, oscilar de objeto a sujeto, convirtiéndose en un objeto desde la posición de sujeto que le permite el autorretrato, es decir, el control sobre la forma en que es mirada y representada. *Film Stills* formula una reflexión sobre la autodeterminación a través de la puesta en duda de la feminidad convencional de la iconología heredada, en este caso será concretamente del cine (figura 29). En *Doctor and Nurse* (1980) Sherman se presenta como los dos personajes, el masculino y el femenino encarnando al doctor y a la enfermera, trayendo de nuevo a la reflexión la cuestión sobre el original y la copia, la repetición de roles y el condicionamiento de la falta de referentes que pueden confundirse con originalidades, cuando son copias de comportamientos aprendidos. Nos recuerda visualmente a las imágenes institucionales que nos muestran a los profesionales que la configuran. Se enmarca dentro del feminismo de la construcción, pero después con la teoría *queer* y la performatividad de Butler esto quedará mucho más claro y asentado, cobrando un sentido nuevo que sacuda la forma de encarar lo establecido.



Figura 30. Lucas, Sara. *Divine* (1991).

Sarah Lucas presenta *Divine* en 1991. Esta artista británica juega con el título escogido. Estar *divina* sería una idea muy femenina, que se confronta a su actitud, su pose, su expresión, su ropa e incluso la angulación de cámara escogida, que nos traslada de forma mucho más clara a la una masculinidad estereotípica (figura 30). Tiene su estudio en un barrio obrero, le gusta identificarse con una mujer *machorra* sin ser lesbiana, lo que deshace aún mas ese binarismo de opuestos. Hace una teatralidad en torno al género masculino para desarticularlo. Para que una teatralidad sea subversiva tiene que poner de relieve que es absurdo, como sucedería con las *drag queens* o *drag kings*, siendo además Divine una *drag queen* muy conocida que viene a la mente al escuchar su nombre, y que además inspiraría al personaje de Úrsula (Tirado, 2016, 5 de octubre) en la película de animación de Disney *La Sirenita*, diseñada como villana pero releída en los tiempos presentes como una guerrera contra el patriarcado adelantada a su tiempo (Matilla, 2018, 16 de agosto).

Función y tradición: corporalidad femenina y expectativas

Nos referimos a la función de las mujeres y sus cuerpos acorde a la tradición que dicta ciertas expectativas para ellas articulando así el siguiente bloque. Seleccionamos para ello obras que pretenden romper ideas preconcebidas y sostenidas a través de la tradición sobre la corporalidad femenina y su sexualidad, sus relaciones interpersonales y sus roles asignados. Quedan liberadas de los estándares a los que han sido sometidas por convenciones tradicionales ligadas a las funciones que debe servir. Las artistas cuyas obras seleccionamos aquí para analizar desde este ángulo son Vallie Export, Eleanor Atkin, Laurie Simmons y Nan Goldin.



Figura 31. Export, Valie. Action Pants: genital panic (1969).

Valie Export (y Peter Weibel) con *Tapp und Taskino (Touch Cinema)* (1968), mucho antes que Lucas, también pondría en cuestión la herencia iconológica y, en este caso, la idea de la honra que la mujer habrá de mantener ocultando y controlando su propia sexualidad, pero viviendo sin embargo en un mundo donde la mujer sexualizada es explotada y convertida en objeto de consumo continuamente. Reclama el control de su sexualidad convirtiéndose así en sujeto. Lo hace ofreciendo acceso a su cuerpo de forma consciente y activa. Elude así seguir siendo definida por la tradición. Su pecho no sería de un solo hombre sino de ella, y para hacer lo que ella quiera. Con

Action Pants: Genital Panic (1969) mostraría sus genitales, en físico, dentro de un cine porno. Ofrece su sexualidad en un lugar donde se ha ido a consumir sexo a través de la pantalla (figura 31). Substituye así la apariencia por la aparición física, observando las reacciones en quienes la rodean que por lo general la rehuían y se apartaban a su paso. Al mostrar su sexualidad – o su sexo – desde una mirada no masculina les confrontaba con una realidad que rápidamente tornaba en amenaza.

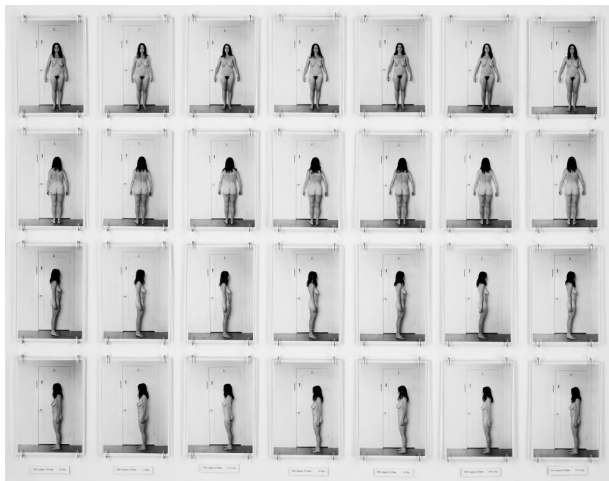


Figura 32. Antin, Eleanor. *Carving: A traditional Sculpture* (1973).

Eleanor Antin con *Carving: A traditional Sculpture* (1973) se fotografiaría cuatro veces al día. Una fotografía frontal de cuerpo entero, totalmente descriptiva, mostrándose de frente de espaldas y ambos costados. Presenta estas imágenes como retícula, dejándonos ver la evolución de su forma física (figura 32). Se convierte en objeto escultórico remitiéndonos a la escultura clásica y la representación del cuerpo femenino más tradicional, pero su escultura está viva y se esculpe de dentro

hacia afuera. La sustracción sucede mediante la dieta y la modificación física que conlleva, dando la escultura por terminada cuando su cuerpo se ajusta a las expectativas creadas por las imágenes de la feminidad de su tiempo. Toma control de su propio cuerpo evidenciando cuándo no ha sido así en la historia del arte, pero al mismo tiempo refiriéndose a la falta de control sobre una misma que deriva de la expectativa difundida sobre la belleza femenina.

Laurie Simmons en *First Bathroom* (1978) crearía escenarios fantásticos trasladándonos al interior de un hogar, abordando otra perspectiva hacia la tradición y la función de la mujer en la sociedad y en la imaginaria colectiva. Este espacio estaría habitado por muñecas de plástico retratando al *ángel del hogar* – el estereotipo de la buena esposa – inmersa en sus tareas. Hagan lo que hagan, parecen estar programadas, y ese hogar ideal se percibe como una prisión (figura 33).



Figura 33. Simmons, Laurie. *First Bathroom* (1978).

En una línea completamente diferente encontramos el trabajo de Nan Goldin, con la fotografía directa y de carácter documental subjetivo que nos mostrará su mundo y su realidad, alejada de las imágenes convencionales. En sus fotografías realizadas a lo largo de los ochenta y de los

noventa documentará la vida, los cuerpos, la intimidad y los comportamientos de aquellos que la rodean, incluyendo el autorretrato. Su realidad, contracultural, sucede en clubes, en casas, en fiestas, en habitaciones llenas de intimidad, en las calles, en funerales y centros de rehabilitación. Su trabajo abre las puertas de una nueva forma de documentar. La vida que nos desvela es la de quienes se encuentran al margen de lo establecido, de lo representado por los medios y por la tradición, siendo esto lo que la motiva a comenzar a representar su entorno (Krief, 1998). Gays, lesbianas, *drag queens* y transexuales son sus protagonistas, incluyendo a la propia autora. Sus relaciones con sus cuerpos, con los de los otros, con las drogas, el amor la recuperación, el dolor, el sexo y la muerte. Su trabajo más célebre, *Balada de la dependencia sexual* (1986) nos remite al cuerpo y a las relaciones de una forma que, aunque pudiéramos conocer por la experiencia, resulta reveladora en las imágenes y nos ofrece un relato sobre la configuración de la identidad (figura 34).

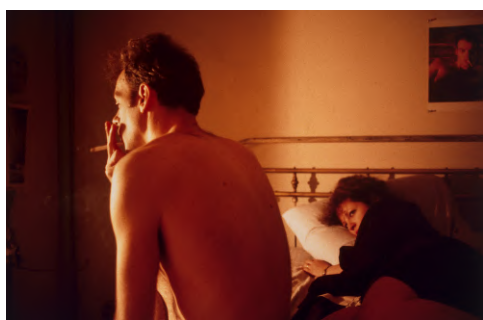


Figura 34. Goldin, Nan. Nan and Brian in Bed, New York City (1983) dentro de Balada de la dependencia sexual (1986).

Con su trabajo observamos cómo la tradición de la imagería se ha saltado durante mucho tiempo a una parte de la sociedad, de la vida de las mujeres, de sus relaciones entre sí, de las posibilidades de la feminidad y de los cuerpos, de las máscaras, de los bailes de identidad y de la amplitud del espectro de los géneros que pueden suceder en un mismo cuerpo y que a través de su trabajo se nos revela. *Ivy with Marilyn* (1973) forma parte del trabajo que Goldin realizaba en *The*

other side, el bar que frecuentaba. Se alinea con la línea de pensamiento de Butler, mostrando formas no binarias de existencia. En esta imagen no hay original ni copia, ni en el sujeto fotografiado, ni en el retrato de Marilyn Monroe que vemos al fondo, pues ambas representaciones parten de la fantasía de idea de mujer ahondando en la performatividad de la feminidad. Que el género no necesita un soporte biológico para materializarse lo vemos también en el trabajo de Judith Halberstam *Female Masculinity* (1998), donde la masculinidad se articula en un cuerpo de mujer.

Relato y poder: mujeres creadoras e imágenes

Las relaciones de poder – que ya se mencionaran con Ono – se desarrollan ahora con Carolee Sheerman, Shigeko Kubota, Mary Beth Elderson y Judy Chicago, que cuestionan el rol secundario o de alteridad de la mujer creadora inserta en un discurso que aplasta su poder creador. Reclaman ese poder a través del cuestionamiento del orden simbólico queriendo sacudir los pilares ideológicos que sostienen ideas preconcebidas a través de las imágenes, constructoras de cultura. Se alude de explícita al genital femenino, convirtiéndolo en símbolo del poder creador de las

mujeres que ha negado como tal, y que reivindican proponiendo una transformación de la cultura. Nuestras artistas se preguntan por los condicionantes que ese relato les ha impuesto, a ellas y al concepto en sí de feminidad. Frente al ideario anterior que se caracteriza por poner en duda la estaticidad del género, el protagonismo de la vagina se erige como una estrategia fundamental.

En este periodo se recurre al imaginario vaginal para la elaboración del discurso artístico feminista que reclama la presencia de lo femenino desde la creación. Además, a través del sexo biológico se cuestionan las relaciones de poder creando disonancias entre una imagen convencional y otra modificada protagonizada por mujeres. La sustitución y reinterpretación de lo femenino será la herramienta para el cuestionamiento de la iconología heredada.

Carolee Scheemann en *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) reflexiona sobre las posibilidades de la mujer como creadora a través de su propio cuerpo y reclamando su voluntad creativa, o en sus palabras “my creative will” (Reckitt y Phelan, 2001, p. 63). Se funde con materiales propios de la creación artística. Se desliga así de una interferencia de masculinidad que guíe sus pasos en el proceso (figura 35). En *Interior Scroll* (1975) conecta su vulva con la



Figura 35. Scheemann, Carolee. *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963)

forma de una serpiente, aludiendo a la idea tradicional de la sexualidad femenina como pecado y fuente de poder – que ha de ser controlada –, y a la tradición de tribus ancestrales y su creencia de la vagina como herida abierta que aún sangra. En el texto, que extrae de su vagina y que lee en voz alta al mismo tiempo, reflexiona sobre la desigualdad en el ámbito de la creación.

Shigeko Kubota nos propone una nueva simbología vinculada al universo femenino en respuesta a la del *accion painting* entendido como forma de eyaculación, popularmente conocido a través del trabajo de Jackson Pollock y del registro de su proceso de creación que conocemos gracias a las imágenes de Hans Namuth. Con *Vagina Painting* (1965) propone un proceso gestual de pintar deliberadamente femenino, que se gesta y produce desde el epicentro biológico del cuerpo de la mujer: la vagina.

Cuestionando el poder asignado al colectivo masculino y proponiendo un nuevo orden jerárquico Mary Beth Elderson rompe con la simbología sacra tradicional. En *Some Living American Woman* (1972) nos muestra a mujeres en posiciones de poder y de autoridad como forma de rebelión, y se convierte en una declaración de intenciones al estar expuesto y a la vista de todos (figura 36). Judy Chicago, que también abordaría la sororidad como forma de poder en *Dinner Party* (1974-



Figura 36. Elderson, Mary Beth. *Some Living American Woman* (1972).

el proceso litográfico, y el tampón saliendo de la vagina. Reclama el deseo y la presencia de la mujer en lo sexual y en lo cultural, desafiando a la imagen de pureza femenina (figura 37). Peggy Phelan (2001) rescata las observaciones de Joanna Frueh cuando resaltaba lo curioso de algunas lecturas de la época sobre esta pieza. Apuntaban al tampón como símbolo fálico, y a la obra como una alegoría de la castración. Frueh consideraría esta interpretación como evidencia de la reticencia social, impulsada por la educación y la cultura, de ignorar la realidad del cuerpo femenino. Chicago nos habla entonces a través de esta interpretación de un problema que persiste: la incomprensión sobre cómo funciona realmente el cuerpo femenino. Hoy en día podemos ver cómo en el lenguaje de la publicidad la sangre menstrual se representa en color azul, como resaltamos anteriormente, por buscar otro ejemplo, se niega la existencia de vello corporal incluso al crear imágenes para comercializar el producto que lo eliminaría. La imagen de la cera o la cuchilla deslizándose por una pierna ya sin vello se convierten en una escena de negación absoluta de su existencia. Observamos que la negación de la realidad del cuerpo femenino sigue vigente.



Figura 37. Chicago, Judy. *Red flag* (1971).

Violencia y control: estrategias de vigilancia y de castigo

Este último bloque trata sobre la violencia y el control, y seleccionamos obras de Ana Mendieta, Annette Mesaguer y Cossey Fanni Tutti. El tema a tratar se convierte en una cuestión pertinente

para el arte en las décadas que nos ocupan refiriéndose a la violación, a los procesos vinculados al mercado de *la belleza* y al rol de la mujer en la industria del porno.



Figura 38. Mendieta, Ana. Una de las imágenes que conforma *Rape Scene* (1973).

Ana Mendieta presenta *Rape Scene* en 1973. Nos muestra un autorretrato donde observamos la escena de una violación, ocupada aún por la víctima (figura 38). En esta obra la autora alude a casos concretos, tratando de impulsar la ruptura del silencio hacia los victimarios haciendo públicos los casos para que dejen de ser tratados como asuntos particulares o personales.

En *Les tortures volontaires* (1972) Annette Messager se refiere al ámbito de la belleza. Elabora su obra en forma de instalación mostrando un conjunto de imágenes como retícula. Estas imágenes incluyen diferentes formas en que el cuerpo de la mujer es modificado para ajustarse al estereotipo de belleza femenino (figura 39). La violencia en estas imágenes está implícita, y contrasta con la pulcritud de las imágenes publicitarias que promocionarían estos procedimientos. Será una forma de violencia que parte del consentimiento, participando según las reglas de esta tortura voluntaria y coercitiva. En conjunto, las imágenes resultan banales y absurdas al ser recontextualizadas.



Figura 39. Messager, Annette. *Les tortures volontaires* (1972).

De manera más agresiva y exponiendo su propio cuerpo, la propuesta de Cossey Fanni Tutti, *Prostitution* (1976) la implica de forma directa y física en la industria del porno. El cuerpo femenino en esta industria es un objeto, un juguete en manos del otro, que existe por y para el placer del otro. Ella participa, actúa como modelo, y lo hace con plena conciencia de en qué está

participando y el rol que está desempeñando dentro de la producción. La agresividad de las imágenes que genera dentro de estos rodajes, y el contexto público – artístico – en que se muestran, provocaría incomprensión y dificultaría el posicionamiento público y político. Ella expone la violencia de la industria del sexo y la lleva más allá del espacio privado en el que suele ser consumida, provocando un cortocircuito general.

Parece conveniente cerrar este apartado con ese cortocircuito ya que, en mayor o menor medida, la práctica artística feminista que aborda problemáticas expuestas por la teoría feminista a través del cuerpo busca poner contra las cuerdas las convenciones, mitos y leyendas sobre la realidad insertas en los códigos sociales y culturales de las mujeres, y sustentados por el imaginario artístico y popular. Hoy, todo lo que extraemos de nuestros antecedentes guía nuestra comprensión del presente.

6. Debates en torno al cuerpo en el feminismo de la cuarta ola: un marco teórico

A lo largo de este marco teórico o estado de la cuestión hablaremos sobre la situación actual de los feminismos en España. La problemática vigente en torno al cuerpo actualmente tiene mucho que ver con un resurgimiento de la segunda y la tercera ola feministas, o entre el feminismo y el posfeminismo, y los puntos de desacuerdo entre ellas: la biología, el género, la legislación y los derechos de las mujeres insertos en una trama más amplia que comprendemos como “un debate profundamente ideológico donde ninguna postura es nueva” (Serra, 2020, 25 de junio). No obstante, nuestra investigación rescata únicamente las problemáticas de la segunda ola que siguen sin resolver en torno al cuerpo de las mujeres, sin profundizar en las problemáticas persistentes desde la tercera ola.

El feminismo del siglo XXI podemos considerarlo como una fuerza global que, aunque siempre ha estado activo y organizado a lo largo de las olas que hemos ido estudiando, su sincronización y globalización es característica de esta cuarta ola (Varela, 2024). En los últimos años el pensamiento feminista está muy presente en contenidos audiovisuales en redes, ficción, cine o plataformas, en conversaciones, noticias y prensa, educación, cultura, debates políticos, etc. En parte es debido a los acontecimientos que dieron forma al movimiento *#MeToo*, que incorporaban algunas cuestiones de difusión clave: famosos de Hollywood, prensa rosa y redes sociales. Esto derivó en la expansión del debate feminista a nivel global, y también a una reactivación del movimiento como tal. En España tiene su propia vida y pulso, y será esto lo que trataremos de contextualizar a continuación.

En los feminismos contemporáneos se abordan las cuestiones que aquí extraemos, pero no del mismo modo en que lo hacemos nosotros, pues son problemáticas que se examinan para llegar a definiciones nuevas de cuerpo, de mujer y de feminidad. Nosotros trabajaremos a partir de la definición tradicional de mujer, aunque podríamos en el futuro ampliar esta investigación para comprobar dónde se cruzan las problemáticas en torno al cuerpo de las mujeres en un escenario en que la mujer ya no se considera necesariamente definida por un cuerpo específico, pero sin la exclusión de las problemáticas específicas que aquí tratamos, que van ligadas a la conceptualización de feminidad.

6.1. Introducción y justificación: lo que permanece desde la segunda ola

A lo largo de nuestra investigación hemos ordenado y expuesto según el interés de nuestra búsqueda, los debates en torno al cuerpo de la mujer y su representación como epítome de la feminidad. Esto nos ha permitido llegar hasta el momento presente teniendo una idea más amplia

de cómo el pensamiento feminista ha llegado a este punto, y cómo ha evolucionado la sociedad en que se inserta en función de la permanencia de las cuestiones que detectamos sin resolver y en evolución. Este ha sido en todo momento nuestro tema brújula, con el que llegamos hasta el momento que nos ocupa, que se encuentra a su vez en constante cambio. Por este motivo nos proponemos exponer un estado de la cuestión de los debates feministas en torno al cuerpo en el contexto español de la que podríamos considerar la cuarta ola feminista (Varela, 2024), atendiendo al estado global de estos debates, pero tratando de acercarnos a cómo son abordados en nuestro entorno. Además, lo haremos prestando especial atención a las problemáticas aún sin resolver de la segunda ola, como en momentos anteriores hemos mencionado, posiblemente desatendiendo a los de la tercera y su importancia en el momento presente, pero dejando la puerta abierta a en un futuro, abordar todo lo que esta investigación deja pendiente.

Sirviéndonos de lo que el marco teórico previo nos ha brindado, y donde ya hemos conectado algunas cuestiones con una mirada hacia el presente, procedemos ahora a tratar del mismo modo de ordenar los debates actuales tratando de aportar a lo que ya se expuso en etapas anteriores, pero en este caso lo haremos a través de temáticas, y no de autoras. Esto se debe a que, después de revisar el material bibliográfico que nos da acceso a las cuestiones tratadas y su desarrollo teórico, observamos que los temas predominantes son expuestos desde distintos puntos de vista por distintas autoras, dándonos un mapa de la situación actual de esos debates, que además se entrecruzan con la cultura popular audiovisual debido al arranque de las movilizaciones desde la meca del cine y del entretenimiento y la creación de contenido audiovisual, Hollywood. En el caso de la segunda y la tercera ola, por la distancia temporal, resulta mas claro ver dónde se posiciona cada quién, y cual es su aportación. Además de la claridad para hacer un seguimiento debido a la cantidad de reflexiones en torno a toda esta teoría de las que podemos disfrutar ahora. En el momento presente, el feminismo se caracteriza precisamente por el debate y por el encuentro entre una diversidad de pensamientos, que heredan de los anteriores, pero adecuándose a las necesidades del presente, que nos llevan a reflexiones muy distintas. Para ordenarlas en esta etapa partiremos de un esquema claro por vectores, los ejes de acción que hemos detectado como principales cuestiones de reflexión feminista, que serán los mismos que utilizaremos como guía para nuestra panografía de artistas más adelante y en forma de espejo. Estas cuestiones en torno al cuerpo de las mujeres que serán abordadas en los distintos debates feministas versarán sobre la belleza, la sexualidad, la maternidad, la violencia y el poder de las imágenes. Trataremos aquí el poder en último lugar, tipo conclusivo, para enlazar con nuestro siguiente apartado que se inicia con las estrategias artísticas para criticar el poder que el relato cultural construido a través de las imágenes ha ejercido sobre las mujeres, y que continua con el resto de vectores. Para ello, comenzamos nuestro estado de la cuestión.

6.1.1. La cuarta ola

Las primeras grandes movilizaciones que Varela ubica como el inicio de la cuarta ola suceden en Grecia en 2010, seguida de la Primavera Árabe ese mismo año, y al siguiente en América Latina. En Chile para recuperar la democracia, en Méjico por la libertad de expresión y también en Colombia, liderada por la comunicad estudiantil. También en 2011 se levanta el 15M en España, y la ocupación de Wall Street. Aunque las feministas estaban siempre presentes, para la mayoría de los indignados el enemigo era el capitalismo, no el patriarcado. Siguiendo el 2011, las italianas se movilizan contra “su cosificación como objetos de intercambio sexual” (Varela, 2024, p. 140). En 2012 las mujeres indias lograrían endurecer las penas para los violadores. En 2014 las mujeres turcas se organizaron en contra de una violencia de género sistémica y silenciada. También en 2014 comienza en Polonia un movimiento por los derechos reproductivos de las mujeres, que en 2018 vio como se rectificó la intención de prohibir totalmente el aborto. En 2015 América Latina exigió actuaciones estatales contra los feminicidios – pues parece que hay un empeño en no convertir en políticos los asuntos *personales*, incluso si son asesinatos –.

El cyberfeminismo se ha desarrollado con fuerza a través de “la creación, la información alternativa y el activismo social” (Varela, 2024, p. 201), pudiendo contrarrestar el poder de los medios de comunicación, además de promover las grandes movilizaciones impulsando que sean globales y sincronizadas. En 2017 en EE.UU. Donald Trump se alza como presidente, y al día siguiente las mujeres salen a la calle en la *Women’s March*, de forma masiva y convirtiéndose en una movilización global. Unos meses después comenzó el movimiento *#MeToo* contra la violencia sexual, que también se extiende de forma global y llega a España como *#Cuéntalo*.

En 2018 la lucha contra la despenalización del aborto atravesó América Latina, y ese mismo año, el 8 de marzo, sucede una movilización y una huelga histórica en el Día Internacional de las Mujeres en nuestro contexto. Una “huelga laboral, de cuidados, de consumo y estudiantil” (Varela, 2024, p. 146) que evidenció la fuerza del feminismo contemporáneo y la relevancia de las mujeres para que el mundo funcione.

En España, y como preámbulo a esa gran movilización de 2018, se dieron dos coyunturas: “el neoliberalismo explotó en la gran crisis de 2008” y “el fascismo resucitó en forma de partidos políticos o candidaturas presidenciales que aspiraban, de nuevo, a gobernar el mundo” (Varela, 2024, p. 150). Fueron años de recortes en servicios públicos que dificultaron muchísimo la conciliación, recluyendo a las mujeres al universo de los cuidados, impidiendo su inserción laboral y su independencia económica. En la misma línea se ubica la propuesta de reformar la ley del aborto, desarrollada más adelante, que compartía en mismo afán de volver a dibujar a las mujeres como madres y cuidadoras recluidas en el hogar. Esto confluye con la era de la información, la comunicación globalizada a través de internet siempre creciente desde entonces,

y que hoy alcanzaría su máximo apogeo, permitiendo que la lucha sea global y se haya convertido en un movimiento de masas. Por ello, algunas cuestiones del feminismo han visto su evolución a nivel masivo en el presente. Las que un día fueron tildadas de “«locuras»”, término recurrente para desautorizar el discurso feminista, “hoy forman parte del «sentido común». No sólo están aceptadas, sino que incluso algunas se han puesto de moda – con todos los riesgos de despolitización que ello conlleva –” (Varela, 2024, p. 14).

Otra característica de esta cuarta ola es la interseccionalidad que nos permite ver dónde están nuestros privilegios y la desigualdad que generan, además de “reconocer cómo se construyen las jerarquías de poder, sus dinámicas” (Varela, 2024, p. 158). Para desarmarlas se torna fundamental la toma de la palabra, una de las características fundamentales que vertebran esta cuarta ola:

El silencio es el mandato patriarcal por excelencia. Durante siglos se mantuvo la expresa prohibición a las mujeres de tener conocimiento, leer, escribir, crear, hablar en público... Ese pacto de silencio forjado sobre el miedo de ellas, la violencia de ellos, y la indiferencia de la mayoría había conseguido normalizar el abuso, el maltrato e incluso generar la cultura de la violación en la que vivimos. (Varela, 2024, p. 159).

Ahora las mujeres hemos entendido que mantener ese silencio ha protegido a los victimarios y, por ende, romperlo es lo que terminará por protegernos a nosotras, aunque suframos la exposición y sus peligros en el momento. Si en la segunda ola ya se definió con claridad la violencia sexual, hoy se busca ampliar esa definición y afrontarla de nuevas formas: describiendo, denunciando y señalando a los perpetradores. Son ellos los que deben sentir el peso de sus actos, y para eso el foco debe cambiar de dirección. No son las mujeres las que deben tener cuidado, son ellos los que ya no pueden tener el espacio para actuar con impunidad. Esta cuarta ola se articula en torno a “la denuncia de la violencia sexual, la más invisibilizada de todas y la que sufren especialmente niñas, adolescentes y mujeres jóvenes” (Varela, 2024, p. 163).

Todos esto ha derivado en lo que Varela denomina un tsunami feminista cargado de indignación y hartazgo. En el presente, el debate sobre los cuerpos ha provocado cierta distancia en España dentro de los feminismos de esta cuarta ola.

6.1.2.Contexto español

María Luisa Balaguer hace un repaso de la situación actual de los feminismos en España, partiendo de una idea más global, situando, como decíamos, el punto de arranque en el movimiento *#MeToo*. Este movimiento comienza en EE.UU., y más concretamente en

Hollywood. La industria del cine es el escenario perfecto para que algo que sucede a nivel privado y público en todas las partes del mundo se convierta en tema de conversación permitiendo observar problemáticas por resolver en torno a la violencia, la sexualidad y la belleza, que se vuelven cristalinas y se escudriñan haciendo a todo el mundo partícipe del diálogo, precisamente por el nivel de exposición.

Balaguer se refiere al “factor internacional que tiene lugar en el contexto de acontecimientos de una entrega de premios de cobertura mundial” aludiendo a los Oscar del año 2017 como gran altavoz de las denuncias, que ponen de relieve “dos aspectos sustanciales de desigualdad: el acoso sexual en el trabajo y la discriminación laboral de las mujeres en función de su edad o su aspecto físico en el cine y en el arte” (2021, p. 54). El entorno hollywoodiense, pues, se torna fundamental ya que activa el reclamo de todo tipo de prensa debido a que incumbe a personajes conocidos e influyentes. Nuestra estructuración a lo largo de la investigación, y en los próximos apartados, también alude a esa cultura popular diseminada a través de las pantallas, que nos sirve para dar forma a los conceptos que tratamos tal y como aparecen en la vida de las personas.

El efecto dominó inicia con las denuncias públicas a un importante productor de cine, Harvey Weinstein, que contando con la complicidad de todo su equipo hizo durante décadas un mal uso de su poder y del control que ejercía sobre las carreras profesionales de las mujeres. A través de la intimidación y del acoso sexual seleccionaba a las actrices que participarían, o no, en las películas que producía y contaba con el silencio de todos los que sabían qué estaba sucediendo. El entramado estaba bien construido y sustentado con dinero, poder, influencia y miedo. Weinstein nunca pensó que ese entramado pudiera venirle en contra y actuaba con total impunidad. Destapar estos acontecimientos y romper el silencio despierta una oleada que se levanta bajo el lema *#MeToo*, o su traducción *Yo también*, que reveló la grandísima cantidad de mujeres que, en otros entornos laborales no relacionados con el cine ni su esplendor mediático, también habían sufrido acoso sexual por parte de sus empleadores.

Esta trama además estuvo alimentada por la campaña electoral de Donald Trump, cuyo trato hacia las mujeres era vejatorio y había sido analizado y expuesto de forma pública. Su principal rival, Hillary Clinton, era la primera mujer que se lanzaba a la carrera por la presidencia de EE.UU. Balaguer (2021) nos acompaña a través de los acontecimientos para comprender cómo el voto de las mujeres en EE.UU. se vio truncado. No hubo un compromiso claro con el feminismo por parte de Clinton, que además nunca condenó las actuaciones de Weinstein y miró hacia otro lado en un momento en que las puertas del debate se habían abierto de par en par. Esto derivó en que no hubiera una fuerza que contrarrestara el populismo de Trump y su visión conservadora y neocapitalista. Ni siquiera habiendo una mujer optando a la presidencia se contó con un posicionamiento feminista claro en un momento histórico que requería implicación en este sentido

como parte de la campaña por la presidencia. Como sabemos, Trump ganó las elecciones, y fue presidente.

A España llega el eco del *#MeToo* que desencadena grandes movilizaciones feministas en marzo con motivo del día internacional de la mujer en 2018 y 2019. El contexto español ya venía activándose desde 2010 cuando se quiso modificar la ley sobre la interrupción voluntaria del embarazo, que conllevó la dimisión del ministro al cargo, Alberto Ruiz Gallardón. La gran movilización feminista salió a la calle desencadenando el fracaso de dicha modificación.

La década siguiente, y el tiempo que nos ocupa, será tiempo de conversaciones, diálogos y exigencias en torno al acoso sexual en el entorno laboral y en la calle, a la violencia de género, al consentimiento y a la violencia sexual. Estos últimos puntos se ven incendiados por el caso de *la manada*, mediatizado al extremo, dando cabida a más y más noticias sobre violencia sexual en nuestro entorno más cercano. Además de avivar la indignación por la forma en que fue conducido el juicio y las primeras sentencias a las que se llegó, determinando que fuera abuso y no violación, lanzó a las mujeres a la calle bajo los lemas “no es abuso, es violación” y “hermana, yo sí te creo” (García, 2017, 17 de noviembre; Borraz, 2018, 4 de mayo). Estos lemas dan en el epicentro del problema: creer a las víctimas y sus relatos y protegerlas, en lugar de juzgarlas por lo que les ha ocurrido poniéndolas continuamente en duda, minimizando los hechos ocurridos, o presentándolos como algo a lo que ellas podrían haber accedido directa o indirectamente (Balaguer, 2021).

Frente a las movilizaciones feministas que velan por los cuerpos de las mujeres, encontramos los debates en torno a todo lo que constituye los márgenes y la lucha por la libertad de todos los cuerpos, recogidos a través de la teoría *queer*. Esta no velaría sólo por los cuerpos de las mujeres y contra la asimetría de poder entre hombres y mujeres, sino por todos aquellos cuerpos y expresiones de género, más allá del binomio sexo/género, y más allá de los dictados de la biología. En palabras de Rosa María Magda en la introducción a la publicación de Balaguer (2021) se puede ver con claridad el enfrentamiento entre estas dos posturas, y cuál defiende ella:

[...] el movimiento *#MeToo* denuncia el acoso sexual, el juicio de la manada concitó la indignación frente a lo que se entiende por consentimiento, lo que cohesiona todo ello y las grandes manifestaciones feministas de entonces es el acoso, el miedo a ser atacadas, a ser violadas, a la noche, al volver sola a casa, a la violencia que se centra en el cuerpo mujer, no en cuerpos feminizados, ni en cuerpo generizados, ni en cuerpos elegibles. Frente a la contundente acción multitudinaria que dichas movilizaciones representaron se pone en evidencia la frivolidad minoritaria del elitismo *queer* y la falacia de pretender disfrazar el verdadero talante de la cuarta ola. (Balaguer, 2021, pp. 12-13).

Siendo el cuerpo el epicentro de la cuarta ola, desde un lado de los feminismos se comprende la lucha del cuerpo de la mujer biológica que carga con los condicionantes del género que se le asigna al nacer por tener vagina. Desde el otro lado, al otro extremo de los feminismos, el cuerpo se contempla de otras maneras, y también el género. Se posiciona la expresión de género por encima de la biología, y se comprende la opresión como la dificultad por explorar el género más allá de la asignación como binomio o dicotomía excluyente (Serra, 2020, 25 de junio). Simplificando muchísimo, el género se pone de nuevo en el centro del diálogo, y las consideraciones sobre qué hacer para superarlo se posicionan a un lado u otro de la cuerda.

Para aproximarnos a esa otra mirada sobre los cuerpos acudimos a Gracia Trujillo, que expone en *El feminismo queer es para todo el mundo* (2022) los motivos por los que la teoría *queer* no rechaza a la teoría feminista, pero sí identifica que una mirada en demasía ortodoxa puede cercenar las posibilidades de la lucha de los movimientos en contra del patriarcado como sistema que lo atraviesa todo.

El movimiento feminista que vela por los derechos y la igualdad entre hombres y mujeres se diluye en la idea de la identidad, pues siendo un término ambiguo, el mero hecho de crear una definición específica de las identidades limita sus posibilidades, y puede comprenderse como excluyente. María Llopis (2010) hace su propia reflexión de lo que, para ella y desde su experiencia, es el motor del movimiento *queer* más allá de las etiquetas:

Yo entiendo la lucha *queer* como una lucha por una sexualidad inclasificable. No soy hetero porque me haya follado a cientos de tíos, ni lesbiana porque de vez en cuando me guste follar con mujeres. Ni bi, dios de mi vida, porque ésta es otra etiqueta con la que no vamos a ninguna parte. Es una etiqueta que nos clasifica en relación a nuestros gustos sexuales y a nuestros cuerpos. Porque, ¿qué sucede con los cuerpos que tienen tetas y polla, pelos en la cara y clítoris que parecen pollas? Nuestros cuerpos son mucho más variados y complejos que el sencillo dispositivo hombre-mujer, por mucho que se empeñe la medicina occidental en normalizar, operando los cuerpos de los bebés con genitales ambiguos para así adaptarlos a los dos géneros normativos. (Llopis, 2010, p. 28).

Pero al mismo tiempo, esta lucha por la multiplicidad estaría limitando al sujeto mujer, que podría entenderse como aislado, diluido, como si no hubiera existido ni existiese, pudiendo poner en peligro las luchas específicas para el colectivo de las mujeres. Frente a esto, Trujillo especifica que “*queer* no es una identidad, sino una interrogación crítica a las identidades” (2022, p. 71). Esto confirmaría que la búsqueda de igualdad entre hombres y mujeres establece dos identidades

claras, que habría que mirar de forma crítica. En cualquier caso, la belleza, la violencia, la maternidad y el poder de las imágenes en esta investigación hablan de las mujeres, del sujeto mujer, biológica o no. De todo lo que afecta a la definición unidireccional de un universo femenino.

Siguiendo el argumento de la dicotomía sexo-genérica Trujillo identifica el movimiento feminista como trans-excluyente, y excluyente de un modo más amplio, pues sólo se ocuparía de la situación de la mujer biológica, considerando que todos los demás colectivos tienen sus propias luchas, separadas del feminismo:

Es contrario, desde el privilegio, a distintas formas de autonomía corporal, al derecho a la autodeterminación de género, a las demandas de las trabajadoras sexuales... Los argumentos para defender sus posiciones excluyentes con las mujeres trans giran en torno a que son estas mujeres quienes se excluyen ellas mismas, al defender unos objetivos que no son los del feminismo, tanto teórica como estratégicamente, que formen otro grupo con el que eventualmente 'el feminismo' puede hacer alianzas puntuales. (Trujillo, 2022, p. 91).

Considera que este enfrentamiento tiene que ver con posicionamientos políticos, que se nutren de la distancia entre movimientos. También que el feminismo institucional es blanco y acomodado, y que en el rechazo a un transfeminismo que busca una igualdad atravesando todas las diferencias y jerarquías se favorece la discriminación y la censura, propias de posiciones conservadoras, que no necesariamente estarán interesadas en los feminismos una vez que los hayan dividido y separado. La teoría *queer* argumenta que géneros y sexualidades han de ser tratados en plural. Esta investigación las trata con femenino y masculino desde una lógica binaria, debido al tema tratado y el prisma desde el que se aborda, no por una falta de reconocimiento a su multiplicidad. La lucha, pues, continúa, porque siempre que el feminismo vele por la desarticulación del patriarcado como columna vertebral de cualquier sociedad, deberían ser atendidas todas las desigualdades.

El feminismo de la segunda ola, como argumentamos en etapas anteriores, se sustenta en parte en el texto de Simone de Beauvoir, donde elabora la diferencia entre hombres y mujeres en cuanto a la educación que reciben y cómo se desarrolla su existencia en sociedad. Niega la biología como lo que determina las cualidades y capacidades de unos y otros. Rechaza que la mujer deba ser definida a través del hombre – como el sujeto – siendo su alteridad. Propone por primera vez la cuestión de la feminidad como constructo social, como idea que no deriva de la materia, es decir, del sexo al nacer, sino que deriva de las expectativas y las normas sociales. Se aprende pues, como ella decía, a ser mujer.

Entonces ahora esto se relee con una intención diferente a la de los feminismos de los años sesenta. Lo que se pone en cuestión es precisamente la idea del género estricto e imperturbable y nos lleva una vez más al atolladero del rechazo completo al género. Si lo rechazamos completamente será que nos lanzamos a la búsqueda de “la destrucción de las categorías existentes” como estrategia para liberación (Trujillo, 2022, p. 51). Esta liberación también se puede considerar una reapropiación del género para poder adaptarlo y ampliarlo a las identidades – o una mirada crítica hacia ellas – más allá del binarismo. Este queda sostenido por la heterosexualidad como forma de ordenación de las relaciones entre individuos y asfixia cualquier otra posibilidad de entender el mundo, la presencia en él y las relaciones interpersonales. La heterosexualidad como norma se convierte en el sostén del binarismo sexo/género y masculino/femenino, dejando fuera cualquier otra definición que no comprenda, considerándose entonces disidencias frente a la norma. Y es que “las disidencias sexo-genéricas siguen enfrentándose a una serie de penalizaciones (invisibilidad, no respetabilidad, violencias de diversos tipos, ausencias de derechos y libertades) cuyo grado depende de los contextos” (Trujillo, 2022, p. 18), teniendo en cuenta la situación política y cultural de cada lugar en cada momento de la historia. Siempre que no se contemplen esas disidencias, las violencias seguirán existiendo de forma específica:

Queer señala la desviación de la norma sexo-genérica, el salirse por la tangente, o escapar en diagonal dejando una estela de purpurina, como prefiramos. En nuestro contexto difícilmente te insultarán diciéndote *queer* por la calle; lo más probable es que te griten marimacho, maricón [...], travelo, puta, o te contesten ‘caballero’ cuando eres una mujer trans, entre otras posibles situaciones violentas. (Trujillo, 2022, p. 17).

Este argumento sostiene que mientras la diferencia y la solidez del binomio sexo-género/hombre-mujer permanezca, no tienen cabida las divergencias. Al mismo tiempo las mujeres posicionadas como feministas radicales hoy, quienes cuestionan la integración de la transexualidad como feminismo elemental y se resisten a admitir que su lucha y la de las mujeres transexuales es la misma, son denominadas *TERF* – *trans-exclusionary radical feminist* – siendo acusadas de transfobia y de exclusión. La ampliación del sujeto mujer desde los márgenes es considerado como una forma de borrado de las mujeres (Alianza Contra el Borrado de las Mujeres, 2023), ya que el sujeto mujer como tal se diluiría en la nueva formulación de identidades que reconoce el género, y que, al arrasar con la dicotomía, arrasa también con la lucha específica de las mujeres:

La preocupación de que la desigualdad por razón de sexo se vuelva imposible de combatir desde el derecho no es una preocupación fóbica. Con leyes de autoidentificación que

reconozcan que cualquiera puede ser una mujer se oculta la realidad de las mujeres, se pierde la operatividad de las leyes de igualdad entre mujeres y hombres. (Álvarez, 13 de julio 2020).

Trujillo argumenta que “uno de los logros de los activismos *queer* y transfeministas, ha sido el desbordamiento de la categoría ‘mujer’, que nos ha servido para comprender las diferentes opresiones que vivimos en este sistema cisheteropatriarcal, racista y capitalista”, defendiendo que la lucha debe centrarse en “objetivos comunes” (Trujillo, 2022, p. 86). Un feminismo más amplio, que contemple todas las penalizaciones, se puede considerar bajo el término transfeminismo, es decir, uno que atraviese todas las esferas de la sociedad, y todos los colectivos oprimidos:

El transfeminismo se considera heredero del feminismo radical (y, como este, defiende la no jerarquía dentro del movimiento, la interseccionalidad de las luchas, las micropolíticas) [...] Las reivindicaciones políticas de los grupos y redes transfeministas apuntan a la necesidad de acabar con los binarismos sexo-genéricos y las exclusiones que producen, y ponen en el centro la experimentación sexual en múltiples corporalidades [...] reclamando una sexualidad placentera para otros cuerpos y una mirada crítica con el cisheterosexismo, el racismo y el capacitismo. (Trujillo, 2022, pp. 77-78).

El transfeminismo se considera entonces heredero del feminismo radical por su forma de comprender cuál es la misión del feminismo. Sin embargo, el feminismo radical de la cuarta ola, que también considera ser heredero del feminismo radical de la segunda ola, es el que hoy duda de la teoría *queer* considerándola ajena a la lucha feminista, pues en su negación del binarismo construiría una confirmación del género femenino. Es decir, que los feminismos *queer* heredan del radical su forma de comprender la finalidad de la lucha feminista y forma de operar, y el feminismo – hoy autodenominado radical, pero más ortodoxo que radical, en un sentido tradicional del término – heredan del radical de la segunda ola el objetivo de acabar con la noción de género y su aceptación, para liberar a los cuerpos de las mujeres, por ser donde se identifica un sometimiento específico por el hecho de serlo, de cualquier etiqueta creada con la justificación del género. Se podría decir que las dos perspectivas feministas que hoy se enfrentan se posicionan contra un patriarcado que lo atraviesa todo, buscan desmontarlo y volver a construir una sociedad y un pensamiento liberado de todos los condicionantes de la mirada androcéntrica disfrazada de neutra. Pero su forma de comprender esa lucha es distinta, porque unos y otros se sienten negados por quienes tienen enfrente.

Trujillo aboga por la exploración del cuerpo, y la búsqueda del placer y la sexualidad, como lucha contra la doble función arquetípicamente femenina: “Una de las demandas históricas del

movimiento feminista ha sido precisamente la separación de los ámbitos de la sexualidad y la reproducción, reivindicando el placer y el control por parte de las mujeres de sus propios cuerpos y vidas” (Trujillo, 2016, p. 62). Y lo hace reivindicando la lucha contra el heteropatriarcado, ya que considera igualmente represivos patriarcado y normalidad entendida como heterosexualidad: “La heteronormatividad es el régimen social y político que impone que la heterosexualidad sea la única sexualidad “normal”, natural y legítima y, como tal, visible y asociada a una serie de derechos” (Trujillo, 2016, p. 62-63). Así nuestra autora reflexiona sobre los cuerpos y sus derechos, y cómo el movimiento feminista se refiere a las problemáticas diferenciando entre las que afectan a las mujeres, y las que considera que no están directamente relacionadas con las mujeres, con lo que serían luchas al margen unas de otras:

En todo caso, me parece bastante contradictorio que estemos reclamando el derecho al aborto y no consideremos las demandas de las trabajadoras sexuales, o que nos movilemos por los derechos trans y no por el aborto, por poner dos ejemplos. Es necesario que salgamos de una vez por todas de la política identitaria de los compartimentos estancos por la cual el aborto es una demanda del movimiento feminista y los derechos trans del movimiento trans, y así sucesivamente, y ver que estamos demandando lo mismo: que nuestros cuerpos son nuestros, y que nosotrxs decidimos sobre nuestras vidas. (Trujillo, 2016, p. 67).

Este argumento muestra la distancia entre las dos formas de entender el feminismo y las posiciones enfrentadas en los debates en torno al cuerpo, que consideramos clave para crear el mimbre del estado de la cuestión actual en nuestro contexto, a pesar de que en nuestra panografía no nos adentramos en ello. Trujillo propone unir la lucha, pero tiene otro punto de vista frente a la prostitución o la maternidad subrogada que difiere de la manera de comprender estas cuestiones que presenta el feminismo más ortodoxo. Al mismo tiempo, la reafirmación de la feminidad a través de los estereotipos de *lo femenino* asociados a la industria de la belleza como descriptores de *ser mujer* podrían ponerse en cuestión. De modo que, aunque tenga sentido completo que la lucha y los movimientos deban unirse y ser más fuertes, lo cierto es que la idea de la libertad individual en los usos del cuerpo pasaría por comprender las desigualdades económicas y sociales que posibilitan la instrumentalización del propio cuerpo como herramienta económica, como expondremos a partir de la argumentación de Ana de Miguel en *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección* (2019), donde también se explora la idea de la marca de género a través de lo que se decide para el aspecto de las niñas, que tendrá repercusiones en su edad adulta, entre otras cuestiones. Es decir, que la lucha aún siendo hacia el mismo sistema androcéntrico, no se puede unificar hasta que no haya una idea clara de que por sí misma tiene aristas y diferencias que no tienen porqué llegar a un acuerdo claro, pues los diferentes posicionamientos podrían aún así

permitir hacer políticas y llegar a puntos de encuentro. Pero no con una lucha desde dentro del movimiento que desoiga las consideraciones de otros puntos de vista. Desde el otro lado sucede igual.

Así, comprendiendo el panorama español de estos últimos años, procedemos a articular nuestras temáticas identificadas como problemáticas por resolver que, aunque se entrecruzan con los debates expuestos, se centran en la conceptualización de *mujer* prestando atención al poder ejercido a través de sus cuerpos. Y se exploran desde las problemáticas que ya expusiera la segunda ola sobre cómo ser mujer en el mundo contemporáneo y los presupuestos a través de los que se configura esa definición. Para ello, procedemos a ordenar diferentes reflexiones que aluden a cuestiones en torno a la belleza, a la sexualidad, a la maternidad, a la violencia, y al poder como columna vertebral de todas las anteriores.

6.2. Cuestiones en torno a la belleza

La belleza, entendida como atribución física, es una aspiración prácticamente interiorizada por las mujeres como forma de explotación del capital erótico, el que nos permite utilizar nuestra sensualidad para posicionarnos mejor social y laboralmente, dentro de un mundo regido por el capitalismo escópico, donde obtenemos beneficio de satisfacer la mirada ajena (Illouz y Kaplan, 2019). La observación y seguimiento del cuerpo en busca de una forma concreta que viene definida desde fuera y no desde la propia genética. Esta concepción de feminidad ha sido – y continúa siendo – diseñada por la cultura consumista y difundida, en parte, a través de las imágenes.

Una mujer, desde prácticamente siempre, vive atenta a cómo debe ser su apariencia y su presencia para ser considerada atractiva, bella, casi apetecible, porque aún sin saberlo de forma consciente está condicionada por su capital erótico y sexual, que desglosaremos más adelante. Esto presenta un problema porque se vincula a la autoestima y el juicio propio sobre una misma se puede confundir con el juicio externo, generalmente masculinizado, a través de una mirada homogénea y hegemónica. Con lo que, para sentirse *bien* en términos de apariencia, las mujeres deben superar los obstáculos derivados de aquello que la mirada masculina busca en ellas. La escoptofilia y el cuerpo femenino como espectáculo u objeto de deleite, que ya nos planteara Laura Mulvey (1975), es aún hoy un problema no resuelto.

La otra complejidad de esta ecuación viene definida por los valores comunes que difunde la imagería de lo femenino. Y esto es que esa mirada masculina, que guiará también a la femenina en cuestión de juicio en primera y en tercera persona – es decir, mirándome a mi misma y mirando a las demás – no es innata ni connatural, sino que responde a un sistema cultural bien definido y estructurado que dicta dónde, cómo y cuándo encontramos belleza, o placer escópico, en el cuerpo

y la apariencia de una mujer al ser observados. Se define un molde, y se encaje o no en él, será un condicionante continuo que acompañe a las mujeres prácticamente toda su vida, provocando en el colectivo femenino una sensación de inseguridad alimentada constantemente desde el *exterior*. Nos referimos al exterior como aquello que se narra desde fuera de la propia experiencia, que cobra forma a través de las imágenes del mundo, y que condiciona el *interior* provocando modificaciones en la experiencia real que se tiene de las cosas, y en este caso, de uno mismo (Flusser, 1990). La delgadez, la lucha contra el paso del tiempo y la animadversión a la edad – *ageism*, en inglés, cuando se refiere a una discriminación específica por motivo de edad –, la textura de la piel, la longitud del cabello, las proporciones y formas del cuerpo y de la cara, los colores de la piel, del pelo, de los ojos, etc. A esto se suma una preocupación constante por la manera en que una se presenta como mujer al mundo. Todo forma parte de un ranking que ordena y define el valor de cada mujer en una escala que tiene que ver únicamente con la mirada que se arroja sobre el cuerpo, en todas sus dimensiones. Aunque trata sobre la apariencia, no queda ahí sino que afecta a todas las facetas de la vida, puesto que establece el valor, en general, de la mujer analizada.

Esta objetualización que cosifica el cuerpo de la mujer es desde siempre un asunto por resolver del feminismo, que en el siglo XXI sigue vigente y emplea nuevas formas para su expansión e interiorización. Presenta la novedad de una “alienación participativa” (Chollet, 2020, p. 98) derivada de los sistemas de comunicación-persuasión contemporáneos.

El entorno cultural es pues fundamental para elaborar la burbuja de la feminidad y que se considere innata. Desde niñas, a las mujeres se les proyectan actitudes consideradas femeninas que deben interiorizar. En la adolescencia la atención se vuelca en la corporalidad, en educar una mirada juiciosa y una preocupación constante sobre sus cuerpos. Miguel reflexiona sobre cómo “barbie” (2019, p. 67) es un insulto durante la adolescencia, puesto que se refiere a una mujer preocupada sólo por su apariencia, la *Barbie* estaría hueca, no sería muy lista tal vez, pero seguro que sí muy presumida. Sin embargo, son el juguete principal de las niñas durante la infancia, y las revistas les enseñan a serlo, o a aspirar a parecerse a ella, a partir de la adolescencia y en la edad adulta. En el documental *¿Qué coño está pasando?* (Bang, 2019) Miguel defiende que, aún así, prefería a las *Barbies*, porque al menos tenían oficios. Las muñecas de ahora, tipo *Brats*, ya sólo *son* por su aspecto, no hacen nada más. La alienación se convierte en competencia, y “el complejo moda-belleza” nos trae la duda de si buscamos reivindicarnos explotando nuestra “dimensión sexuada”, o simplemente “provocar” (Chollet, 2021, p. 86).

Mona Chollet entiende “la frivolidad” como una recuperación de la feminidad tradicional centrada únicamente en la apariencia, envuelta en la idea del autocuidado: “Pulir nuestra imagen se presenta como el último ideal a nuestra disposición” (2021, p. 34). Las mujeres reciben presión sobre su apariencia, en lo que la autora denomina el complejo moda-belleza, que además estará

continuamente vigilada. Esto se convierte para nuestra autora en un medio para “contener y controlar a las personas” (p. 39). Rescata el alegato de Wolf (1992) asegurando que las proezas estéticas exigidas a las mujeres en el ámbito laboral son una estrategia para “hacerles pagar su audacia” y “ponerlas en su lugar” (Chollet, 2021, p. 39). Se entiende el doble rasero generizado para la apariencia en el ámbito público como un recordatorio del viejo esquema: un universo masculino donde las mujeres son meras invitadas y tienen unas expectativas que cumplir.

Existen, no obstante, normas que hay también que interiorizar, y que pueden resultar confusas. Las mujeres, para insertarse en este mundo regido por el capitalismo escópico deben presentarse “no demasiado atractivas, ni demasiado poco” para continuar siendo creíbles en el ámbito profesional. Existe una línea imaginaria que no se debe cruzar, aunque dónde se sitúa esta línea no está del todo claro. Mary Beard (2018) se refiere a esto mismo con la imagería de *Medusa*, recordando el cambio estético de Hillary Clinton cuando comenzó su campaña electoral, y cómo cambió su apariencia para masculinizarla de alguna manera. Dejó sus vestidos y faldas de ex primera dama, para dar paso al traje de chaqueta que le otorgara seriedad o profesionalidad. Recuerda en concreto una escena de Angela Merkel y Hilary Clinton donde se puede apreciar claramente el aspecto femenino, pero *serio*, acorde a las exigencias estéticas de la mujer en una posición de poder.

Las mujeres que no siguieran estos esquemas sobre cómo presentarse en público, parece ser que, “si se las acosa, es que se lo han buscado” (Chollet, 2021, p. 40). Con respecto a esto conviene traer a colación efectivamente el movimiento *#MeToo*, y la industria del cine y que marca las pautas para la industria de la belleza y del glamour, insertas en un ambiente claramente marcado por la cosificación del cuerpo de la mujer y por la situación de subordinación de las mujeres frente a las estructuras de poder, generalmente masculinas, que controlan la industria. Lo asombroso del movimiento fue que, en el resto del mundo, en los trabajos corrientes, las historias sobre abusos de poder que toman forma a través del acoso sexual estaban a la orden del día. Cientos de miles de mujeres sintieron la seguridad de compartir sus historias al crearse un espacio para ello, en concreto en las redes sociales con la utilización del *hashtag* mencionado, sin necesidad de ahondar en detalles. La premisa fue bien simple: manifiéstate utilizando el *hashtag* *#MeToo* si tú también has sufrido acoso sexual en el entorno laboral por parte de un superior. La respuesta fue contundente, con lo que podemos observar que las afirmaciones de Chollet están completamente justificadas.

Frente a esto, considerar la belleza y el atractivo físico como un arma es una cuestión que aborda Desportes (2020) cuando se siente fuerte y destructiva al calzarse unos tacones y una minifalda, porque bebe del deseo y el impacto que genera a su alrededor. No obstante, hace en su reflexión referencia a todas aquellas que no encajan en el perfil de la mujer adecuada, aclarando que ella, sin serlo, nunca querría dejar de ser como es. En concreto se dirige a “todas las excluidas del

mercado de la buena chica” (Despentes, 2020, p. 11). Se define a sí misma como “proletaria de la feminidad” (p. 12) que, aunque sabe cómo puede funcionar en su favor explotar sus atributos femeninos, no lo hace – excepto en esa época de su vida, en la que se propone conocer el poder de su apariencia y de su sexualidad –. No se identifica con las mujeres en la ficción de autoría masculina ya que “que sólo imaginan mujeres con las que querrían acostarse” (2020, p. 12). Ella se define de una manera diferente porque se define a sí misma. Y para ello, observa lo que ha aprendido del feminismo, del punk, del deseo, de la prostitución y del porno. Por este motivo *La Teoría King Kong* (2020), cuya primera edición es de 2006, es un referente para muchos de los argumentos expuestos en esta investigación. La línea imaginaria mencionada antes, que marca lo que una mujer debe o no hacer y que se aprende a través de la cultura y se interioriza como forma de adaptación al medio, es donde se ubica esa prisión inmaterial diseñada específicamente para el colectivo femenino.

Chollet (2021) reflexiona sobre el paralelismo entre las formas de contención y control para el colectivo femenino en la cultura occidental frente, por ejemplo, a la cultura musulmana. En esta última las mujeres son generalmente sometidas de forma explícita. No deben hablar, no deben ser percibidas como femeninas, su rol y su función están bien marcados y vigilados, y cae sobre ellas todo el poder del patriarcado de forma visible y palpable. Lo curioso de esta comparativa es que esta forma de contención explícita responde a un reconocimiento del poder que las mujeres pueden llegar a alcanzar si no son sometidas con brutalidad. Frente a esto, la forma de sometimiento en la cultura occidental – u occidentalizada – es a través de no reconocer en ningún caso ese poder en ellas, y crear un mundo de fantasía donde la mujer se adecúa a lo que el hombre espera y necesita, aparentemente, por *naturaleza*. Con este propósito se elabora una prisión inmaterial, llena de distracciones, donde las mujeres no son incentivadas a pensar en sí mismas de una manera diferente o a comprenderse y comprender sus relaciones con los demás o su poder y su autonomía de una forma nueva. No tendrían el espacio mental para ser conscientes de que efectivamente están encerradas en *una* idea de sí mismas.

6.2.1. La belleza como producto emplazado

Es difícil recordar un momento en que la belleza viva al margen de la sociedad de consumo. Entendemos entonces la belleza como un producto, que consumimos para atender a “la preocupación por la apariencia, el cuidado puesto en la selección de las prendas de vestir, en la conservación y la ornamentación del propio cuerpo” (Chollet, 2021, p. 62). Miguel apunta a los pendientes como la primera “marca física” (2019, p. 57) que orientará hacia una interiorización de lo femenino. Observa cómo crean dependencia en la edad adulta, recordando la anécdota de una mujer que afirmaba “no me veo sin ellos” (2019, p. 59). Es decir, sin pendientes no estoy aquí, no soy reconocible o no soy visible o no soy yo misma. Se pregunta entonces nuestra autora

si ha habido realmente una elección libre que justifique tal dependencia. Rechaza la idea de género como performativo, argumentando que el mundo no va a cambiar, y la posición de la mujer no va a dejar de estar “subordinada dentro de un sistema jerárquico de poder” (2019, p. 59) por cambiar la gestualidad o la apariencia. Nosotros encontramos vías de análisis dentro de la apariencia para determinar hasta dónde es libre, y hasta dónde empodera realmente ornamentar el cuerpo. Siguiendo esta línea, la mujer ornamentada se puede entender también como ornamento en sí misma. La mujer como *cuerpo* en el espacio doméstico se refiere a la reproducción y se convierte en *cuerpo-objeto* en el espacio público, y “como cuerpo ornamentado se constituye en un símbolo material más del estatus del marido” (Miguel, 2019, p. 218). Algunas mujeres desean abandonar el “rol ornamental” (Chollet, 2021, p. 68) para ocupar otros territorios, pero también querrían que el colectivo masculino diera un paso hacia conocer el territorio entendido como femenino. Aprender a mirar, y aprender a ser vistos, para hacer un ejercicio conjunto de atravesar el espejo. Que cada uno pueda desplegarse en la dirección que más le convenga.

Las mujeres, en su vida cotidiana y a lo largo del tiempo, se arman con estas ideas que interiorizan, y se materializarán en la percepción de su cuerpo y cómo se presentan al mundo a través de él. En la serie *Crazy Ex-Girlfriend* se plantea esta problemática a través de un número musical cómico, donde se presentan las decisiones en torno a la belleza y a la preparación previa a salir de casa para encontrarse con un chico en una fiesta. Durante esta pieza se expone el dilema de si la protagonista y sus amigas pasan por todo el proceso de la depilación, la peluquería, la faja debajo del vestido o los tacones para ellas mismas, o para el otro (Bloom, Brosh McKenna, 2015-2019). Estas ideas sobre cómo presentarse al mundo se configurarán mediante diferentes estrategias. Por un lado, están los artefactos culturales, tales como la publicidad, entendida como “producción cultural de pleno derecho”, o el cine (Chollet, 2021, p. 96).

Las actrices, para serlo, tienen que ajustarse a la “conformidad estética” (Chollet, 2021, p. 98), además de mostrar interés públicamente por la industria de la moda y de la belleza para que su carrera despegue. Es decir, participar de un diálogo – o más bien monólogo – sobre un tema presumiblemente de mujeres. Parece improbable que los espectadores o el público consumidor pueda discernir entre fantasía y realidad, reconociendo las intenciones de los artefactos culturales masivos, sin una aproximación específica a la decodificación de imágenes, ya que la publicidad y el cine (sobre todo el comercial) son medios colosales al servicio de la persuasión. La democratización de la comunicación se convierte en una respuesta activa o una puesta en práctica de los valores inculcados. Puede provocar, como decíamos, una falsa sensación de formar parte activa en el relato dominante y los procesos de producción de imágenes, diluyendo las advertencias de estar convirtiéndonos nosotros mismos en productos en un proceso de “alienación participativa” (Chollet, 2021, p. 120): “La red tiene la capacidad de convertir en visibles los

efectos de la extraordinaria retroalimentación cultural forzada del complejo moda-belleza y el exceso de tentaciones que pone en circulación” (Chollet, 2021, p. 122).

Existen, no obstante, estrategias que posibilitan la alfabetización visual, en concreto a través de la teoría de la fotografía, para comenzar a entender las imágenes de forma diferente, y que dejen de pretender ser mapas, convirtiéndose en pantallas que bloquean nuestra visión de la realidad y del mundo (Flusser, 1990). Las imágenes se convierten en un anestésico (Sontag, 2005) poderoso cuando no sólo las asumimos, sino que nos convertimos en un eco, y las perpetuamos de forma voluntaria, incluso si no tenemos ningún conocimiento en torno a su poder. La interiorización – y las estrategias para ello – de ese ideal de belleza, que identificamos como atenuante de la autoexpresión y que nos impulsa a jugar la partida del capital erótico (Illouz y Kaplan, 2019), nos lleva a identificar diferentes problemáticas en torno a la liberación o la libertad, la sexualización o la sensualidad, el cuerpo femenino y la objetualización.

El complejo moda-belleza, derivado de una industria dedicada en exclusiva a forjarlo, se desconecta de la realidad al mismo tiempo que la inunda. Modifica la percepción de la propia apariencia para vincularla de manera dependiente a la “expectativa de sus negocios” (Chollet, 2021, p.136). A través de lo que Willem Flusser (1990) denomina una *brujería abstracta* que modifica el *interior*, la autoconciencia, para modificar como consecuencia y de forma aparentemente voluntaria, y efectivamente participativa, el *exterior*. A través del consumo se produce un acercamiento al modelo que muestran las imágenes persuasivas. Estas no sólo son publicitarias, donde su intención sería honesta en cuanto a su finalidad o su objetivo (Barthes, 1986). Vienen también de la cultura de masas, y de las imágenes que la conforman. Entretenimiento como publicidad o vida real en la blogosfera e Instagram, que actúan como sostenes de los modelos de feminidad. La belleza entendida como emplazamiento de producto decretaría la felicidad ligada a la apariencia física y a las posesiones, siempre presente, aunque siempre inalcanzable, por precio y por cambiante. Ya que si fuera alcanzable, no sería un buen negocio:

Hacer pasar anuncios publicitarios por obras de arte es confundir deliberadamente dos recorridos que están en las antípodas el uno del otro: el arte excava debajo de las apariencias, interroga las evidencias, destierra verdades ignoradas, barre las representaciones estereotipadas, persigue un fin liberador. Eventualmente puede desestabilizar, provocar tambaleos, mientras que la publicidad, por el contrario, con su estética artificial y perfeccionista, trabaja para la comunidad intelectual del público, utiliza herramientas pavlovianas y se vale de recetas trilladas que, aún así, siguen siendo eficaces, se cuida de no molestar a nadie, mientras reproduce los peores estereotipos”. (Chollet, 2021, p. 102)

Chollet nos propone esta distinción tan acertada, que bebe de la reflexión de Noel Carroll (2002), donde a raíz de considerar el cine un arte elevado, se pregunta cómo puede ser esto si no es la obra de un artista bohemio y atormentado que vive en una buhardilla – el arquetipo de genio –, sino un trabajo cooperativo siempre al servicio del producto final y su distribución, y no tanto de la autoexpresión individual. A raíz de esto, en *Una filosofía del arte de masas* (Carroll, 2002), nos propone varias premisas para comenzar a trazar una reflexión en torno a las motivaciones de la creación para determinar cuándo una obra estaría dirigida a un público de masas y cuándo a un público con cierto interés y educación específica dispuesto a hacer lo necesario para comprender un arte elevado, por definición, más complejo. Cabe señalar aquí que reniega de la teoría eliminativista, que establece como propia de un estrato social bajo la predisposición al interés en el arte de masas, y la renuncia total al arte elevado. Mientras la clase elitista, de estrato social alto, no estaría en ningún caso interesada en el arte de masas, y sí lo estaría en el arte elevado. Carroll desmonta esta presunción alegando que gran parte de los artistas del momento provienen de hogares marginales, frente a las clases altas que también disfrutarían de las expresiones visuales diseñadas para gustar a todo el mundo.

Las premisas que propone parten de las diferencias de forma, de motivación, afectivas y de origen. Elabora, analizando desde estas premisas, que el arte elevado es complejo en cuanto a la forma, trata de expresar reflexiones profundas y a veces delicadas, es creado desde una intención exploratoria y de descubrimiento, y se mantendría al margen de la reducción de la obra al mercado de valores como finalidad principal. Al contrario, el arte de masas o popular sería simple en la forma, con la intención de ser comprendido por cuanta más gente mejor, trataría sobre emociones vulgares, someras, respondería a pautas colectivas o corporativas sin compromiso con la autoexpresión y podría reconocerse como una criatura mercantil. Mona Chollet identifica la publicidad dentro del arte de masas o popular, frente al arte elevado donde podríamos ubicar los discursos artísticos.

Resulta convincente ya que a través de la cultura visual popular se establezcan las normas de comportamiento y de actitud, para esta investigación en concreto prestando atención a esa normativa generizada que elabora estereotipos. Llegan a mucha más gente que a través de discursos complejos que requieren de un esfuerzo por parte de sus consumidores, y que podrían no responder al incentivo común de vender la belleza – y todo lo que conlleva – como producto.

6.2.2. La disciplina de los cuerpos

El modelo de la delgadez se ha impuesto para el cuerpo femenino como sinónimo de éxito, belleza y atractivo. Abandonar la esfera de lo doméstico para salir al mundo profesional exige un nuevo

modelo de cuerpo ágil, racional y efectivo de un modo novedoso. “Intercambiar, en suma, el cuerpo reproductivo por el cuerpo productivo” (Chollet, 2021, p. 152).

Cuando las mujeres estaban, por definición, en el hogar y los hombres trabajaban fuera de casa, el reparto de roles era muy claro. Esto suscitaba una relación con el cuerpo diferente, ya que el de ellas se reconocía como reproductivo por encima de todo. Situadas en la esfera de producción, sin llegar a la plusvalía del cuerpo (Illouz y Kaplan, 2019), lo que se espera de la corporalidad femenina es diferente. Una vez que las mujeres salen a un universo masculinizado – el de la producción – lo hacen como invitadas, lo que conlleva ocupar el menor espacio posible (Gay, 2017). Más que adelgazar, que también, las mujeres esconderían lo máximo posible las características corporales de la feminidad, que para la empresa matrimonial podrían ser un reclamo – como las caderas anchas, por ejemplo –. Ocupar poco espacio, comer poco, pedir o exigir poco y ser suave, en general, en cuanto al modo de comportarse, y en particular de forma explícita, sin mostrar vello corporal:

El cuerpo es el lugar más extremo para expresar la fobia y la negación de poder a las mujeres, el rechazo máximo de su ascenso al estatus de sujetos de pleno derecho; esto explica quizás el encarnizamiento sin límites del que es objeto. (Chollet, 2021, p.156).

La depilación se comprende como una obligación, además de una misión secreta ya que el vello femenino no existe ni en los anuncios para eliminarlo. Miller habla sobre su experiencia sin depilarse las axilas, y los debates que abrió a su alrededor. Su reflexión final gira en torno a la obligatoriedad o no, a la decisión individual – o por zonas –, y a la crudeza del mundo que se revela al convertir algo tan sencillo en un acto reivindicativo:

El verdadero problema que subyace en todo este tema de la depilación femenina tiene que ver con la tiranía estética que fuerza a las mujeres a depilarse, creando reglas sociales que se implantan sin tener en cuenta ni preferencias ni gustos personales y que sanciona a aquellas que deciden salirse de la norma. El problema son los referentes que nos han enseñado que el pelo es antiestético. Es esa idea la que hay que romper. [...] Pero elijamos lo que elijamos, que sea una elección. No una imposición. (Miller, 2021, pp. 140-141).

Cuando sea una elección propia será subversiva, incluso si es una elección muy similar a la norma – como reflexionará Llopis sobre las maternidades que, si son normativas pero eso es lo que una quiere, entonces son subversivas (Kosmópolis, 2017, 24 de marzo) –.

Si nos trasladamos al concepto de cuerpo femenino que traduce la industria de la moda, podemos observar que se justifica mediante el planteamiento de que una colección resulta más homogénea sobre cuerpos, efectivamente, homogéneos y similares. Rectos y delgados, haciendo a la ropa lucir mejor cortada. “Que las normas de belleza ordenen no ser una mujer explica el grado de violencia que las mujeres se ven obligadas a infringirse: regímenes draconianos, abuso de medicamentos [...] paso por el quirófano con ausencia de toda patología...” (Chollet, 2021, p. 154).

Naomi Wolf (1992) reflexiona sobre cómo si las mujeres se liberaran de la persuasión de las imágenes, de cómo deberían ser, entonces la medicina ligada a la estética y la belleza debería volver a ocuparse de intervenciones difíciles de incentivar mediante la publicidad, sea esta explícita o implícita. No felices con explotar los miedos y fragilidades de sus clientas, algunos llegan al punto de afirmar que su actividad es feminista porque permite a las mujeres adquirir una mayor autoestima en un ejercicio de “lealtad al orden dominante que demuestra el poder a través de la disciplina de los cuerpos” (Chollet, 2021, p. 213), confundiendo la autoestima con el alivio provocado por la sensación de pertenencia y adecuación.

Esto ha sido objeto de debate en torno a los nuevos modelos de feminidad presentados por la familia Kardashian-Jenner, protagonistas del reality show *Keeping up with the Kardashians* (Farjam-Chazam, Kardashian, Seacrest, 2006-2021), cuando afirman el orgullo que les hace sentir haber abierto los libros de la feminidad para ayudar a todas las mujeres a sentirse bien con sus cuerpos rompiendo estereotipos. Esto trae consigo algunas incógnitas, como si realmente las mujeres se sienten bien con sus cuerpos y si es gracias a que ellas han promovido cuerpos curvilíneos, o si más bien han abierto la veda a nuevas formas de sexualización confirmando que todas las mujeres pueden ser súper sexualizadas y convertirse en objetos de deseo de forma voluntaria, al tiempo que se convierten en vallas publicitarias para todo tipo de productos, intervenciones quirúrgicas y tratamientos destinados a tal fin. Y resulta aún más confuso el pensar que son todas las mujeres, cuando lo que encontramos en las protagonistas son cuerpos moldeados a través de dietas, ejercicio dirigido al modelado del cuerpo y no tanto a la salud, cirugía estética y muchos tratamientos de belleza. Con lo que ellas dedican su vida a ser *bellas*, y cabe preguntarse cuán liberador ha sido eso para las mujeres en general, así cómo de estimulante para la autoestima femenina.

Frente a los cuerpos normativos, incluyendo el modelo contemporáneo atlético, curvilíneo y de cintura estrecha – estrechísima –, encontramos los cuerpos indisciplinados. Aquellos que no responden en ningún caso a lo que la sociedad espera de ellos y lo que las imágenes dictan para ellos. La paradoja que nos presenta Roxanne Gay en *Hambre. Memorias de mi cuerpo* (2017) plantea que cuanto más espacio ocupas con tu corporeidad más invisible te vuelves, al contrario de lo que la lógica nos llevaría a pensar.

A través de su propia experiencia y el devenir de su cuerpo a lo largo de los años, establece relaciones entre lo emocional, lo carnal, lo psicológico, lo relacional y el propio cuerpo. Cómo ella se ha configurado como individuo tremendamente condicionada por su apariencia, que ha sido para ella un castigo continuo y al mismo tiempo algo de lo que no podía liberarse por ser una armadura protectora. Su cuerpo indisciplinado se convierte en su aliado para protegerse del mundo, al tiempo que es el causante de tener al mundo – incluyéndose a ella misma – en su contra. Resulta especialmente interesante para esta investigación la identificación que hace en sus memorias del momento exacto en que quiso construir ese caparazón con su propia carne para protegerse del mundo, erigiéndose como una mujer no deseable. El punto de inflexión se sitúa en una agresión brutal, una violación en grupo, que sufre por parte de chicos de su misma edad que comparten con ella los pasillos del instituto a los 13 años. No puede contárselo a nadie, porque se muere de vergüenza y no quiere dejar de ser una *buena chica* ante la mirada de los adultos – aunque en el instituto todos se enteran por parte de los agresores y la llaman *puta* por los pasillos –, y tampoco puede trabajar en su sanación emocional porque para eso es necesario contar con un espacio seguro, apoyo y ayuda. Lo que sí puede hacer es dejar de ser alguien a quien otros desearían para así tener control sobre la entrada a su vida, su sexualidad o su intimidad. Identifica cómo su cuerpo genera rechazo masculino porque no despierta su deseo sexual y la hace sentir a salvo y en paz.

Gay afirma que “un cuerpo con sobrepeso es, de alguna manera, un cuerpo público” (2017, p. 111). Narra cómo conocidos y desconocidos se sienten cómodos haciéndole saber lo que opinan sobre su cuerpo y qué consideran que debería hacer para que cambien esa opinión sobre él. Examina los medios de comunicación y la construcción que proponen para un ideario sobre la obesidad, que se convierte en una especie de monstruosidad o *freak show* donde el éxito es la pérdida de peso. Esto nos recuerda a un video viral de una conocida Youtuber española, *Soy una Pringada* (Esty Quesada), que en una publicación titulada *Carlota Corredera, gorda traicionera* (Quesada, 2017, 1 de julio) hace una revisión de la nombrada presentadora de televisión y su camino a la delgadez como forma última de éxito, al mismo tiempo que presentaba el programa *Cámbiame*, dónde la gente iba que les volvieran *guapos*. Lo más interesante es, en relación con Gay, la invisibilidad de las personas con sobrepeso, ya que Corredera trabajó muchos años detrás de las cámaras y apareció delante de ellas sólo cuando adelgazó 50 kilos. El inicio de su carrera pública lo marcó su pérdida de peso, llegando al punto de comenzar su cuenta de Instagram con un amanecer, símbolo del comienzo de su vida una vez ya no era gorda. Quesada reclama el derecho a la gordura, y critica el mensaje generalizado de que tu felicidad comienza cuando tienes un cuerpo normativo, o estás al menos intentando llegar a él.

El cine, la televisión y la industria de Hollywood han sido desde siempre exportadoras de modelos de belleza, y recientemente hay ciertas normas que están quedando expuestas al ajustar de algún

modo los cuerpos con los debates abiertos hoy en día. Es el ejemplo de Kate Winslet, entre otras, que se nos presenta en una miniserie policiaca muy promocionada y creada por HBO (Wacker y Zobel, 2021), dónde ella no ha permitido el *photoshop* sobre su cuerpo ni su cara en la cartelera ni las imágenes promocionales. Tampoco la ocultación de su cuerpo en el propio contenido de la serie, y esto ha causado cierto revuelo:

[...] es la imagen de Kate Winslet con patas de gallo y barriga la que ha supuesto una revolución en la industria que otras actrices no habían provocado. La razón no hay que buscarla en el personaje sino en la persona. No es la primera detective gorda que conocemos, pero sí el primer mito de feminidad *made in Hollywood* que se rebela. Kate Winslet fue la niña bien del Titanic. Por eso solo ella podía activar una bomba en las tripas de la industria norteamericana, la más sexista y edadista del mundo. Mírame bien Hollywood: estoy aquí para que todo el mundo vea cómo tu musa se hace vieja. ¡Boom!. (Labari, 5 de junio de 2021).

Continuando con nuestra autora, en *Hambre* también expone cómo la industria de la belleza dicta las normas para “disciplinar el cuerpo” (Gay, 2017, p.125), argumentado que se sustenta en la mentira de que la delgadez sea equivalente a la autoestima. Perder peso se convierte en un deseo constante de las mujeres, y cabe preguntarse qué pistas nos da eso sobre la cultura en la que estamos insertos. Gay apunta cómo los tabloides nos enseñan a vigilar constantemente el cuerpo de las mujeres y nos trae de nuevo la idea del capitalismo escópico y el capital sexual explícito que manejan las mujeres famosas a través de sus cuerpos, a menudo expuestos – con o sin su consentimiento –:

Las revistas de cotilleos nos mantienen constantemente al corriente de lo que les pasa a los cuerpos de las mujeres famosas, que es la mejor manera de mantenernos a las demás bajo control. Se supervisan las fluctuaciones de peso de estas mujeres porque en su tipo de trabajo sus cuerpos son bonos personales, la encarnación física de su valor de mercado.

[...] Los cuerpos de las celebridades proporcionan el inalcanzable estándar al cual, no obstante, debemos aspirar. Son una *thinspiration*, un recordatorio constante de la distancia que existe entre nuestros cuerpos y lo que nuestros cuerpos podrían llegar a ser con la debida disciplina. (Gay, 2017, p. 129).

Alude a titulares tipo *¡no se quién presume de su nuevo cuerpo!*, celebrando la pérdida de peso después de embarazo, por ejemplo. Afirma que no hay nada de nuevo en él, en ambos sentidos. El cuerpo de la afortunada es el mismo desde que nació, y la forma que presenta en el momento

de esa imagen no es nueva con respecto a las normas ya dictadas, es decir, que no presenta novedad alguna. Lo que sí presenta es “una talla más aceptada por los tabloides” (Gay, 2017, p. 129).

En estas memorias sobre su cuerpo analiza su propia experiencia como mujer gorda, negra, feminista, y con una voz pública – ya que es una conocida escritora –, y observa ciertas contradicciones en una de las formas de feminismo contemporáneo, al que identificamos en esta investigación como un feminismo reabsorbido de algún modo por el viejo discurso dominante:

[...]Siento una angustia intensa y constante por mi cuerpo porque sé lo que la gente piensa y lo que ven cuando me miran. Sé que rompo las normas tácitas del aspecto que debería tener una mujer.

Soy hiperconsciente de todo el espacio que ocupo. Como mujer, y como mujer gorda, se supone que no debo ocupar espacio. Y, sin embargo, como feminista se me anima a creer que *puedo* ocupar espacio. Habito un espacio contradictorio: debería tratar de ocuparlo, pero no demasiado, y no de forma equivocada, siendo esta cualquiera que concierna mi cuerpo. (Gay, 2017, p.155).

Escribe desde su propia experiencia, pero pone en palabras una contradicción generalizada y transversal en el conflicto feminista que nos ocupa en torno a la liberación a través de la apariencia, y al renovado poder de la explotación del capital sexual y erótico de forma autónoma, debido a la estrechez de miras para identificar dónde reside ese poder realmente.

El máximo exponente de feminidad, belleza y glamour en el mundo de la representación es alcanzado en el universo de la moda, donde los cuerpos de las mujeres ilustran una especie de manual sobre presencia femenina que sobrepasa el mundo de las imágenes para situarse en medio de nuestra propia existencia y de nuestra relación con nuestro reflejo.

Uno de los extremos en cuanto a problemáticas derivadas de ese modelo corpóreo centrado en la delgadez es el de los trastornos alimenticios, en concreto, la anorexia, donde existir sin cuerpo se convierte en un anhelo. Es importante señalar que el problema ya no se afronta situando la atención en la industria de la moda, que fomenta los desordenes alimenticios, o al menos, los incentiva. El problema ahora se sitúa en romper la imagen de su normalización, y en detener la estrategia de presentarla vinculada a esta industria disminuyendo su gravedad, como si sólo sucediera dentro del entorno profesional de la moda. Esta enfermedad, no únicamente pero sí marcadamente femenina, se sustenta también tradicionalmente asociando a la mujer con gran apetito con aquella que alberga grandes aspiraciones, que son además diferentes a las que debería por razón de género. Se considera inaceptable que una mujer “se deje llevar por los placeres de la

carne” (Chollet, 2021, p. 147). Su gratificación debería llegar a través de preparar platos para otros, no tanto de disfrutar de ellos.

La anorexia supone el aislamiento de otras personas y la obsesión por partes concretas del cuerpo que nublan el sentido, ya que se les dedica toda la atención y todos los pensamientos. Esto es complicado cuando se observa que esa obsesión está muy centrada en partes del cuerpo que son especialmente femeninas, o así se las ha presentado desde que se genera un imaginario con la mujer como protagonista:

La anorexia no reniega solamente del cuerpo femenino [...] El odio de la anorexia se dirige particularmente a las partes del cuerpo vinculadas con la feminidad: vientre, senos y caderas. (Chollet, 2021, p. 146)

El repudio al cuerpo se relaciona con un ideal de belleza que se aleja de lo humano, donde la mujer busca ser etérea. Cuando la anorexia es extrema se corta la menstruación y otras formas *grotescas* de existir como un ser vivo. Citando a Susan Bordo y su reflexión sobre lo carnal en su obra de 1993 *Unbearable Weight*, Mona Chollet afirma lo siguiente:

El deseo de un cuerpo etéreo es difícilmente realizable, y todavía más para las mujeres, porque la cultura dominante [...] las identifica y las asigna a la corporeidad. Si el cuerpo es el mal, y la mujer es el cuerpo, entonces la mujer es el mal. (Chollet, 2021, p. 145).

La anorexia, o privación de alimentos, representa el esfuerzo, el control, la lucha y la autodisciplina. Frente a esta, la bulimia es el consumo extremo, la gratificación, la satisfacción inmediata de los deseos, con su posterior castigo. Susan Bordo plantea estas dos caras de una misma moneda neoliberal, capitalista, de consumo, casi como una paradoja que tiene lugar en el cuerpo.

6.2.3.El laberinto de los espejos

Hablamos anteriormente de atravesar el espejo como metáfora de vernos de forma distinta y más auténtica que a través de los reflejos de las expectativas creadas por los personajes de ficción. En la contemporaneidad nos encontramos inmersos en un universo de imágenes donde las líneas de la privacidad se han desdibujado y cualquier usuario de las redes comparte imágenes propias para que el público las vea. Esas imágenes se convierten en un enorme escaparate de la vida privada

de las personas, pero una vida privada seleccionada, editada, recortada y hecha a medida. Cualquiera puede compartir, pero hay estándares a los que ajustarse, así como reyes y reinas que se erigen de forma global debido a la inmediatez y amplitud de alcance de las plataformas que regulan los contenidos.

La cuestión de la belleza, los modelos que se diseñan y que se convierten en aspiraciones, y el laberinto de espejos que esto genera es el tema que Liv Strömquist analiza en *La sala de los espejos*, publicado en 2022, donde une la mirada que se arroja al cuerpo de las mujeres en el mundo de las imágenes, con la mirada que las mujeres arrojan sobre sus propios cuerpos. Y cómo la percepción cambia debido a la tiranía que las imágenes ejercen sobre sus propietarios. Estos no se verán nunca en la realidad directa como en la imagen creada, que sostiene la fantasía que guardan en la mente de sí mismos, que a su vez imitaba a la de otros, que son inalcanzables.

La belleza debería despertar, según Strömquist, “sólo un positivo entusiasmo”, similar al que podríamos sentir frente al mar, a una puesta de sol, o frente a la imagen de un animal espléndido. En lugar de eso, cuando se observa la belleza de una mujer a través de las imágenes, lo que puede despertar en otras mujeres es insatisfacción, tristeza, o “sentimientos negativos indefinidos” (2022, p. 11). Para comprender esta interacción hoy con las imágenes conviene contextualizar las redes sociales como medios de difusión de imágenes, y a Kylie Jenner como una de sus figuras principales en cuestión de influencia y de elaboración de *un* ideal de belleza (figura 40). Esta influencer billonaria ha basado su carrera en la imagen de sí misma y que comparte con todos sus seguidores a través de Instagram. Su talento ha sido convertirse a sí misma en marca, y vender, junto

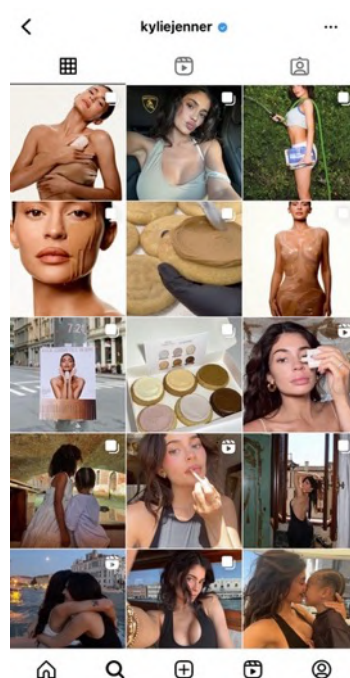


Figura 40. Perfil de Instagram de Kylie Jenner (2024).

a su imagen, todo tipo de productos que prometen acercarte a su apariencia – muchos de ellos los produce su propia marca –. Actualmente cuenta con 339 millones de seguidores en la red social (Jenner, 2023, 16 de septiembre).

Jenner, como tantas más, despiertan el deseo en otros a través de los imaginarios que generan y publican, y es que “los humanos desean siempre aquello que desea el otro” en lo que Strömquist (2022, p. 12) identifica como la teoría del deseo mimético basándose en los argumentos de René Girard. Pero nuestros propios deseos serían difíciles de entender, y a menudo fáciles de manipular. Se propone una estrategia en la que un tercero “con un cierto estatus” (2022, p.14) desearía primero, aplicando a eso que desea un “valor ilusorio” (2022, p. 14), que haría a ese algo arrebatador para el resto. Esta teoría del deseo también expone que nuestra búsqueda y confianza en modelos que nos guíen y nos revelen lo que deseamos se ve acrecentada en el tiempo presente,

pues ya no existirían unas normas religiosas o tradicionales que den sentido a la vida y orienten toda decisión.

El deseo mimético queda completamente desatado en el marco de una sociedad liberal. El modelo es quien crea, aparece y comparte la imagen. Su deseo de ser admirado se encuentra con el deseo de quien consume esa imagen, y a su vez genera otra nueva basada en la primera, estableciendo una “rivalidad mimética” (p.17) con el modelo, a quien el consumidor/imitador, y ahora creador de imágenes, toma como baremo. Y resulta contradictorio porque se aúnan la veneración y el rencor de parte del imitador hacia su modelo. Este ejercicio despierta la competencia, que reconocemos en la historia de las mujeres en la ficción por desear lo que la otra tiene (Alonso, 2017), además de la tradición que nos enseña a rivalizar. Girard aplica toda esta reflexión al modelo de la delgadez que se extiende a lo largo y ancho de la sociedad, y Strömquist considera que la rivalidad mimética puede aplicarse a cualquier ideal de belleza.

Alcanzar el ideal de belleza marcado por Kylie Jenner, o cualquier otra influencer dedicada al cuerpo, la apariencia y la belleza, es un objetivo complicado, un deseo difícil de satisfacer, pues sitúa al modelo como perfección, y nos propone una comparación competitiva con el modelo, pero también con todos los demás. Nos comparamos de acuerdo a lo que deseáramos, que será siempre inalcanzable. Según Strömquist la misma idea de un ideal de belleza queda sustentada en la competitividad que define la teoría del deseo mimético de Girard.

Kylie Jenner despierta en otros su propio deseo: ser deseada. Y lo hace a través de su cuerpo, su belleza y su sensualidad. Inspira a las chicas a desear ser como ella, pero la rivalidad hace que en muchos casos se la juzgue – por ser superficial, por realizarse intervenciones de cirugía estética que hacen que su belleza no sea natural...-. Strömquist advierte que Jenner, como modelo y mediadora del deseo, aunque puede ser despreciada siempre será, aún en secreto, deseada. Pues ese desprecio muestra una preocupación. Jenner ha levantado su imperio a través del deseo mimético que despiertan sus imágenes, pues en un intento de parecerse a ella muchas mujeres compran todo lo que promociona o crea. Sus admiradoras estarían a través de sus imágenes, como ella, queriendo objetualizarse sexualmente: “La competición es como una especie de deporte en el que las mujeres se enfrentan entre ellas en un marco de segregación sexual” (2022, p. 25). Y no sería para ser deseadas por otros, sino para parecerse a su modelo, que es deseada y así es como representa el éxito. La imitación y la competitividad se convierten entonces en motores de consumo guiados por las imágenes de gente famosa en Instagram. Ser guapa favorece entonces el éxito, puede acercarte más a tus objetivos o a tus deseos, con lo que la preocupación por la belleza “contribuye en gran medida, claro está, al sentimiento de estrés que despierta el asunto” (Strömquist, 2022, p. 32).

Nuestra autora relaciona también la belleza con el matrimonio, o más bien con la posibilidad de ser amado. Y en el ámbito occidental contemporáneo en el que nos movemos por sentimientos y no necesidad, tradición u obligación, la belleza se torna fundamental:

Ya no existe un sentido práctico ni una función de la creación de la pareja que no sea el hecho de sentir amor/atracción sexual. Por eso ahora cosas como la belleza/el sex-appeal/la «follabilidad» son más importantes, ¡porque son el único motivo para empezar una relación! (Strömquist, 2022, p. 39).

Por este motivo los vínculos podrían ser menos estables, dándonos como seguro únicamente nuestro valor con respecto a nuestra belleza, que será la que posibilite tener opciones. Aunque lo importante aquí es cómo en la actualidad “«ser sexy» ha perdido su función de atraer a una pareja y se ha vinculado con el valor individual, que es la marca de tu propio estatus o, podría decirse, de tu valor humano” (Stromquist, 2022, p. 48). Si se deposita la valía individual y personal en algo tan efímero, pasajero, constreñido y delimitado como es encajar en un modelo de belleza casi imposible, o por estar siempre atentas de cómo lucen las demás para entonces asignarme yo el valor en función de lo que veo y desearía, entonces “[...] puede suceder que en tu vida social te sientas desdichada por ser menos sexy que otra persona, porque esto te provoca cierto complejo de inferioridad” (Strömquist, 2022, p. 48). Y este complejo además está casi asegurado, porque, tal y como describe Chollet a través del complejo moda-belleza (2021), la industria de la belleza está diseñada para crear modelos inalcanzables. Está sustentada por personas que dedican toda su vida a ajustarse a ese modelo y mostrarlo, convirtiéndolo en ejemplo. Se traslada de la mujer como percha, a la mujer como modelo de conducta social a través de la ficción, donde las mujeres de diferentes tallas, de mayor edad, con distintas complexiones comienzan ahora a aparecer, pero que durante mucho tiempo se han adecuado a un único prototipo, el adecuado en cada momento.



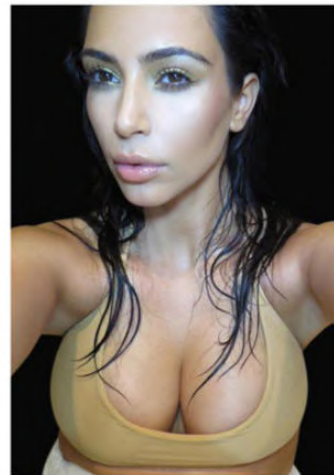
Figura 41. Marilyn Monroe fotografiada por Bert Stein (1962).

Con lo que, debido a que el motor de la industria de la belleza es precisamente que se mantenga siendo inalcanzable, el complejo de inferioridad está asegurado.

Aunque el poder de las imágenes como eje temático tendrá su propio apartado, encontramos en nuestro vector de belleza una relación directa con ese poder que queremos atender desde aquí. En relación a la fotografía y el ejercicio de la mirada de quien hace la fotografía y actúa como cazador, Strömquist propone un argumento a través de la conexión entre Marilyn Monroe y Kim Kardashian. Monroe fue fotografiada unas

semanas antes de su muerte en un hotel por el fotógrafo Bert Stern. Este argumentó que deseaba sexualmente a Monroe y ese fue su motor, y además que en el ejercicio de fotografiar él posee al

objeto fotografiado y lo guarda en su cámara. Posee su imagen, que ahora le pertenece. De esta sesión en el hotel fueran rechazadas muchas fotos por parte de Monroe, que ahora se muestran. Fueron tomadas pocas semanas antes de ella morir y no se respetaron sus deseos de mantener esas fotografías lejos del espacio público. No fue dueña de su imagen (figura 41). Frente a este dúo fotógrafo/objeto, ubicamos en el tiempo reciente a Kim Kardashian y sus selfies (2015), donde ella cumple los dos papeles: “A Kim no le hace falta un fotógrafo que se le acerque y le diga <<eres preciosa>>, porque ella ya es consciente de lo guapa que es” (Strömquist, 2022, p. 60). No depende de la mirada masculina que define el deseo sobre el cuerpo y su apariencia. Que a su vez despertaría el deseo mimético en sus seguidoras porque, según nuestra autora “ha desarrollado la facultad de verse con la misma mirada cachonda de un Don Juan que se inyecta anfetaminas por vía intravenosa tres veces al día” (2022, p. 60). (figura 42).



RIZZOLI

Figura 42. Kardashian, Kim. Portada del fotolibro *Selfish* (2015).

Susan Sontag, en la década de los setenta, decía que la historia de la fotografía es la historia de lo fotografiable, con lo que el conjunto de fotografías determinan aquello que merece ser fotografiado, y por exclusión, lo que no (2005). También será la historia de aquello que se quiera poseer. En relación a la belleza Strömquist argumenta que la fotografía estaría definiendo quién es lo suficientemente guapa para ser fotografiada. En el ejercicio del selfie, y con Kim Kardashian como modelo, las mujeres que se fotografían a si mismas imitándola estarían decidiendo que también son guapas:

Pero pensar que somos guapas y actuar como si lo supiésemos representa un gran cambio cultural. Lo cierto es que en Occidente existe una tradición de aproximadamente 1900 años, según la cual las mujeres no deben pensar que son guapas o actuar como si lo fuesen. (Strömquist, 2022, p. 61).

El no *creerse* guapa pero estar preocupada por serlo mantendría el equilibrio hasta ahora conocido en la percepción de la belleza en las mujeres desde una mirada masculina. Ser creída, vanidosa, engreída, superficial, etc. son las formas de nombrar a una mujer que se siente guapa, sexy, segura y actúa como tal. Podríamos suponer que si se ha invertido tanto esfuerzo en dar un papel super relevante a la belleza en la vida de las mujeres al mismo tiempo que se ha insistido en que reconocerla en una misma no queda bien, o reconocer que se busca y se trata de alcanzar resulta poco atractivo, ha de haber cierto poder en desenmascarar lo que realmente está sucediendo. Las

mujeres que no pueden celebrarse a sí mismas quedan a expensas de que un hombre lo haga por ellas, y sólo en ese momento su belleza se vuelve real, y su éxito reconocible:

No hay que ser un Einstein para darse cuenta de que la norma moral según la cual las mujeres no debían ser conscientes de su belleza beneficiaba a los hombres, que despojaban así a las mujeres del poder que su propia belleza les otorgaba y las obligaban a esperar a que un hombre las considerase, les diese el visto bueno y las <<validase>>. (Strömquist, 2022, p. 68).

Kim Kardashian entonces, en su forma de autorrepresentarse y exponerse no rompe la norma de que las mujeres han de agradar y sexualizar sus cuerpos femeninos desde una mirada masculina. Sus fotos no serían muy diferentes de las de Monroe. No obstante, esa apropiación de la mirada masculina ligada a la autogestión de sus propios recursos sí supone un cambio de paradigma. Se autorrepresenta, se difunde a sí misma y se autoerije como *objeto bello* sin necesidad de aprobación, con lo que podría estar superando la categoría de objeto para erigirse como *sujeto bello*. Y, además, toda la retribución que gana en ese ejercicio es para ella. Con lo que a nivel de autopercepción y de independencia sí existiría una modificación de los valores tradicionales en la hipersexualización del cuerpo femenino.

Naomi Wolf (1992) afirma que el ideal de belleza se extiende y se impone debido precisamente a la fotografía, ya que antes las imágenes de lo que la apariencia de una mujer debía ser no estaban tan extendidas, ni eran tantas. La belleza podía describirse en ocasiones a través de cualidades que no se podrían fotografiar:

Pero (según Wolf), desde los inicios del desarrollo de la fotografía en los años 30 del siglo XIX, con los primeros anuncios de mujeres guapas y las primeras fotos de prostitutas desnudas, pasando por las revistas de moda e internet, hasta el imperio total de las imágenes de nuestra época, la categoría <<guapa>> se ha vuelto cada vez más uniforme. (Strömquist, 2022, p. 72).

El funcionamiento de las redes sociales basadas en imágenes, como Instagram, se estructura a través de la aprobación de otros de lo que uno muestra en las fotos que comparte. Se busca que sean agradables, pues solo hay opción a la validación a través del *like*, o el vacío. Funcionan de forma casi adictiva, ya que están pensadas para atrapar la atención y no soltarla. Con lo que se convierten en un pasatiempo de lo agradable a la vista mediante la fotografía y la interacción despersonalizada, rápida. Strömquist alude, para elaborar este argumento, al concepto de “estética de lo pulido” (2022, p. 75) del filósofo Byung-Chul Han. Para ello diferencia entre lo bello y lo sublime, quedando la belleza en una capa más superficial de la experiencia estética que siempre contenta, frente a lo sublime que podría paralizar, aterrorizar y desbordar, pero entendiéndola

como una forma extrema de belleza. En el universo de las imágenes que nos ocupa, todo aparece de forma impecable, sencilla, fácil de ver y de digerir. No nos reta, ni busca un estímulo contradictorio. Lo podemos ver además de forma explícita en los filtros de las imágenes que las propias aplicaciones de captura y difusión nos ofrecen. Pulir los rostros y los cuerpos los hacen más agradables a la vista según el ideal de belleza contemporáneo basado en la fotografía. Las imágenes se adaptan al observador. Se convierten así estas imágenes de los cuerpos en aceptables y consumibles, y queda así regulado el concepto de belleza en la linealidad y la homogeneidad. Sin saltos abruptos, sin grietas y sin costuras.

La relación con el espejo puede ser complicada si la visión de uno mismo está mancillada por un ideal modelado para ser deseable, pero inalcanzable. Si consideramos a la fotografía como un espejo con memoria, como se promocionara el daguerrotipo cuando comenzaron a comercializarse las imágenes que generaba, la función de la fotografía sería la de actuar como espejo que salvaguarda la apariencia de las cosas y las conserva. Y es preciso el término apariencia porque, como defendía Berger (1997), ninguna historia contada a partir de la fotografía, ni ninguna invención en torno a ella, va a estar tan presente como las apariencias triviales preservadas en la fotografía. Puede que esas apariencias nos digan poco, pero son entendidas como incuestionables, a pesar de que las deberíamos poner siempre en cuestión. Aquello que queda capturado se revela contra el paso del tiempo. Entendiendo la belleza como efímera y momentánea – ya que el edadismo elimina la posibilidad de la belleza en la mujer que supera los cincuenta –, se puede convertir en una obsesión entonces salvaguardarla. Pero en estos tiempos se hará según los códigos estéticos que marca la difusión masiva de imágenes por parte de aquellos que se convierten en modelos a los que imitar – y con los que rivalizar – a nivel global. Para entrar en el diálogo será necesario adecuarnos a esas normas de lo pulido. Pasar por el aro de la belleza agradable, sexualizada, que será la que logre con mayor éxito la validación.

Strömquist nos habla de uno de los efectos de la vida moderna contada en imágenes de forma participativa, o lo que Fontcuberta denomina *extimidad* (Fontcuberta y Calle, 2020, noviembre) donde partiendo del concepto de intimidad se advierte una evolución del término, donde lo íntimo se vuelve espectáculo. O más bien, una intimidad ficcionalizada y preparada para colocar en el escaparate de las redes sociales. El efecto al que nos referimos es al de la construcción de un yo público y otro privado, como siempre han hecho los famosos y las personas situadas en el ojo público debido a su profesión. Los actores y actrices, por ejemplo. Hoy, la vida privada de cualquier persona se muestra en redes sociales construyendo relatos a través de imágenes. Otros interactúan con ellas, o simplemente las observan. Estas imágenes buscan agradar, como decíamos, gustar, deleitar incluso. Alguna forma de admiración que otorgue a quien la publica la validación de los que la observan. Llevado al extremo, el yo privado, el que comete errores, tiene imperfecciones, defectos, inseguridades, penas, etc. se va ocultando bajo esa pátina brillante y libre de espontaneidad del yo público, el que aparece publicado. Las mujeres, incluso sin fotos en

redes sociales, ya conocen a ese yo público muy bien, que se elabora de forma en ocasiones distante al yo privado:

Las mujeres a las que se les da bien la puesta en escena de sí mismas como guapas/objeto sexualmente atractivo tienen que, al mismo tiempo, esconder a los demás las facetas de sí mismas que puedan considerarse como feas o poco sexis. Esto puede provocar que esas mujeres experimenten una sensación de división: que la imagen de sí mismas que obtiene atención y que es objeto de admiración, por ejemplo, para los hombres, no es el yo real, sino una especie de avatar. (Strömquist, 2022, p. 137).

Seguir la corriente a las imágenes idílicas basadas en modelos se convertiría, en la vida real, en una carrera a contramano. La imagen de una misma *montada* — como diría una drag *queen* — se convierte en el peor y mas competitivo rival, pues la mujer sin producir se sentiría fea. Es una competición donde a la imagen no le importas, pero ella sí te importa a ti. Así, el archivo de imágenes de las mujeres en otro tiempo, con otra belleza más joven, con otra pose o en otro estado vital se vuelve contra una al ser revisado. O como Strömquist dice: “la imagen se convierte en un tirano” (2022, p. 141):

Cuando sus <<yo>> públicos son vitoreados, amados y aceptados, otro <<yo>> se mueve en la sombra, un <<yo>> que se siente cada vez menos aceptado, menos amado, más frustrado y más débil. Lo que intento decir es solo que es muy difícil mostrar una imagen sin que esta te tiranice. (Strömquist, 2022, p. 143).

Se refiere entonces a la sala de los espejos en redes como las de una feria, donde dentro de un laberinto de espejos no sabes si avanzas, o retrocedes, donde la imagen reflejada de uno mismo se deforma, o se repite hasta el infinito. Alude con ello al mundo de las imágenes virtuales tal y como hoy se conciben, como una de estos laberintos de espejos construido a través de nuestro yo público, el de todos los que participan, siendo esos *yoes* los que se relacionan entre sí. Como una especie de espejismo que guarda a los *yoes* privados lejos del mundo, y a la percepción de todos los implicados lejos de la realidad.

6.2.4.El cuerpo como objeto de consumo

Modificar el cuerpo según la moda, como si fuera ir de compras, es uno de los problemas que encontramos en torno a la veneración de *un* ideal de belleza que se tiene como objetivo a lograr, y para el que existen todo tipo de modificadores. Estos se nos presentan en forma de corsés, de tratamientos como la depilación láser, de retoques estéticos no permanentes, como las

infiltraciones, el bótox o el ácido hialurónico, o las operaciones estéticas permanentes que no siempre responden a necesidades sino a modas que podrían ser temporales o caprichosas. Resulta un tanto agresivo hacia el cuerpo cuando se modifica para aproximarse a los cuerpos diseñados para ser objetos de consumo a través de la imaginaria, y no a una cuestión real de autoestima y de diálogo individual con una misma. Es decir, que desde fuera se crea un problema de autoestima para las mujeres hacia sus cuerpos y se presenta al mismo tiempo la solución. Y esta solución puede no ser una respuesta, porque el ideal de belleza que se propone hoy en día no es el que será dentro de unos años y no coincide con el de unos años atrás. Centrar la atención sólo en los cuerpos de las mujeres y buscar en ellos la manera de definir a las mujeres hace que la identidad se diluya en formas sólo perceptibles ante la mirada. Y si esa mirada es la hegemónica, esas formas serán normativas. La individualidad pasará a un segundo plano:

Al venerar un cuerpo deseable, no se espera atraer atención sobre el conjunto de la personalidad, sino que el cuerpo se ha convertido en un fin en sí mismo. Está pulido, artificializado, sometido a la norma, mientras la subjetividad se desvanece y le deja ocupar toda la escena. (Chollet, 2021, p. 182).

Con una subjetividad condicionada por la obsesión del parecido a los referentes de las imágenes desaparece también la individualidad, lo que nos hace diferentes, la diversidad. Resulta alarmante que sea propiamente un problema femenino, porque volveríamos a ubicarnos en el “espacio de las idénticas” (Amorós, 1987, p. 113) como una “masa inseparable” (Cobo Bedia, 1995, p. 63), pero esta vez de forma voluntaria y en nombre del empoderamiento. En este contexto, donde comprendemos el cuerpo femenino como un objeto de consumo, encontramos que puede convertirse en un “material inerte” (Chollet, 2021, p. 190). Este ejercicio conlleva “una fragmentación, un desmembramiento” (2021, p. 191). Cada parte del cuerpo necesita atención, cuidados y mejoras específicas. No somos un conjunto o una unidad, sino una suma de partes imperfectas. Como haremos de nuevo más adelante, nos disponemos a reflexionar sobre la liberación femenina, incorporando la reflexión de Chollet como experta en la industria de la belleza:

Las mujeres [...] todavía son educadas para adaptarse al deseo de otros más que para satisfacer el propio, que sigue siendo reprimido por la norma social [...] Ser <<liberada>> representa, en determinado contexto, un imperativo [...] al que hay que adaptarse, no por el placer de la libertad sino para corresponder a las expectativas de los hombres. (Chollet, 2021, p. 168).

Caroline Heldman (2014), en *The Sexy Lie*, una charla TED dirigida a jóvenes en San Diego – este modelo de charlas recibe su nombre de Tecnología, Entretenimiento y Diseño, y son una fórmula de divulgación audiovisual a través de conferencias breves y concisas de expertos en diferentes temas –, se refiere a la objetualización sexual desde la publicidad hasta la autopercepción para señalar las dificultades que esto conlleva en la realización personal y profesional de las niñas y las mujeres, y cómo el colectivo masculino puede convertirse en un aliado. Establece la diferencia de actitud frente a esto que existiera en las décadas de 1960 y 1970, cuando se ponía la atención en cómo los medios de comunicación masiva objetualizaban y cosificaban sexualmente a las mujeres, aún siendo una época donde la exposición a imágenes publicitarias o de entretenimiento era mucho menor. El discurso ha cambiado, con lo que las barreras mentales o psicológicas que la juventud pueda desarrollar están adormecidas, amparadas en la idea del empoderamiento femenino que se supone deviene de la objetualización sexual participativa y voluntaria, entendida como fuente de poder. Introduce además el concepto de *body monitoring*, que se refiere al control exhaustivo que las mujeres hacen de su propia presencia, de su apariencia su gesto y su postura, tratando de controlar cómo están siendo percibidas por quienes la rodean, si son miradas o no, y si están haciendo lo correcto en cada momento para estar guapas y deseables. En este monitoreo, obviamente, se pierde mucho tiempo y energía, y es difícil de identificar, pues estaría bien interiorizado. Defiende que la auto cosificación no empodera, porque sostiene la dicotomía objeto-sujeto, donde la mujer nunca deja de ser *objeto*, incluso si encuentra poder en ello, ya que siempre va a estar sometida al *sujeto*, que es quien hace y ejecuta. El *objeto* siempre estaría al servicio del *sujeto*. Ser el *objeto mas sexy*, expone Heldman, sitúa el valor de la mujer en la mirada y el deseo del otro, no otorga valor a la mujer en sí misma.

En torno a la objetualización sexual observamos que el problema no es ser vista como objeto sexual si se incorpora como parte de la complejidad dimensional de las mujeres, sino que *la mujer* exista “socialmente como un objeto sexual, que se reduzca a eso y no consiga afirmar su plenitud como sujeto” (Chollet, 2021, p. 267).

La apariencia puede impregnar todos los aspectos de la vida de las mujeres, y convertirse en objeto de debate público. Es común ver a mujeres siendo juzgadas no por su trabajo, sino por su apariencia. Incluso si su trabajo no tiene nada que ver con ello. Esto hace que se anule la posibilidad de verlas como a personas porque primero son mujeres, y parece que se plantea como un estatus eliminatorio que impide ver más allá de la apariencia. Si se asume esto como un problema, podemos dar razón de los peligros que entraña la objetualización sexual de los cuerpos femeninos, pues en ocasiones pueden estar expuestas a la agresión sexual por ser consideradas objetos. Los hombres también son a veces considerados objetos sexuales, pero esta dimensión no impregna todas las capas de su vida. Resulta difícil para las mujeres encontrar su propia identidad más allá de su capital sexual o erótico cuando *seducción* se considera sinónimo de *liberación*.

6.3. Cuestiones en torno a la sexualidad

Para aterrizar en la sexualidad femenina y la forma en que es convertida en arma o en lastre para las mujeres en la esfera pública y privada nos referimos a la terminología empleada por Illouz y Kaplan en *El capital sexual en la modernidad tardía* (2019), al que nos hemos referido con anterioridad hablando de belleza y capital escópico.

Nuestras autoras plantean cómo la sexualidad femenina, entendida como capital sexual, se puede analizar inserta en un sistema capitalista neoliberal y en términos económicos. Es decir, de qué maneras esa sexualidad es rentable en el mundo que vivimos y sus formas de operar. Capital en este caso no se refiere a formas única y directamente económicas, sino a cualquier recurso que, de un modo u otro, pueda generar riqueza. A partir de la década de 1970 el significado de capital varía y se amplía. Nuestras autoras observan que sexo y sexualidad, como capital, agravan las desigualdades sociales, resultando entonces pertinente analizarlo desde un punto de vista social, que después nosotros conectaremos con el universo de las imágenes.

Lo sexual – y hetero – se define “desde el deseo, a través de comportamientos, actos y competencias sexuales reales”. Se divide entre lo que veo y lo que hago, lo que percibo y lo que proyecto. Lo que veo, desde la actividad de la mirada, será “la sensualidad y el atractivo de los cuerpos” de otros. Lo que hago, o cómo lo pongo en práctica, se formula a través de “la experiencia y la expresión sexual” (Illouz y Kaplan, 2019, p. 19).

Illouz y Kaplan subrayan que el capital sexual forma parte del engranaje económico, social y cultural que genera desigualdades materiales, dejando de ser una cuestión caprichosa o un juego entre individuos que no tiene repercusiones en esferas más allá de lo particular. Para comprender esto partimos de la idea de la libertad sexual, que ha de ser comprendida hoy como algo más que la revelación del *yo*. Ahora se instaure en el “campo económico” y en el social, y se transforma en el “capital sexual” (2019, p. 11), que puede modificar el estatus de un individuo dentro de los “campos sexuales” (2019, p. 29). Illouz y Kaplan observan escalas de valoración donde se establecen jerarquías en las capacidades y “las cualidades sexuales para producir valor sexual para sí mismo” (2019, p. 29). En sus palabras, se define esta cuantificación de la siguiente manera: “El capital sexual se refiere, pues, a las ganancias (sexuales y sociales) que ciertos jugadores obtienen dentro de una determinada estructura de deseo” (2019, p. 30). Para esto, el capital erótico ha sido definido por Catherin Hakim, y rescatado por Illouz y Kaplan, como “un activo personal (marcadamente femenino)” que combina “belleza, atractivo sexual, vivacidad, talento para vestirse bien, encanto, habilidades sociales y competencia sexual” (2019, p. 13). Estos serían los ítems que individualmente tendríamos que explotar y pulir, identificando en cada situación qué es más conveniente, para entrar en el juego del capitalismo escópico, o cómo explotar mi capital

sexual y erótico dentro de la estructura de deseo contemporánea. Capital erótico se puede asociar también con la idea del sexo implícito, el que no tiene que llegar a suceder o no se materializa en el acto sexual. Es decir, los cuerpos sexuados funcionarían como capital sexual, pero de manera connotada: “A principios del siglo XX vimos el desarrollo de teorías psicoanalíticas [...] que buscaban regular la sexualidad humana para beneficio de un orden social y económico que funcionase” (2019, p. 44). El sexo se vincula así al consumo de productos, servicios y estilos de vida: “las personas son valiosas en la medida en que son sexualmente competentes” (2019, p. 45). Estas habilidades se demuestran comúnmente en el espacio privado y no se leen de forma directa en los cuerpos, o al menos así ha sido tradicionalmente.

Ahora la cultura visual ha abierto – o revisitado – nuevos órdenes simbólicos para la mostración de una sexualidad activa. Esta se aleja de la definición tradicional, mantenida hasta mediados del siglo XX, donde la mujer estaría interesada en el sexo en orden de ser madre o de satisfacer a su compañero, de forma pasiva en cuanto a su propio deseo. A partir de 1960 comienza para las mujeres una activación de búsqueda del propio placer sexual. En la cultura occidental capitalista y de consumo, el sexo se vende de forma indirecta, como una fantasía que impregna cualquier otra mercancía, de forma masiva y eróticamente cargada.

Durante el siglo XX sucede una escisión entre lo público y lo privado, a la que hacemos alusión para determinar su devenir en las esferas de producción y de reproducción. A final de siglo entrará en juego la sexualidad y la identidad sexual como camino a explorar para revelar, como decíamos, nuestro verdadero *yo*. Ahora en el siglo XXI nuestras autoras observan cómo el capital sexual sobrepasa lo privado y funciona, hoy día, como mecanismo de ordenación social. La industria del sexo significa una acumulación de capital que contribuye a la “subyugación de mujeres (fundamentalmente de las pobres)” (Illouz y Kaplan, 2019, p. 74). Esta observación es importante, pues será relevante en el cuestionamiento de la libre elección (Miguel, 2019).

Illouz Y Kaplan (2019) continúan reflexionando sobre la subjetividad y la sexualidad, y el proceso de encontrarse a una misma a través de ella. La sexualidad, o la subjetividad sexual que reclama la teoría feminista, ya no es “el núcleo oculto de un *yo* auténtico” (2019, p. 60), como se defendiera anteriormente, sino que se ha convertido en un valor medible y objetivo, observable a través de “elecciones de estilo de vida y de identidad, como habilidades casi improbables, como modos de comunicación” (2019, p. 61). Con lo que la expresión de la sexualidad femenina efectivamente se ha expandido, aún si el deseo femenino continúa contenido en las lindes de lo permitido, que poco a poco podrían también irse extendiendo, modificando el discurso dominante sobre la sexualidad en general y de las mujeres en particular.

El capitalismo escópico, como sistema en el que estamos inmersos, buscaría ese valor añadido en las personas. En una cultura donde prevalece la idea de que el sexo vende, las personas *sexis*

atraen a los consumidores y también a los empleadores. Es decir, que acercan a la persona a sus objetivos en materia de recursos humanos. Es un activo a explotar, y está implícito, no se aborda de manera frontal.

El capital erótico se pone en juego a través del capitalismo escópico, como estructura o sistema vigente, que será la forma de hacerlo perceptible ante la mirada de otros para encajar, o simplemente para existir. Esa determinada estructura del deseo que escala el valor del colectivo fundamentalmente – aunque no únicamente – femenino viene fuertemente determinada por la cultura (Chollet, 2020). Illouz desarrolla esta relación escópica y de deseo entre individuos en *The end of love. A sociology of Negative Relations* publicado en 2019 por la Universidad de Oxford. El capital sexual se puede encontrar de forma transversal en el individuo al cruzar diferentes variables: lo que desea, su autoestima, su autonomía y su capacidad para la autoexpresión. En el ámbito público sucede a través de la belleza, la sensualidad y la apariencia, todo ello recogido en el propio cuerpo y su actividad.

Estos actores se convierten en un requerimiento social, que impulsa grandes negocios como los derivados de la industria de la belleza, en lo cotidiano, y la industria del sexo como forma extrema de materialización de esta problemática. La deseabilidad erótica inunda ambos mundos, y se vuelve fundamental para observar las diferentes formas de sexualización del cuerpo femenino.

6.3.1. Sexualidades buena, mala y cotidiana

El capitalismo escópico, como estructura de deseo basada en el capital sexual y erótico, propone diferentes categorías para la sexualidad femenina que pueden arrojar luz sobre el orden social establecido para las mujeres y sus cuerpos y para el resto de la sociedad en su relación también con los cuerpos de ellas. Responden en todos los casos a moralidades definidas a través de la sexualidad femenina que funcionan como instrumentos de control.

Gayle Rubin sería la primera en exponer a través de un organigrama el orden social establecido a través de la sexualidad o las sexualidades. Establece un esquema visual y teórico que diferencia entre lo aceptable y lo inaceptado, contraponiendo lo que sociedad considera convencionalmente como bueno y malo. Ya abordamos su propuesta que data de 1989 en capítulos anteriores, y a día de hoy sigue vigente, aunque incorporamos nuevos estudios que beben de este.

Siguiendo el esquema que proponen Illouz y Kaplan (2019), planteamos como primera categoría el sexo aceptado socialmente como bueno. Es el que responde a la tradición en cuanto a la sexualidad femenina y el que menos sorpresas o animadversión despierta socialmente. También es aquel que el feminismo trata de desmitologizar desde varias olas atrás. El sexo bueno se basa en el afecto, en lo emocional, en la castidad y en la domesticidad. Sucedería por amor y con una finalidad propiamente reproductiva. Se asocia a la virgen y a los valores que la iglesia católica

reserva para las mujeres. Es aparentemente no mercantil, aunque nuestras autoras señalan que el mercado del matrimonio es también una forma de relación económica donde el cuerpo femenino y sus cualidades reproductivas, así como su capital erótico y sexual, juegan un rol importante.

Virgine Despentes contrapone en *La Teoría King Kong* (2020) la prostitución con el matrimonio, sintiendo el rechazo de mujeres adineradas, casadas o divorciadas, cuya fuente de ingresos principal y que permiten estilo de vida por encima de la media proviene precisamente de ese acuerdo matrimonial. Reflexiona sobre porqué estas mujeres que nunca han experimentado de primera mano la prostitución en sí, ni han hablado con prostitutas sobre su situación, qué las ha movido o qué las mantiene aún en esa situación, se posicionan en contra e incluso miran por encima del hombro a las mujeres que la hayan practicado o la practiquen. Le resulta llamativo que vivir de tu capital sexual en un caso sea símbolo de poder y en el otro sea deleznable. Consideramos que viene a colación esta reflexión de Despentes porque nos revela como el juicio sobre las sexualidades, que a continuación seguimos desglosando, está fuertemente condicionado por el posicionamiento desde el que se elaboran los discursos a nivel social e ideológico. Recibir el reconocimiento de estar en el lado de las *buenas* puede garantizar el éxito en esta empresa matrimonial. Por ello es muy importante que las mujeres que quieren estar *a ese lado* tengan mucho cuidado en guardar la reputación pública de aquello que sucede en privado, pues las calumnias públicas pueden arruinar a una mujer santa – la que se consideraría buena y respetable al máximo nivel –. Considerar este capital sexual como el femenino por defecto da lugar a la presunción de género sobre masculinidad y feminidad, donde las mujeres serían, a priori, castas, pasivas y no deseantes (Illouz y Kaplan, 2019).

El sistema patriarcal funciona, en parte, por la división entre la esfera de la producción y la esfera de la reproducción. Es otra forma de hacer referencia a nuestros dos ámbitos ya mencionados, el de lo público y el de lo privado, pero en términos de sexualidad. A estas alturas está bien claro quién operaría y dónde, al menos desde un punto de vista tradicional. Esto nos lleva a nuestra segunda categoría, el sexo asumido como malo. Este está ligado al placer – femenino – desvinculado de la finalidad reproductiva. Y más allá de esto, como extremo opuesto al sexo bueno, lo que Illouz y Kaplan denominan la “plusvalía del cuerpo” (2019, p. 43), el sexo explícito y público. Es decir, cuando tiene lugar una mercantilización o explotación explícita del cuerpo, donde los cuerpos – habitualmente – más vulnerables son privados de derechos y convertidos en mercancía. Esto sucedería en la industria del sexo, a través de la prostitución o de la pornografía en muchos casos. Esta ocupación denominada por un ala de los feminismos como trabajo sexual – término profundamente rechazado por la otra vertiente del feminismo – trasladaría el capital sexual del territorio privado al público, se monetizaría de forma explícita, y habría de ser considerado dentro de la esfera de la producción en contraposición al sexo *bueno*, ubicado en los procesos de reproducción y en el ámbito privado – pues los vientres de alquiler no se fecundan

mediante relaciones sexuales –. Al mismo tiempo serviría como herramienta doble: por un lado, para ensalzar a las mujeres virtuosas, las que practican el *buen* sexo; por el otro, sirviéndose del estigma y el juicio de valor negativo que se aplica a las mujeres que practican el sexo malo evidenciando las consecuencias que cambiar de grupo puede acarrear, actuando en sí mismo como castigo preventivo. En *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad* (Güell, 2018) nos enfrentamos al testimonio de que lo que peor lleva la trabajadora sexual – o mujer prostituida – es cómo la sociedad la juzga y la menosprecia. A esta forma de rechazo aludíamos con la anécdota de Desportes (2020) unos párrafos mas arriba, y volveremos a hacer referencia al hablar de prostitución.

Las capacidades sexuales son diferentes en el trabajo sexual o prostitución y en el ámbito doméstico o privado de las relaciones sexuales aceptadas como tradicionales y con vistas a la reproducción, pero ambas tendrían en común que despliegan una explotación masculina de la sexualidad femenina.

Lo que en esta investigación denominamos una sexualidad cotidiana es a lo que Illouz y Kaplan (2019) hacen referencia como al atractivo y al éxito sexual, que cobran forma a través de la mirada, del placer escópico. No es una estructura social, como en los dos casos anteriores, sino que esta categoría opera a nivel individual. Lo que aquí se intercambia no es sexo (bueno o malo) sino “sensualidad”, organizada a través de la “deseabilidad del yo para otros” (2019, p. 51), dentro de la ya mencionada estructura social del deseo. Ser deseable puede mejorar la situación o estatus social. Se hace pues necesario “tomar en serio la sociabilidad del sexo y su semiótica social” (2019, p. 53).

La sensualidad puede ser útil no solo para las carreras que se desarrollan en el ámbito de la industria de la belleza, el sexo, el glamour o la moda – todas ellas feminizadas –, “también resulta cada vez más importante en el empleo regular. Entendidos de este modo, la sensualidad y el atractivo sexual van más allá del apareamiento, el enrollarse con alguien y otras interacciones sociales a pequeña escala” (2019, p. 54). En el universo de lo visual con la fotografía digital, las redes sociales, la democratización de la comunicación, la extimidad (Fontcuberta y Calle, 2020), la posibilidad de formar parte de los sistemas de producción de imágenes como sujeto – aparentemente – activo y libre (Flusser, 1990), produciendo autoimágenes como contenido visual accesible (Domínguez, 2021) provocan que los niveles de exposición individual se disparen, marcando y sosteniendo pautas visuales y de comportamiento. Esta superexposición se alinea con cómo la combinación de atractivo y deseabilidad física y social están “culturalmente condicionadas”, y dan lugar a una definición concreta de capital erótico: “El atractivo facial, la belleza del cuerpo, (joven, tonificado y en forma) y el movimiento y el comportamiento corporal (fluido, confiado, audaz) así como la deseabilidad social general [...] son aspectos importantes en este tipo de capital sexual” (Illouz y Kaplan, 2019, p. 55). El deseo femenino, sin embargo, está

aún en proceso de ser reconocido, pues el dominante es el masculino y el femenino ha sido siempre afeado para sostener la idea de que no existe, o que no importa:

Por un lado, existe un apetito sexual que es indicador de buena salud, sobre el que la colectividad se pone de acuerdo, que se ve favorecido, y por el que se muestra bondad y comprensión. Y por otro lado, un apetito forzosamente grotesco, monstruoso, que provoca risa y que debe ser reprimido. (Despentes, 2020, p. 123).

Muchas mujeres, según explica Despentes, ni si quiera se masturban. Y si lo hacen, sólo algunas lo cuentan sin pudor. Esto se debería a que la sexualidad femenina ha sido puesta en manos del otro, para el otro, y conocerla es un proceso que no todas han vivido:

Queremos ser mujeres decentes. Si la fantasía aparece como un problema impuro y despreciable, la reprimimos. Niñitas modelo, angelitos del hogar y buenas madres, construidas para el bien del prójimo, pero no para conocer nuestro interior. Estamos formateadas para evitar entrar en contacto con nuestro lado salvaje. Antes que nada, tenemos que adaptarnos a las conveniencias, pensar primero en la satisfacción del otro. Nuestras sexualidades nos ponen en peligro, reconocerlas es quizá experimentarlas y toda experiencia sexual para una mujer conduce a su exclusión del grupo. (Despentes, 2020, p. 122).

El deseo femenino, la exploración del propio cuerpo, y la aceptación de cómo sea o que quiera por sí mismo sería un camino aún por recorrer para el colectivo femenino, pues durante demasiado tiempo su sexualidad ha estado sujeta a la del varón. El deseo por ser una mujer adecuada y aceptada, sin embargo, es una aspiración bien definida y aprendida.

Como sistema que sostiene la sexualidad impresa en la cotidianidad, el capitalismo escópico es una forma de capital sexual que sucede de forma indirecta. Da lugar a la capitalización de la sensualidad que en este caso no es sexualidad ya que no se sustenta de forma explícita, sino implícita. Se obtendrían beneficios dentro de un sistema que convierte en objetos consumibles a los cuerpos sexuados a través del factor erótico. Este tiene que ver en parte con la genética de cada uno, pero puede ser en gran medida entrenado, aprendido y fortalecido. Despentes afirma que “seducir está al alcance de muchas jóvenes, siempre que acepten jugar el juego de la feminidad. Sacar un beneficio personal exige un perfil preciso, cualidades poco frecuentes” (2020, p. 92). Se convierte la sexualización y la sensualidad en una escuela para el éxito, convirtiendo “la mercantilización de los activos (sexuales) individuales e interindividuales en el capitalismo

contemporáneo” (2020, pp. 55-56). Illouz y Kaplan concluyen que “en la cultura contemporánea el sexo también representa la libertad, la autorrealización, el empoderamiento y la creatividad, los mismos ideales del capitalismo contemporáneo y, lo que es más significativo, los pilares de la vida laboral” (2019, p. 74). Esto nos lleva a la necesidad de explorar las libertades reales en esa expresión de la feminidad a través de la sensualidad – vista desde fuera –, y el mito de la libre elección en la definición de la sexualidad – o sexualización – del cuerpo femenino (Miguel, 2019).

6.3.2. La hipersexualización de la cultura

La hipersexualización se puede considerar el resultado de la “pornificación de la cultura” (Illouz, 2021, 21 de enero, s/p), donde el valor económico de una persona está en muchos casos fundamentado en su apariencia física: su cuerpo y su belleza. Esto es lo que Eva Illouz (2021, 21 de enero) describe como una “hipersexualización de los cuerpos y de las psiques” (s/p), y lo presenta como un problema sociológico actual. Estas afirmaciones se enmarcan en el uso de la imagen del propio cuerpo que hoy en día se hace, donde se muestra como un maniquí en un escaparate para ganar dinero o atenciones deleitando a los demás y elaborando normas que funcionarían a nivel social.

Cuando asumimos que la imagen cambiante es estable en su ritmo de cambio, y que somos personas libres además de parte activa dentro del sistema o maquinaria de la imagería, seguramente habríamos caído en la trampa. Podemos generar nuestras propias imágenes, con lo que el sistema queda libre de sospecha porque si tratara de condicionarme, no me dejaría ser – como soy – productor y actor en la irradiación de imágenes partiendo de mi libre elección (Flusser, 1990). Illouz advierte de los peligros de convertir en – o aceptar como – industria el placer escópico que evalúa la sensualidad del cuerpo de las mujeres. Esta industria será quien dicte las definiciones de masculinidad y feminidad, y de la sexualidad. Hablando desde la producción de imágenes a nivel artístico, María Llopis (2010) encuentra ejemplos de reversión de las dinámicas tradicionales para la mujer como *to-be-look-at-ness* (Mulvey, 1975), u objeto para ser mirado por otros:

Sin embargo ha surgido en paralelo un movimiento de mujeres que ha decidido subvertir al imagen de la mujer en esta cultura hipersexualizada. Desde Annie Sprinkle con sus performances a Cindy Sherman con sus retratos multidentitarios. Mujeres que se han fotografiado o filmado en forma de autorretrato sexual. El fin de estos trabajos no es necesariamente el de excitar sexualmente como lo hace la pornografía (aunque lo haga de todas formas). Su fin es el de subvertir la posición de mujer de pasividad y subyugación al hombre y mostrar una sexualidad fuerte e incluso agresiva. El mensaje se transforma en un

mensaje político radical feminista. Ellas se muestran. No son los hombres los que les dicen cómo tienen que abrir las piernas. Yo las abro cuando quiero, si quiero, como quiero. (Llopis, 2010, p. 87).

Esta hipersexualización que en la cotidianidad puede resultar confusa, y medida con un doble rasero, se reproducirá de formas desordenadas e insatisfactorias – incluso esperpénticas – en ocasiones, como podemos ver en el documental *Liberated. The new sexual revolution* (Nolot, 2017), que se desarrolla más adelante, donde observamos que chicos y chicas heterosexuales, de forma grupal e individual se comportan de maneras diferentes y responden a los roles que el grupo espera de ellos. No obstante, en la intimidad, es posible encontrar reflexiones sobre su propia sexualidad que no expresarían delante de sus pares, ya sean del mismo colectivo o de otro.

Para poner en duda la voluntariedad existe el debate sobre la libre elección, como plantea Ana de Miguel (2019). Ahora que vivimos en un estado de igualdad, y que hacemos lo que queremos, nos sexualizamos libremente, aunque observamos que se parece mucho a cuando no teníamos otra opción. Miguel se resiste a aceptar el neoliberalismo como una liberación real, y considera la industria del sexo patriarcal como engaño al feminismo que reposa en el mito de la libre elección y en una participación activa basada en el consentimiento. Un consentimiento que la autora pone en tela de juicio, desmontando que suceda en un territorio de igualdad ni de libertad.

Frente a esto se encuentra quien considera una forma de empoderamiento y de libertad efectiva el tener control sobre la propia sexualización, como forma de poder, de confianza y de autodeterminación. Quien reconce el poder del individuo al control de su capital sexual. El problema de esta consideración se detecta cuando esa autodeterminación parece que ha sido dictada por otros. En este caso, las mujeres liberadas actuarían como ventrílocuos de un discurso feminista escrito por aquellos que quieren seguir teniendo los mismos privilegios y el mismo acceso al cuerpo de las mujeres.

La cultura audiovisual popular se posiciona claramente entre las segundas, con sus grandes estrellas del pop, sus *influencers*, y sus cantantes de *reggaeton* y de *trap*. Despiertan reacciones fuertes en algunos casos, tal vez por falta de reflexión al respecto. En 2023 con la celebración de los Grammy Latino en Sevilla se ha podido ver cómo el poderío femenino está fuertemente vinculado a la sexualización del cuerpo, aunque los discursos que acompañan a la imaginaria cambian la forma de percepción, pues se basan en el control sobre el propio cuerpo y la existencia, sobre la autodependencia, la subjetividad femenina y la sororidad (Vázquez, 2023, 16 de noviembre). Cuando la sexualización sucede sin agresividad, o sin llevarlo más allá de donde estamos acostumbrados a ver, parece no levantar ampollas. Es el caso, por ejemplo, de Ariana Grande (2019, 18 de enero). Las imágenes sensuales que produce como forma de marketing, de

expresión y de *branding* personal parecen no enfadar. Sin embargo, Cardi B y Megan Thee Stallion con el ya mencionado *WAP* (2020) despiertan toda una conmoción por estar sexualizándose de forma directa, hablando de su deseo – siempre heterossexual – y de sus intereses sexuales en la relación con otro, y refiriéndose de forma explícita también a sus propios genitales en el momento de la excitación previa al sexo –*Wet Ass Pussy* –, cobrando nuevas dimensiones si tenemos en cuenta la raza y los orígenes proletarios de ellas y del estilo musical. Reclaman de alguna manera la definición y descripción de su propio deseo. Causó mucho revuelo, y en 2023 va por 355 millones de reproducciones (frente a la cifra de 35 millones escrita en agosto de 2020). Hay quien lo considera un grito de libertad, y hay quien lo considera ofensivo cuando es referido como contenido feminista. No obstante, se puede considerar una tercera opción. Es a través de la normalización de la sexualización del cuerpo de la mujer en la imaginaria popular y el placer escópico siempre masculino como industria donde podemos encontrar aceptable la forma en que se nos presenta Ariana Grande. Sin embargo, cruzar esa línea y llevarlo tan lejos que el placer escópico se convierta en algo incómodo en lugar de en un regalo hecho a medida, nos ayuda a arrojar luz en las zonas grises de este debate. Podemos interpretar aquí cómo el sexo *bueno* es protegido, frente al sexo *malo*, castigado pero interesantísimo de ver en acción.

El cuerpo femenino, ya no como deleite, sino como mercancía física nos lleva a los territorios de la compra-venta del mismo. Esto sucederá a través del sexo en la prostitución y la pornografía, y a través de la maternidad en los embarazos subrogados o vientres de alquiler. Aquellos valores que se asocian culturalmente al cuerpo femenino, y que lo delimitan como ser – el placer y la reproducción –, están también a la venta. Al ponerle precio a lo que el cuerpo de las mujeres puede hacer o producir por su naturaleza de alguna manera normaliza su objetualización, es decir, un objeto que da un servicio. Consideramos importante enmarcar esta capitalización del cuerpo físico para poder después hablar de la violación y del acoso como una consecuencia de la cultura permisiva, que convierte en elocuente o congruente la valoración de la mujer a través de la belleza y de la apariencia, así como la sexualización constante a través de la mirada, y en el peor de los casos, también de los actos, donde el deseo femenino parece secundario dentro de la estructura de deseo vigente.

6.3.3. Sobre la liberación sexual

Planteamos la idea de liberación de la sexualidad femenina con ciertas reservas. Bien podríamos habernos preguntado ¿por qué pensamos que hacerle el juego al patriarcado es liberador? Nos cuestionamos la idea de libertad en la sexualidad femenina tal y como se nos presenta hoy, qué forma ha cobrado, y si realmente se trata de libertad cuando aparentemente es la aceptación de la desestimación de la reciprocidad en el deseo – ¿qué deseo? Femenino seguro que no –. Las industrias sostenidas por la concepción del cuerpo de las mujeres como capital sexual aluden a

todas las capas de la sociedad contemporánea, y la alienación participativa queda refugiada bajo la capa invisible y mágica de la liberación que se acerca de forma inevitable al concepto de empoderamiento como gran paraguas que recoge todo aquello que en otro tiempo resultaría casposo defender, pero que hoy se convierte mágicamente en *statement* de una feminidad liberada de prejuicios. Existe incluso la mujer liberada e independiente en la ficción, que sigue siendo una idea sostenida por la aceptación masculina.

Despentes considera que estos personajes femeninos serían mujeres liberadas de los prejuicios morales de otro tiempo, pero no tanto como pueda parecer. El juego de la seducción está regulado por los medios de comunicación y los sistemas de producción cultural. Estos erigen la figura de la “calentona” (Despentes, 2020, p. 24), que no es, según nuestra autora, sino un disfraz, una estrategia para seguir avanzando hacia la igualdad sin asustar: “Es una manera de disculparse, de tranquilizar a los hombres: <<Mira que buena estoy, a pesar de mi autonomía, de mi cultura, de mi inteligencia, en realidad, lo único que quiero es gustarte>>” (Despentes, 2020, p. 24).

En concreto la obsesión con el cuerpo y la cara, y la forma de presentarnos al mundo tienen una forma exclusivamente femenina de suceder. No es esencial, obviamente. Tiene que ver con el capital erótico, con ocupar el sitio que nos corresponde para no amenazar a nadie y también para no caernos del rebaño (Domínguez, 2021); y en última instancia, porque trabajar en nuestro aspecto como forma de exaltación de la feminidad puede hacer a las mujeres sentirse dueñas de su tiempo y su cuerpo, o al menos ese es el mensaje persuasivo (Chollet, 2020). Esto entraña ciertos conflictos, porque en ese empoderamiento que sucede a través de la esclavitud a la belleza, a la sexualización y a las imágenes, más bien supone que es la industria de la belleza y de la apariencia la que se ha adueñado del colectivo femenino. Mostramos nuestra obediencia al patriarcado, que en su ideario e imaginario colectivo ha logrado en el siglo XXI que la obediencia sea una forma de rebeldía femenina, y nos ha inculcado que explotar nuestro capital erótico es una forma de empoderamiento, de fuerza. Recuerda al conflicto de poder que entraña que el Papa corone al Emperador del mundo. El Emperador es el más poderoso, pero si el Papa le corona, significa que el Papa tiene más poder, pues el Emperador no puede coronarse a sí mismo, o al menos ese es el debate. Entonces si una mujer se empodera gustándose y cuidando su aspecto significa que sus gustos tienen más poder que lo que haya debajo del capital erótico que está siendo explotado, es decir, que se cuida para gustarse a sí misma, pero siempre a cuenta de gustar también a los otros, o de seguir los modelos de gustar que se han definido para la mirada de otros. Se aprende la necesidad de utilizar el capital erótico para abrirse paso en el mundo, con lo que se convierte un fiel aliado dentro de un mundo injusto.

Ana de Miguel plantea “la libre elección” (2019, p. 339) como un mito que sostiene a la sociedad tal y como es, amparando bajo su paraguas la repetición de estructuras de desigualdad sexual e industrias explícitamente violentas contra el cuerpo de las mujeres como puede ser la prostitución

o la pornografía: “Se apela a la libre elección como si esta fuera el fundamento del feminismo, y se resta valor al análisis de una estructura social generizada y patriarcal que actúa determinando de forma coactiva las elecciones de las personas” (2019, p. 339).

La idea de la mujer “liberada” (Miguel, 2019, p. 132), desde la década de 1970, es la de aquella que no necesitaba del matrimonio para practicar sexo con un hombre, pasaba bastante de las normas sociales sobre cómo debía vivir su vida y su sexualidad, como vemos retratada a Gloria Steinem en la serie *Mrs. America* (Barfield, T., Killebrew, B., 2020), donde se muestra su rechazo al matrimonio como forma de rebeldía. Miguel apunta que solían acabar como amantes de hombres casados, como vemos a Giselle Levy, interpretada por Maggie Gyllenhaal en *La Sonrisa de Mona Lisa* (Newell, 2003), donde la joven, liberada y despreocupada, sufre por ser el eterno segundo plato del profesor casado al mismo tiempo que disfruta de provocar a sus compañeras, moralmente aleccionadas, sintiendo todo el tiempo una especie de superioridad frente a ellas.

La liberación como “revolución sexual” (Miguel, 2019, p. 127) hoy en día es aún mas confusa. Antes, o eras amante o eras esposa, pero difícilmente podías encarnar ambas dentro de una misma relación estable, como relata el personaje Paul Vitti, interpretado por Robert De Niro en *Una terapia peligrosa*, cuando se niega a que su esposa le practique una felación porque con esa boca besa a sus hijos por la noche, y para eso ya está su amante (Ramis, 1999). Hoy día se toma el modelo convencional masculino como norma, pero prevalece el placer masculino como hegemónico. A esto se suma el acceso libre al cuerpo de las mujeres que, también fuera de la industria, han de ser accesibles para estar en onda, pero serán castigadas si lo son demasiado.

En el documental ya mencionado *Liberated. The New Sexual Revolution* (Nolot 2017) se compilan una serie de entrevistas realizadas a diferentes grupos de amigos que celebran el *spring break*, o vacaciones de primavera, en una macrofiesta de varios días en un pueblo costero de EE.UU., especializado en este evento multitudinario orientado a estudiantes universitarios de todo el país. Es una especie de alarde del desenfreno, donde todo el mundo bebe, baila y pasa todo el día en bañador. Este relato documental muestra cómo los chicos deben conseguir tener relaciones con cuantas más chicas mejor. Se felicitan entre ellos, y tienen miedo de mostrar algún tipo de recelo delante del grupo. Para conseguirlo utilizarán cualquier técnica, y servirá cualquier chica. Es decir, que las chicas son números. Muestra también cómo las presionan para quitarse el biquini delante de todo el mundo. Si se lo quitan todos gritan, están satisfechos, pero las ubican inmediatamente en el grupo de las facilonas o *slut* (putón), se entiende, el grupo de menos valía. Si no se lo quitan, las abuchean. Nos muestra el debate de varias chicas que se cuestionan si entran al juego porque quieren, porque no tienen otra opción, porque les empodera, o porque quieren encajar. Parece en cualquier caso que una vez que están allí, existe la norma implícita de comportarse de cierta manera. Si no, ¿para qué han ido?

Parten de la premisa del empoderamiento, y son conscientes de que no les quedan muchas más opciones para formar parte del grupo dominante o generalizado. Pero al mismo tiempo, al ser preguntadas, muestran dudas en torno a si realmente se sienten o no empoderadas, ya que no parece que al reflexionar sobre ello se sientan en ningún caso más poderosas, sino dejándose llevar por la corriente – aparentemente – sin complejos. El documental nos lleva a la cultura popular, a las grandes estrellas del pop con sus vestuarios y coreografías en videoclips y grandes escenarios, para finalmente plantearnos si todos, ellos y ellas, han tenido en algún momento la opción de no considerar la mirada y sexualidad masculina y heterosexual como hegemónica. El juicio masculino sobre el cuerpo de las mujeres y sus actuaciones como el único válido. Si han tenido opción de sentir o considerar a los otros y sus propias actuaciones, de una manera distinta.

La confusión para el colectivo femenino es total. Como mujer, en la vida cotidiana – no en el *spring break* únicamente – debes gustar y excitar, pero no lo suficiente como para comprometer tu honra o perderás tu atractivo en el mercado del matrimonio, o de la relación estable. El capital sexual es una materia difícil de manejar, que además cuenta con muchos manuales cargados de normas connotadas que nos marcan qué está *bien* y qué está *mal*.

6.3.4. La doble moral sexual

El mito del amor romántico es una de las estrategias para el mantenimiento de esta estructura de doble moral sexual. El amor se convierte en la finalidad de las mujeres. Esto sucede en la vida real, a nivel social, y en el imaginario de la ficción, de la música, de las revistas, etc. La forma de conseguirlo suele ser desarrollando los rasgos femeninos. Miguel observa como principal problema la “ausencia de reciprocidad” (2019, p. 38), concepto que aparecerá más desarrollado en el análisis de la prostitución, por ser la forma más explícita en que podemos reconocer este problema. La mujer concibe el amor como lo principal en su vida, la meta. Por el contrario, el hombre no. No ha sido educado de la misma manera, y su reflejo en el imaginario tampoco le instiga en esa dirección. En este esquema Miguel teme que las mujeres puedan ser explotadas en un “déficit de reconocimiento” por lo que hacen, ya que generalmente lo que hacen, lo hacen por amor (2019, p. 40). El amor para ellas se supone que dará sentido a sus vidas, sin embargo, para ellos se presenta como una parte más de su vida.

Hoy en día el amor romántico se acerca más a la búsqueda y elección de una persona para compartir un proyecto común de acuerdo con la preferencia individual – no por el mandato de pautas familiares, tradicionales o económicas, y esto “contribuyó de forma decisiva a liberar a las mujeres de los matrimonios forzados” (Miguel, 2019, p. 91). El capital sexual es relevante en el mercado del matrimonio porque, aunque ahora no existan en Occidente de forma extendida los matrimonios forzados, la preocupación por el matrimonio sin embargo sí sigue presente, ya que

las mujeres no son solteras, sino “solteronas” (Miguel, 2019, p. 93), y con esta etiqueta bien aprendida se inculca el miedo a la soledad como fracaso obvio y expuesto en sus vidas. Si la cultura enseña a las mujeres que “sin amor están incompletas en un sentido vital” (Miguel, 2019, p. 116), la preocupación por la apariencia y la lectura que de una haga un otro parece cobrar mucha relevancia, pues sería ese capitalismo escópico el que regiría el encuentro, y el capital erótico en un primer momento, y sexual más adelante, el que posibilitaría la atención adecuada para el propósito del amor (Illouz y Kaplan, 2019). Además, se convierte también en una herramienta para focalizar la atención, la mente y la vida de las mujeres en algo que no sean ellas mismas (Chollet, 2020). Esto aplica también al deseo, un deseo negado a las mujeres en cierta medida: la sexualidad femenina anunciada sin filtros aún provoca rechazo en cuanto a que afirmas que es tuya, te pertenece. “Resulta intimidante porque trasgrede el mandato hegemónico que nos quiere complacientes y dóciles” (Miller, 2021, p. 81).

El cuerpo femenino entendido como sexual, o mas bien sexualizado, diseñado y dirigido por el deseo masculino es parte de nuestro imaginario. Y resulta curioso que aún hoy sea noticia la desnudez. Nos referimos a la actuación del Eva Amaral, en la celebración del 25 aniversario de su grupo musical, donde ella se descubrió el torso (Del Molino, 2023, 16 de agosto). Recordó al mismo tiempo a todas aquellas que han sufrido obstáculos, críticas y censuras por mostrar su desnudez o materializar sus ideas a través de su cuerpo saltándose la normativa vigente, aunque no escrita, de que eso sería válido sólo cuando haya pasado antes por el filtro de la mirada y el deseo masculino. Todo lo que se salte esa mirada hegemónica es por un lado rechazado por reaccionario, y por otro lado considerado como acción política y feminista, pues revoluciona nuestra percepción sobre nuestro propio cuerpo liberado de las pautas a seguir guiadas por un deseo que no sea el de las mujeres, y de cada mujer en concreto. Es decir, que el pecho femenino ha sido al extremo sexualizado pero dentro de una norma que Amaral se salta, transgrediendo el mandato hegemónico. A este mandato se refiere Miller (2021) al hablar de saltárselo a través de actos sencillo y no muy provocadores a simple vista, pero que revierten el orden simbólico de la desnudez tal y como habría sido diseñado. En este ejemplo vemos cómo aparece esa doble moral que dictaría lo siguiente: tetas sí, pero dentro de un orden, no como a ti te parezca, y menos aún si agita a que cada una sea dueña de cómo y cuando las enseña sin tener al deseo masculino en el centro de esa decisión.

Esta doblez o dualidad se aplica al juicio de la relación con el sexo que establecen hombres y mujeres, donde se observa que ellas son juzgadas de una manera y ellos de otra. Esto deriva en el aprendizaje de comportamientos diferenciados. El planteamiento propuesto por Illouz y Kaplan (2019) que diferencia entre el sexo bueno y el malo se refiere a la moral sexual para las mujeres. La de los hombres sería diferente. Es decir, esta doble moral sexual aplica una escala de valores generizados en cuanto al sexo. Ellos lo estarían necesitando, está justificado que tengan cuantas

más relaciones mejor. Como conclusión nuestra autora afirma que “la doble moral sexual sostiene que lo que es bueno para los hombres es malo para las mujeres, y al contrario” (Miguel, 2019, p. 158).

Así se encuentra sentido, yendo al extremo, a que exista una industria del sexo dedicada exclusivamente al placer sexual de ellos. Esta industria cuenta necesariamente con el cuerpo de las mujeres como mercancía – aplicando plusvalía al cuerpo (Illouz y Kaplan, 2019) – pero sin embargo marca negativamente a las que se dedican a ello. Por otro lado, las que practican sexo de forma adecuada observarán que su placer es secundario. Si buscan su posible rol en el reflejo de lo femenino que nos devuelve esta industria, se identificarán como carne fresca. No obstante, existe un debate abierto sobre quienes defienden el valor, o más bien la valoración, de las trabajadoras sexuales contemplando la voluntariedad – excluyendo, obviamente, la trata de personas –, que a menudo se confunde con el ejercicio de la prostitución en su totalidad, y reclaman el derecho de hacerlo de forma libre y segura (Despentes, 2020). También hay quienes defienden, en el caso de la pornografía, el posporno como un producto feminista (Bang, Jaenes, Márquez 2019; Llopis, 2010; Despentes, 2020), realizado desde una mirada de mujer que se posiciona frente a lo convencional que denigra a las mujeres, su subjetividad y su existencia más allá de ser receptáculos violentables generadores de placer inmediato. Es más, para Despentes es la independencia de la mujer frente al juicio masculino, en cuanto a la moral, y más concretamente en lo económico, lo que realmente queda en jaque con la prostitución. Despentes defiende que la moral se ve atacada no porque no haya placer para la mujer a través del sexo pagado, sino porque proporciona independencia, una independencia que la alejaría de ser la mujer *adecuada*, que la alienaría del hogar y de la aceptación de las normas sociales para la feminidad, que incluyen la empresa matrimonial fundamentada en la idea del amor romántico:

Así, a partir de imágenes inaceptables de un tipo de prostitución practicada en condiciones asquerosas, se acaba extrayendo conclusiones sobre el mercado del sexo en su conjunto. [...] No importa, lo que cuenta es poder transmitir una única idea: ninguna mujer debe sacar beneficios de sus servicios sexuales fuera del matrimonio. En ningún caso ella es lo suficientemente adulta como para comerciar con sus encantos. Prefiere tener un trabajo honesto. Honesto según las instancias morales. Un trabajo no degradante. Porque el sexo para las mujeres, sin amor, es siempre degradante. (Despentes, 2020, p. 93).

El estigma de las mujeres dedicadas a industrias sexuales es un gran peso, y estos ámbitos de reflexión son en ocasiones desconocidos para la teoría feminista, pues la negación de los mismos conlleva la ocultación. Con lo que la doble moral sexual dentro del sistema patriarcal condena a

estas mujeres, pero también lo hace de alguna manera la mirada desde la igualdad que profesa el feminismo.

La doble moral sexual nos revela cuánto tiempo se pasa hablando de las mujeres prostituidas, o trabajadoras sexuales, desde las políticas, desde la definición del término, desde los derechos, desde la abolición y la regulación, etc. Y qué poco tiempo se dedica, al menos en el debate público, no tanto el académico, a hablar de la figura del putero, del consumidor, del prostituidor. Es un claro ejemplo de cómo es el cuerpo de las mujeres el que centra los juicios de valor, y no el cuerpo de los hombres, que es el que propicia la situación en sí.

6.3.5.Prostitución y pornografía

Existen dos posiciones enfrentadas frente a la prostitución: la regularización frente al abolicionismo. El pensamiento regulacionista, al que Miguel (2019) se refiere como proprostitución, denomina a las prostitutas como trabajadoras del sexo. Según la autora se establece que hay una mercancía, un precio estipulado y un cobro, con lo que el consentimiento estaría implícito. Miguel plantea frente a esto algunas cuestiones, ya que considera que “intercambio de sexo por dinero” (2019, p.163) es una definición algo escueta al no incluir que es principalmente un oficio ejercido por mujeres, y a que tampoco especifica que el intercambio es de “un cierto tipo de sexo que consiste en que el varón tenga un orgasmo usando como medio el cuerpo de otra persona” (2019, p.163).

Los movimientos por la regularización exigen que suceda a través de una legislación concreta. Al legalizar la prostitución se reconocería el oficio, y se eliminaría – poco a poco – el estigma que somete a las mujeres dedicadas a ello. De esta manera se posibilitaría el desempeño al margen de mafias, que a su vez se mantienen precisamente por la situación desregularizada. Despentes lo conecta de forma directa con los sistemas económicos defendiendo su regularización, sin proponer que sea algo que cualquiera podría hacer:

No estoy afirmando que en cualquier condición y para cualquier mujer esta forma de trabajo resulte anodina. Pero teniendo en cuenta que el mundo económico actual es lo que es, es decir, una guerra fría sin piedad, prohibir el ejercicio de la prostitución es un marco legal adecuado, es prohibir a la clase femenina enriquecerse y sacar ventaja de su propia estigmatización. (Despentes, 2020, p. 98).

La mujer representa el deseo, y el diseño de la feminidad está ligado al capitalismo escópico. Pero si se explota la plusvalía del cuerpo, en un ejercicio de capital sexual explícito que se inscribe

perfectamente acomodado en el mundo visual neoliberal en que vivimos, entonces representa el mal. La feminidad habría de estar en ese caso bajo control. Despentes rechaza la idea de que la prostitución sea, de manera inherente, una forma de violencia contra las mujeres. Defiende su argumento afirmando que “la sexualidad masculina es sí misma no constituye” esta violencia, siempre que ellas consientan y estén “bien pagadas” (2020, p. 100).

Desde las VII Jornadas Antirepresión (Castaño Vilas y Barrera, 2019, 15 de noviembre), Ana Castaño, en su alegato en torno a los castigos punitivos, argumenta que no considera que exista víctima ni agresor, sino que alguien ejerce la violencia del sistema y alguien la sufre. La violencia entre individuos que aquí estaría sucediendo sería una herramienta residual del sistema, o una consecuencia. La Puta Subversiva, María José Barrera, considera que el abolicionismo infantiliza y ningunea a la mujer. Afirma que aquellos que se consideran abolicionistas serían, para ella, agentes de control. Estos agentes, de forma directa o indirecta, estarían ejerciendo la violencia institucional que el sistema les ha enseñado a defender. Asevera – desde su experiencia – que el debate no es sobre abolicionismo o regularización, sino sobre ejercer la prostitución con derechos o sin ellos. La no regularización empuja a las mujeres a las redes de trata de personas ya que no pueden ejercer de forma autónoma porque serían detenidas. Además, al no poder justificar sus ingresos, no pueden alquilar un piso o establecerse por su cuenta. Su autonomía queda completamente limitada. Considera que la trata no va a desaparecer por la abolición, simplemente va a posibilitar seguir ignorando el problema real. Al mismo tiempo, las abolicionistas acusarían a este posicionamiento de romantizar la prostitución. Frente a esto Barrera argumenta que la prostitución no se ejerce sólo fuera de casa, sino también dentro del matrimonio. Podemos aquí aludir a la colonización interior que planteara Kate Millett en la década de los setenta, concepto que elaboraba en torno a la idea de la esclavitud a cambio de amor por un lado, y de casa, comida y seguridad por otro. Es el mismo argumento que sosteníamos a través de la reflexión de Despentes (2020) sobre mujeres divorciadas de hombres adinerados unos párrafos atrás. Barrera considera que las putas se han convertido en sujeto de estudio, cuando deberían ser sujeto político (Castaño Vilas y Barrera, 2019, 15 de noviembre).

María Llopis postula que, al igual que existe un postporno que revierte los modelos de la industria, y que desarrollaremos un poco más adelante, también podemos contemplar una postprostitución. Establecería como horizontales los encuentros sexuales a cambio de una retribución, convirtiéndolos en una revolución frente a las definiciones de lo que la prostitución significa en los patrones tradicionales:

Pienso también en la relación directa que existe entre pornografía y prostitución. Follar por dinero, delante de una cámara o en privado. Pienso en la búsqueda del postporno de crear un imaginario sexual fuera del mercado y de la tiranía del dinero. Pienso que es un paso lógico.

[...] buscar otro tipo de prostitución; Perras Horizontales es eso. La lógica que sigue es la misma que en el postporno. Nada de actitudes sexistas, un mensaje político claro en torno a la multiplicidad de nuestro deseo, contra las dicotomías de género hombre/mujer y hetero/homo. Postprostitución.

[...] Si le quitamos a la prostitución el sexismo y la tiranía heteronormativa, ¿podemos encontrarnos con un producto revolucionario y políticamente transgresor? (Llopis, 2010, p. 99)

Miguel, por otro lado, define la prostitución como una compra-venta de “trozos de cuerpos” de mujeres y chicas, lo que las lleva a una conceptualización deshumanizada, y las sitúa socialmente como “mujeres públicas” (2019, p.216). Esto resulta muy evidente en la escena de *El Lobo de Wall Street* (Aziz, R., DiCaprio, L., McFarland, J., Scorsese, M., Tillinger, E., 2013) cuando los protagonistas, inversores que están ganando dinero a espaldas de forma éticamente dudosa pero dentro de la legalidad del sistema, comienzan a darse muchos caprichos y a derrochar dinero de forma obvia y petulante. Hay una secuencia en que la voz en *off* del personaje protagonista nos habla de uno de los lujos que se han podido permitir: ir de putas. Con las de mayor caché han ido solo los jefes y los altos cargos de la empresa, en lugares entendidos como elegantes o sofisticados. Por otro lado, a la mujer prostituida barata la traen a la oficina para ser penetrada en orden de fila por todos los presentes, de uno en uno, sin condón, sobre un escritorio y a la vista de todos. Claramente se está representando a la mujer pública, que es de todos, y que no merece ningún respeto. Esta película está etiquetada como comedia en Netflix y es tremendamente aclamada porque aparentemente nos cuenta la historia de unos héroes corruptos llegando a la cima del éxito. La mujer pública, a la que todos tienen acceso y que pertenecería a todos los hombres, entonces se encuentra frente a la mujer privada, la que pertenecería a un solo hombre, la esposa. El problema no sería tanto que la película nos muestre una realidad que sucede, sino que se haga y se naturalice sin un ápice de crítica que invite al espectador a repensar lo que acaba de ver.

Despentes se refiere a la prostitución como a “hacer lo que no debe hacerse: pedir dinero por lo que debe seguir siendo gratuito” (2020, p. 67). Denuncia a la sociedad, como colectivo, de imponer sus leyes por encima de las decisiones de la mujer adulta que quiera ejercer. Reflexiona sobre cómo “la venta del sexo le concierne a todo el mundo” (2020, p. 67), por encima de los vagabundos, los trabajos miserables o la precariedad laboral de las mujeres pobres. Afirma que, bajo esta lógica, “como el trabajo doméstico y la educación de los niños, el servicio sexual debe ser gratuito” (2020, p. 90). Para ampliar las miras, como apuntábamos un poco antes, la prostitución no se ejerce sólo en la calle sino también en las casas, dentro del matrimonio. No obstante, no se considera así. Por eso le resulta llamativo que mujeres adineradas “mantenidas a través de un contrato matrimonial” o “divorciadas con una pensión vitalicia” le digan con total

certeza que la prostitución es algo intrínsecamente denigrante para las mujeres” (2020, p. 68). Desportes sin embargo encuentra muchos trabajos denigrantes en otros sentidos que no generan un debate social y se pregunta si tendrá algo que ver que éste en concreto suceda a través del cuerpo de las mujeres. También aclara que la prostitución es muy amplia, hay muchos casos y situaciones diferentes, así como muchas formas, lugares y modos de ejercerla. Sin conocerla más en profundidad, las opiniones vertidas se harían desde el desconocimiento. Y esto llevaría a la imposibilidad de una comprensión de la voluntariedad que, en algunos casos como es el suyo, sucede. Elige hacer servicios de prostitución de forma autónoma durante dos años, y relata cómo a través de ellos conoce el poderío que alberga su cuerpo, su apariencia y su presencia en el espacio público y privado, explotando su capital erótico y sexual. En favor de la regulación de la prostitución y reflexionando desde su propia experiencia afirma lo siguiente:

La prostitución ocasional, con la posibilidad de elegir los clientes y el tipo de escenario, es también para una mujer una manera de echar un vistazo al lado del sexo sin sentimientos, de experimentar, sin tener que pretender que lo hace por puro placer y sin esperar beneficios colaterales. Cuando se trabaja como puta, se sabe a lo que se viene, por cuánto, y mejor si además te lo pasas bien o si satisfaces tu curiosidad. Cuando se es una mujer libre, la cosa es mucho más complicada, en definitiva, menos ligera. (Desportes, 2020, p. 83).

Nuestra autora plantea la transparencia y claridad del sexo como trabajo en el marco de la prostitución frente a la complejidad del sexo en el mundo exterior al negocio, el que se practica desde la libertad sexual de las mujeres, precisamente por el cuidado con que hay que manejarse en ese territorio para conservar, en cierta medida, esa honra tan pesada y útil para la empresa del matrimonio y que mantenga el estatus de mujer *adecuada*, pero al mismo tiempo siendo una mujer moderna del siglo XXI. Lo que se diga a las mujeres o de las mujeres en torno a su vida sexual sigue pudiendo suponer un problema para ellas. Cuenta que la mayoría de las mujeres con las que coincidió tenían en común que ejercían en secreto, sin que lo supiera nadie de su entorno. Del mismo modo, las mujeres en su sexualidad cotidiana, temen que sus secretos salgan de la alcoba y sean conocidos por otros, pues podrían arruinar su reputación. Podrían ser insultadas con el calificativo más denigrante que el lenguaje otorga para la mujer: puta. Y es que el estigma y el juicio ajeno es una carga difícil de superar.

De alguna manera lo que defiende Desportes tiene mucho sentido al aproximarnos a este debate. Más allá del cuestionamiento de la libre elección y el análisis de las problemáticas desde la teoría, tal vez habría que aproximarse a la experiencia, propia o de otros, sin juzgar, tratando de entender si puta es lo peor que se puede decir a una mujer. Este es el insulto que convive con que la mujer

para existir ha de estar sexualizada. Al mismo tiempo la prostitución va a existir, se legalice o no, y la mujer que la ejerza será sancionada, o juzgada y castigada socialmente por los agentes de control – que somos todos –. Entonces la prostituta autónoma que decida que esta es su salida laboral más beneficiosa por los motivos que sea – que seguramente estén muy ligados a la precariedad o a la imposibilidad –, estaría explotando y sacando rendimiento a una situación que ha sido tradicionalmente de opresión hacia la mujer en un territorio dominado por el hombre. Ella se haría con el control precisamente con las herramientas que se le han concedido, actuando con ellas de una forma que se salta la definición de mujer respetable. El enorgullecerse de ser prostituta convierte el insulto en virtud, perfecciona la herramienta que se le ha otorgado y dispara más lejos del perímetro en que se la ha confinado. Una vez más nos recuerda al binomio Cardi B - Ariadna Grande, donde la sexualidad agresiva y orgullosa es decapitada y juzgada, frente a la modesta y entregada, que se acepta y no se cuestiona. Parece que aquellas que efectivamente revierten la sexualidad femenina y la convierten en una fuente de poder, del tipo que sea, son castigadas porque se salen de los márgenes que han sido trazados para ellas y su sexo.

Otra de las cuestiones preocupantes en torno a la prostitución es que se asienta en la no reciprocidad del deseo, como decíamos. Esto “deforma la conciencia erótica del varón y abre un abismo entre las expectativas de varones y mujeres en las relaciones sexuales” (Miguel, 2019, p.102), con lo que la prostitución establecería un juego de poder como norma, pues “parece que uno de los núcleos del placer que experimentan los prostituyentes reside en entrar en relaciones físicas definidas por su situación de poder y falta de reciprocidad” (2019, pp. 154-155). Si analizamos la prostitución desde una perspectiva de género debemos, según Miguel, incorporar el término “prostituida” (2019, p.154) frente a prostituta. Despentes (2020) en su *Teoría King Kong* hablará de su propia experiencia en la prostitución, y de ninguna manera se identificaría con el papel pasivo que implica la idea de prostituida, según su relato. “Trabajador@s sexuales”, según Miguel (2019, p.153), estaría invisibilizando que se trata de una fuerza masculina ejercida sobre el colectivo principalmente femenino. Esta situación de inferioridad en la relación les resultaría un rol sexi en mujeres, aunque no tanto como rol masculino, que se dibuja siempre como poderoso y en control. Y por último habría que referirse al cliente como “prostituidor” o “protituyente” (2019, p.154). Miguel extrae este vocabulario específico de Sheila Jeffreys en *The Idea of Prostitution* publicado en 1997. Y es que “el poder simbólico y cultural es tan importante como el económico y el político por cuanto legitima los anteriores. El poder de las ideas, de los relatos, también de las películas y las canciones. Es el poder que modela lo que pensamos y sentimos” (Miguel, 2019, p.156). El acceso al poder simbólico y cultural por parte de las mujeres para deconstruir esa burbuja que sitúa lo femenino siempre en segundo grado continúa siendo fundamental:

La prostitución, como institución internacional y globalizada, se basa en sostener que todo hombre tiene derecho a satisfacer su deseo sexual por una cantidad variable de dinero. [...] Ellas no son sujetos, son los objetos, las mercancías expuestas para que el comprador, el cliente, elija, pague y se corra. (Miguel, 2019, p. 164)

Miguel no contempla la idea de consentimiento en este caso, pero encontramos otra perspectiva en los relatos de mujeres que se dedican a la prostitución afirmando que, aunque no les guste que esa sea su fuente de ingresos, en su pobreza mandan ellas (Barrera, 2019). Incluir esta definición de objetualización extrema resulta relevante para esta investigación, ya que la objetualización o cosificación del cuerpo de la mujer como problema vigente que el feminismo debe abordar es una cuestión central de este trabajo, aunque en concreto busquemos su reivindicación a través del lenguaje artístico.

La ausencia de reciprocidad y las posibles estrategias para reclamar el deseo femenino, dentro de este mismo extremo del debate, se encuentra en la pornografía. La ya mencionada Puta Subversiva se posiciona abiertamente en contra de la industria del porno tal y como es ahora mismo (Barrera, 2019). En esta industria no está del todo claro si se trata de un consentimiento recíproco de las partes participantes, y resulta especialmente problemático si lo consideramos como educación sexual para las miradas ingenuas e inexpertas de los adolescentes. Debemos considerar si se enmarca en la libertad de las personas que participan, y si esa libertad y consentimiento se darían por confirmados si se percibe dinero a cambio. También resulta confuso rechazarlo, porque puede considerarse conservadurismo o censura. Podríamos presuponer que se trata entonces de una elección libre, pero debemos contemplar que podría ser un consentimiento forzado dado que elegir libremente esta elección en concreto podría no ser tan libre como pueda parecer.

Esta libertad bajo sospecha se analiza desde la posición real de las mujeres y sus cuerpos dentro de un sistema que tolera que se conviertan en mercancía. Esto sucede también, en una escala menos agresiva, en publicidad, moda, etc. Que, al fin y al cabo, también objetualizan. María Llopis (2010) nos introduce a una reflexión novedosa en nuestra investigación sobre la objetualización, pero en este caso la del cuerpo masculino. Lo hace proponiendo una mirada de mujer heterosexual y desde el postporno. Esto es interesante para nosotros, dado que hemos reflexionado sobre el cuerpo de la mujer como objeto en la cultura visual, en el arte y en la vida como una problemática no resuelta del feminismo desde la segunda ola, y nos resulta reveladora esta reflexión sobre la falta de referentes del cuerpo masculino cosificado y sexualizado y la masculinidad hetero en la pornografía:

La objetificación de la mujer en el porno es cosa fácil, pero resulta muy difícil objetificar al hombre. Las mujeres que estamos trabajando con nuevas formas de pornografía tendemos a retratarnos a nosotras mismas, tenemos a la necesidad de replantear la forma en que nuestro cuerpo a sido objetificado. Luego está el porno gay. Pero la mirada de la mujer sobre el cuerpo masculino es un tema pendiente. (Llopis, 2010, p. 44)

Miguel (2019) denuncia, en todas sus formas, la normalización del porno. Lo identifica como cada vez más agresivo y humillante contra las mujeres, y que además se irradia como forma casi aceptada – hasta que suceda lo contrario – de educación sexual. Esta educación está lamentablemente descuidada y dejada en manos de esta industria. Una industria limitada en contenidos, a la que todo el mundo tiene acceso, pero de la que no se habla públicamente, y que tiene consecuencias en tanto las imágenes educan y condicionan la autopercepción y las formas de relación, al tiempo que modelan la idea de una misma mirada a través de los ojos de otro:

Ahora las chicas están interiorizando la idea, procedente de la pornografía, de que el pubis sin depilar es algo sucio, poco higiénico y poco estético. De esta forma se ha pasado del orgullo y aceptación del propio cuerpo, que el feminismo radical infundió a las mujeres, a la incomodidad, cuando no la vergüenza, por no tener un cuerpo propio de las modelos del porno. (Miguel, 2019, p.143)

En relación a la sexualidad conformada a través de las imágenes que presenta el porno, María Llopis, quien también critica a la industria tal y como es, sostiene que el postporno sería positivo, pues rompe con los referentes escuetos ya creados, que delimitan las posibilidades del placer y del prisma desde el que se busca:

Los adolescentes ven porno y forjan su sexualidad a partir del mismo. El porno nos influye y crea referentes. Vale la pena pensar en ello, son nuestros cuerpos y nuestro placer.

Si somos capaces de asumir que vivimos una sexualidad influida sobremanera por los referentes que la pornografía ha creado y por la heteronormatividad de esta sociedad sexista, tal vez seamos capaces de crear un tipo de sexualidad diferente. Una sexualidad *queer* en la que nuestro género biológico no sea una limitación en nuestras prácticas. Jugar con nuestras cámaras es sólo un paso más. En el movimiento postporno la lucha consiste en crear nuevos referentes en nuestra sexualidad, y las imágenes que filmamos son sólo una herramienta más. (Llopis, 2010, p. 109)

Judith Butler sustentaría que hay que verlo, ha de existir, para que pueda entonces ser objeto de estudio desarrollando así una mirada crítica. Miguel, considera que estas afirmaciones y el concepto de postporno mantienen la estructura de poder intacta, así como el cuerpo de las mujeres como mercancía desechable (Miguel, 2019). Frente a esto, Llopis ensalza los descubrimientos que suceden a través de la práctica del postporno, hablando incluso del empoderamiento a través de la práctica de hazlo tu mismo y la exploración de la propia sexualidad y del propio deseo: “Todas las caperucitas se vuelven lobos en la práctica postpornográfica” (2010, p. 57). Despentes, en este mismo hilo de pensamiento, considera que el porno es el género cinematográfico que más ampollas levanta, afirmando que no es más que eso, un género. Dice que nos alivia, que funciona como polo opuesto a la represión sexual. Vivimos rodeados de imágenes que nos sugieren sexo, pero rechazamos la realidad sexual, lo que queremos realmente, o lo que hacemos o quisiéramos hacer, siempre quedaría en secreto, pues “la imagen que da de mi es incompatible con mi identidad social cotidiana” (Despentes, 2020, p. 106). Nuestra autora afirma que el porno saca todo eso a la luz, y si tal como está planteado no funciona habría que replantearlo. Niega, como Llopis (2010), que exista un único tipo de porno, y que esta es la idea más extendida para generar un alegato en contra. Defiende que hay muchos tipos de subgéneros, cada uno con “su propio programa, su historia y su estética” (Despentes, 2020, p. 109).

María Llopis, a quien ya hemos mencionado, es un referente a nivel nacional en la producción y reflexión en torno al postporno, “la lucha política radical por una sexualidad alternativa” (2010, p. 141). En *El postporno era eso* (2010) organiza una reflexión, que se cruza con su vida personal y toma forma de diario, donde nos proporciona una definición. Parte de la idea de reinventar el concepto de pornografía, ya que este está cargado de sexismo, “[...] y el prefijo post tal vez no sea una modificación suficiente para borrar décadas de representaciones unidireccionales” (Llopis, 2010, p. 18). Elabora poco a poco una definición que poder dar en las entrevistas que tenga en cuenta que “hay muchos tipos de amor, de sexo, de sentirnos el uno al otro. Esto es lo que interesa al postporno” (2010, p. 19). Su reflexión toma forma a través de todo su relato y de todos los referentes que nutren la publicación y la comprensión de esta otra manera de entender la sexualidad, la pornografía, el deseo y el poder:

Para mí el postporno es política *queer*, postfeminista, punk, DIY, pero también una visión más compleja del sexo que incluye un análisis del origen de nuestro deseo y una confrontación directa con el origen de nuestras fantasías sexuales. Por eso el postporno a veces es más un tipo de meta porno, y se centra en cuestionar la industria pornográfica y la representación de nuestra sexualidad que hoy en día se hace en los medios”. (Llopis, 2010, p. 22)

Niega que haya una experiencia sexual tipificada para las mujeres, con lo que rechaza el denominado porno para mujeres, basado en el estereotipo del romance, la intimidad y los juegos preliminares. Identifica la lucha del postporno como la “reivindicación del deseo de la mujer, en todas sus formas posibles” (2010, p. 26), recordándonos que este ha sido negado durante siglos. Además, lo considera parte de la lucha del movimiento *queer* y también de la lucha contra la industria pornográfica:

El postporno es la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento *queer*, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico. [...] mientras que la pornografía convencional genera un tipo de placer o de goce conocido, el postporno crea una ruptura: rompe esa estructura convencional y nos obliga a re-construir nuestro deseo bajo nuevos parámetros. [...] El porno es fácil, sus estructuras nos son muy familiares, tiene una estructura muy convencional que se adapta al ritmo de excitación y eyaculación masculina. (Llopis, 2010, p. 38).

El postporno nos propone pues la exploración de los cuerpos, la reflexión sobre los orgasmos femeninos, el encuentro entre el dolor y el placer, y reconocer el sexo como un motor vital que no tendría porqué adecuarse a la cuadrícula aceptada heteronormativa y orientada a la reproducción, teniendo el placer femenino como secundario, si es que aparece. Y es que la prostitución y el porno refuerzan el imaginario de una sexualidad hegemónica – la masculina no recíproca, y basada sólo en el placer de *él* o *ellos*, dando muestras de lo que se puede o no hacer con una mujer –. El desconocimiento de la sexualidad femenina es una de las consecuencias. También, tal y como está planteado de forma más común, sostiene la asunción del cuerpo de la mujer –o un trozo– como accesible y disponible.

Despentes habla del porno como una representación que tiene el poder de revelar lo que en la vida real se reprime. Para ella, que recordemos, no habla desde el análisis de un único tipo de porno, pues ha sido directora de películas enmarcadas dentro del postporno, el verdadero problema que se nos presenta es el estigma que marca a las mujeres que hacen porno. Ser actriz porno es la forma más rápida de salir de la vía marcada para la buena mujer y la buena esposa. Argumenta que quienes rechazan el porno se basan en proteger “la dignidad de las mujeres” (2020, p. 110), cuando las mujeres pueden estar siendo vapuleadas en televisión en abierto, o en cualquier otro medio o forma de representación:

Las condiciones en que trabajan las actrices, los contratos aberrantes que firman, la imposibilidad de controlar su imagen cuando abandonan la profesión, o que les retribuyan cada vez que se utiliza su imagen, esta dimensión de su dignidad no interesa a los censores. [...] Hay una dignidad que les preocupa y otra que no interesa a nadie. Pero el porno se hace con carne humana, con carne de la actriz. (Despentes, 2020, pp. 110-111).

Pero para revertir estos conceptos se hace necesario conocer el amplio de la historia, de las historias, y de las experiencias, pues no podemos opinar y decidir dónde nos posicionamos sin escuchar a quienes ocupan las posiciones de las que hablamos. Lo que queda claro es que no hay pensamientos feministas que defiendan la industria del porno, el porno *mainstream* y la cultura pornográfica tal y como es.

6.4. Cuestiones en torno a la maternidad

La maternidad ha sido tradicionalmente una expectativa en la vida de las mujeres. Una forma de dar sentido a la existencia, una etapa definida por la biología, que durante mucho tiempo se ha comprendido como casi obligatoria, pero que ahora comienza a cambiar. Cada vez más las mujeres hablan sobre la presión social que sufren cuando llegan a la edad en la que se supondría que ya tendrían que tener hijos. También hablan sobre los juicios que soportan, en cualquier ámbito, no solo el privado y familiar, si su decisión es no ser madres (Galindo y Pereda, 2014, 6 de diciembre). Y esto es así porque, efectivamente según idearios tradicionales, se espera que la mujer desee ser madre y lo consiga para completar su trayectoria vital como mujer.

La imagería sacra con la Virgen María como representación femenina aparece en el imaginario contemporáneo continuamente, y dibuja la deficiencia de maternidad. Desde campañas de *El Corte Inglés*, que en 2019 anunció: “93% entregada, 7% egoísmo, 0% quejas, 100% madre”, hasta “en la exaltación del sufrimiento femenino en el mundo de la moda – y de la pornografía –, que están llenos de Dolorosas: “mujeres con la cara ida, desencajada, arrodilladas y llorosas” (Domínguez, 2021, p. 48). La descripción de la mujer como Virgen María que nos ofrece Domínguez (2021) la podemos asociar fácilmente al sexo bueno y a la mujer casadera que proponen Illouz y Kaplan (2019). El discurso de la religión ha sido el único en occidente durante mucho tiempo, y las imágenes que se generaban durante siglos en torno a un mismo guion tienen mucha presencia hasta la actualidad:

María es una figura totalmente pasiva que no tiene ni voz ni voto. Su cuerpo no es para ella, su existencia solo tiene sentido si se entrega a los demás, y si alguna vez se le ocurre pensar en ella será tachada de pérfida y egoísta, con las consecuencias negativas que esto tendrá para su subsistencia dentro de la sociedad. (Domínguez, 2021, p. 49).

Cabe preguntarnos si, quien se ajusta a esta definición en su faceta de madre y esposa lo hace mediante consentimiento o mediante coacción. Ahora la maternidad está comenzando a comprenderse de otra manera, pues muchas mujeres deciden no ser madres al mismo tiempo que muchas personas sí quieren serlo a pesar de que biológicamente no es posible. Incluso se da el caso de serlo sin implicarse biológicamente, y sin someter al propio cuerpo al proceso de la gestación. La mujer atrapada en el estereotipo de la madre perfecta nos puede llevar al síndrome de la mala madre: la que no se adapta a una idea de maternidad previa a los tiempos que habitamos (Ramírez, 2015, 1 de marzo).

Hablar sobre maternidad es hablar también sobre deseo sexual, un deseo que no desaparece, porque además de madres, las mujeres siguen siendo mujeres, y reclamar ese deseo como forma de continuidad del individuo es también un asunto del feminismo, como reflexiona Henar Álvarez trayendo al diálogo su deseo sexual durante el embarazo y el tabú en torno al mismo en *La mala leche* (Álvarez, 2020).

En la mesa redonda organizada en el marco de Kosmópolis (2017, 24 de marzo), por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona tuvieron un encuentro autoras de publicaciones actuales en torno a la maternidad. Orna Donath, María Llopis y Brigitte Vasallo conversan con Bel Odid como moderadora en torno a los retos contemporáneos para una nueva definición de maternidad, aludiendo cada una a las conclusiones de sus investigaciones. Utilizamos una recapitulación de contenidos de esta mesa redonda para cerrar esta introducción al tema, pues atraviesa todas las cuestiones contemporáneas que atañen al resto de subapartados de esta temática.

La maternidad no se puede presentar siempre como una historia con final feliz, porque limita las posibilidades de enfrentar la realidad de las situaciones que se dan: desde el embarazo, al parto o a la crianza. Además de entenderlo como la finalidad vital del sujeto femenino, donde la maternidad sería considerada como algo que ha de llegar sí o sí, y de lo contrario sería imposible lograr ese final feliz, o incluso ser una mujer completa. Pensar en replantearse las cuestiones en torno a la maternidad y poner las problemáticas que supone encima de la mesa no significa estar en contra de la maternidad, aunque es un recurso de desacreditación habitual que nuestras autoras encuentran debido a sus discursos.

El estudio de Orna Donath gira en torno a la idea del arrepentimiento. El arrepentimiento es esperado en una sociedad judeocristiana, pero no en torno a la maternidad, de eso *no puedes*

arrepentirte. Una de las conclusiones a las que llega en sus entrevistas a mujeres que se arrepienten de su maternidad es que creyeron en el cliché de que todo resultaría bien antes o después, que habría final feliz. Otra de las conclusiones es lo duro que ha sido el trabajo de asumir que la maternidad no era para ellas. En muchos casos no recuerdan haber decidido ser madres, sino que han seguido el curso natural de la vida desde un esquema tradicional, en el que llega la edad de tener hijos. En otros, sí hubo una decisión consciente de ser madres, pero pensaban que de alguna forma resolvería problemas de su vida y de su existencia, que sería un remedio, y que resultó convertirse en algo de lo que sobreponerse. Nuestra autora trata de cambiar idearios tradicionales a través de hablar sobre el tema, sobre madres e hijos, contar la verdad, todas las verdades y todas las historias, para redefinir en qué consiste la maternidad y qué significa para la vida de las mujeres. Poner todas las posibilidades sobre la mesa se plantea como una solución posible y factible para romper con la idea de la obligatoriedad de la maternidad.

Brigitte Vasallo habla sobre la “policía de la maternidad” (Kosmópolis, 2017, 24 de marzo), los agentes de control a los que se refiere no como la extrema derecha, sino como a todo el conjunto de la sociedad. Sobre maternidad todo el mundo *sabe*, todo el mundo opina. Defiende compartir la crianza de forma comunitaria, pues los niños criados no son para los padres y las madres, sino para vertebrar el mundo, la sociedad y el futuro, con lo que su educación e inserción social debería ser comunitaria y alejada de la estructura familiar tradicional. Habla de maternidad como una relación entre dos sujetos, y no como un rol perteneciente al universo femenino.

María Llopis, en *El postporno era eso* (2010) habla sobre sexualidad y feminismo, como veíamos anteriormente, pero también comienza a dibujar una idea de maternidad alternativa. Reflexiona brevemente en torno al parto, iniciando una investigación que continuaría un tiempo después. En esta mesa redonda presenta *Maternidades subversivas* (2015). Nos propone pensar en la maternidad, la crianza y los cuidados como un tema transversal en nuestra sociedad, que tiene que ver con todos. Considera necesaria esta afirmación, pues sigue cayendo prácticamente toda la responsabilidad sobre las mujeres. Entiende el embarazo, el parto y la lactancia como “estadios sexuales” (Kosmópolis, 2017, 24 de marzo) de la corporalidad de las personas, que no atribuye únicamente a las mujeres, y reclama la maternidad como una elección. Llopis dice que la maternidad es subversiva siempre que sea como tú la quieres afrontar y vivir, de forma sincera, incluso si es de manera normativa, si es lo que realmente quieres, eso es activismo. Reclama el respeto como algo muy básico y muy fundamental. A las mujeres siempre se les ha dicho lo que tienen que hacer con sus cuerpos, cuándo pueden gozar y cuándo no, si deben parir, si pueden decidir abortar, etc. Todo queda atravesado por el derecho a que cada uno viva su cuerpo y su vida como considere, y eso es lo que hay que proteger y defender.

6.4.1. Los tiempos de la maternidad (o no)

La maternidad contemporánea es tardía si la comparamos con épocas previas, tal y como sostiene Alamillos Guardiola (2016) cuando trata de establecer las cuestiones que provocan esta situación. Establece como primera premisa la maternidad inserta en el sistema patriarcal, y considerándolo una herramienta aún vigente para el control sobre el cuerpo de las mujeres:

El predominio de la razón frente a lo natural permitió al varón dominar la organización social de acuerdo con sus valores, favoreciendo su supremacía frente a la mujer en beneficio propio, manipulando políticamente la regulación al acceso reproductivo y sexual de las mujeres. (Alamillos Guardiola, 2016, p. 214).

Pero la situación actual de las mujeres cambia con respecto a épocas anteriores, cuando su destino fuera el hogar, lo privado y el entorno doméstico: “La idea de la maternidad como único fin de toda mujer cambia a una maternidad de libre elección a pesar del condicionamiento sociocultural” (Alamillos Guardiola, 2016, p. 216). Ahora las mujeres, muchas, trabajan también fuera de casa. Son independientes económicamente, y no quedarían relegadas “obligatoriamente al entorno doméstico” (2016, p. 215). Además, la maternidad “hace disminuir la tasa de empleo femenino” (2016, p. 214). De modo que se nos presenta un panorama dónde es difícil tener hijos y una carrera profesional, pues ambas conviven con dificultad. Por un lado, la conciliación sigue siendo una fantasía que no permitiría realmente llegar a todo, y por otro, la empresa privada prefiere que sus trabajadores tengan como prioridad su desarrollo laboral, considerándose la maternidad una distracción, y no así la paternidad, que se convertiría en un valor añadido. Además, dentro de esta cultura patriarcal que tiene una idea diferente para maternidad y paternidad, se exige a las mujeres el cumplimiento de unos “estándares de calidad que hacen que la mujer sea buena madre” (Alamillos Guardiola, 2016, p. 216). Recientemente, el debate se ha abierto en este sentido, dando voz a aquellas que se identifican a sí mismas, y en tono sarcástico, como las malas madres, donde se establece todo un hilo discursivo que permitiría a las mujeres cometer errores, tomar atajos y hacer lo que consideren mejor para sí mismas y sus hijos, incluso si se sale del manual heredado de la buena madre y esposa que desaparece como individuo detrás de su familia y de su idea de mantenimiento y cuidado de la misma, basado en el sacrificio (Baena, 2023), o como define Alamillos Guardiola relacionándola con la tradición católica, que “consagra la maternidad con la imagen de la virgen, madre de dios inmersa en ideas de abnegación, amor incondicional y sufrimiento” (2016, p. 216).

La maternidad quedaría definida entonces como una construcción sociocultural que se inscribe en el marco propio de cada cultura, y no un simple proceso de reproducción biológica que sucede

a través de la corporalidad física de las mujeres. Sigue siendo representada culturalmente como el “eje central de toda mujer, el elemento común universal que las define a todas” (Alamillos Guardiola, 2016, p. 217). No ser madre se entendería socialmente como una lástima en unos casos, y como una muestra de egoísmo en otros. Nuestra autora, en su reflexión sobre la maternidad tardía nos trae el concepto de reloj biológico, término acuñado a partir de la década de 1970 para conceptualizar la capacidad de gestación y su limitación temporal. De igual modo, ha servido para hacer a las mujeres plantearse si querían tener una carrera profesional, o una familia, entendiéndose estas dos como excluyentes:

La predominancia que se da en este aspecto al papel de la mujer sí que parece indicar que todo está orientado a crear un sentimiento de angustia y culpabilidad en quien decide posponer la maternidad en beneficio de planes de vida individuales. (Alamillos Guardiola, 2016, p. 217).

El debate feminista tratará de ordenar estas cuestiones, proponiendo nuevas formas de mirar a la maternidad para que no signifique el abandono de las aspiraciones personales ni profesionales, así como el aislamiento del mundo para ya sólo vivir para los demás, aquellos a los que deberías cuidar y por los que deberías sacrificar todo aquello que sea sólo para ti:

La maternidad tardía es una manifestación reminiscente del patriarcado. La incorporación de la mujer a un mundo hecho por y para hombres, donde no existen condiciones laborales que favorezcan la maternidad y conciliación de la vida familiar, hace que la mujer posponga la maternidad hasta poder disponer de condiciones óptimas para ello. Se ofrece la maternidad como una libre elección de la mujer, apoyado por los nuevos modelos de familia y por la tecnología moderna a través de las Técnicas de Reproducción Asistida. (Alamillos Guardiola, 2016, p. 219).

Las dificultades para conciliar la vida profesional y familiar para las mujeres, los tiempos que conlleva la búsqueda de una estabilidad y la independencia económica, así como las nuevas posibilidades de afrontar la lástima de los otros por no haber sido madre, junto a las nuevas posibilidades de retrasar ese reloj biológico ubican hoy la maternidad a una edad más tardía que en otros tiempos, donde la mujer no tenía la posibilidad de atisbar otro camino exitoso en su existencia, porque así le habían contado que funcionaba, y había creído en ello.

Hoy nos encontramos con muchas otras versiones de qué es la maternidad, qué sacrificios conlleva, descritos de forma clara por aquellas que han considerado que no tiene porqué ser un

secreto, para que otras tomen la decisión de la aventura de la maternidad con la suficiente información sobre lo que va a suponer en sus vidas y en sus cuerpos. El feminismo contemporáneo expone además otras posibilidades sobre las necesidades de la conciliación y del reparto de responsabilidades y cuidados entre progenitores. También salen a la luz las situaciones en que la carrera profesional sigue existiendo, pero una ya no es la misma que antes de tener la responsabilidad del hijo al que cría, no obstante, se espera el mismo rendimiento de ella. Por último, se visibilizaría también en el diálogo actual la posibilidad de renunciar a la maternidad libre de juicios de los otros, como una decisión propia, que pertenece solo a la intimidad de cada una, y que no significa ni insatisfacción, ni egoísmo.

6.4.2. Sobre la maternidad subrogada

La idea de que un útero pueda ser alquilable se presenta como un debate novedoso de esta cuarta ola, donde su mercantilización expone la idea de que una mujer puede ser fraccionada y utilizada por partes según la demanda del mercado:

[...] la apropiación del cuerpo, la sexualidad, y la capacidad reproductiva de las mujeres no es un hecho nuevo, mercantilizar la disolución del vínculo existente entre gestación y maternidad representa, sin embargo, una novedad según la cual las mujeres son seres destinados a custodiar y parir lo que otros crean y desean. (Varela, 2024, p. 190).

Para indagar en el debate en torno a la gestación subrogada y los vientres de alquiler partimos del análisis de Lydia Delicado-Moratalla, en su publicación del año 2021 donde estudia la cuestión de la mercantilización del cuerpo de las mujeres y el lenguaje y la ideología que lo sostiene. Delicado-Moratalla se posiciona en contra de los argumentos que sostendrían como posible y plausible el biocapitalismo tecnificado. Apunta cómo las tecnologías de la reproducción van entrando en nuestra sociedad, normalizándose, extendiéndose y justificándose a través de la emoción de las paternidades y maternidades, pero lo que ella observa es que realmente es un “negocio floreciente”, donde las mujeres se objetualizan al máximo y son consideradas “meras vasijas” (Delicado-Moratalla, 2021, p. 42). Centra su atención en exponer la misoginia de los procesos de subrogación en el vocabulario específico, donde *mujer* desaparece. Y esto es preocupante, porque se propone una realidad en la que una mujer puede existir separada de su útero:

Si no nombramos que la gestación subrogada es una forma de explotación específica de las mujeres, no realizamos un análisis riguroso. Y si existe una intención explícita de esconder dicha explotación con el eufemismo ‘gestante’ o ‘trabajadora gestacional’, se comete una infravaloración de la compleja problemática política que hay detrás de esta estructura de servidumbre femenina que es la industria de los vientres de alquiler. Así, puesto que el lenguaje es una forma de determinar cuál es el papel de las mujeres en las realidades del mundo, las denominaciones que eliminan intencionadamente la participación de éstas en la práctica de los embarazos comerciales arrojan nuevos retos políticos y culturales que debemos analizar. Al mismo tiempo, encuentro que este esfuerzo extenuante por despreciar el papel imprescindible de las mujeres en el embarazo obedece a un sexismo misógino. (Delicado-Moratalla, 2021, p. 42).

Siguiendo este argumento Delicado-Moratalla extrae las formas que expone Sophie Lewis, donde el lenguaje que sostiene las prácticas para el embarazo subrogado anula a la mujer de la ecuación:

[...] persigue construir un discurso que dé permisividad social y permeabilidad legal a los vientres de alquiler. Inventa una serie de neologismos que borran las palabras ‘mujer embarazada’ y las substituye por *commercial gestational surrogate*, *pregnancy worker*, *surrogate gestator*, *surrogate*, *professional surrogate*, *hired gestator*, *subject of gestation*. (Delicado-Moratalla, 2021, p. 47).

Parte del pensamiento feminista contemporáneo defendería que el control sobre una misma a través de los usos de su cuerpo pasaría por la libertad de obtener beneficio de sus funciones reproductivas, en un ejercicio de soberanía sobre el propio cuerpo, “[...] siendo esta una forma más de apropiación, control y explotación de la mujer” (Cruz Méndez, 2013, p. 644). Pero otra parte del feminismo alegraría ante este argumento que las “mujeres no pueden realmente actuar como propietarias de su recurso biológico, porque en cuanto firman el contrato de gestación subrogada, sus cuerpos pasan a pertenecer a la autoridad médica y a la familia contratante” (Delicado-Moratalla, 2021, p. 47). La perspectiva de nuestra autora, y de parte de estos feminismos contemporáneos que encuentran muchas diferencias en sus posicionamientos, sería la negación de que un ejercicio de libertad se esté realmente ejecutando cuando consiste en poner la citada soberanía del cuerpo en manos de otros, y siempre con una intención capitalista neoliberal, donde la vida de las mujeres dedicadas a la gestación de los hijos de otros no estaría cambiando su estatus social, su nivel de ingresos a largo plazo, su forma de vida, o una sensación de seguridad económica extendida en el tiempo. Más bien se nos presenta como un trabajo lleno de riesgos físicos y emocionales, y que no deja nunca de ser temporal. Y es que “las parejas

contratantes proceden de contextos sociales medio-altos y altos, mientras que las mujeres que gestan tienen un estatus social bajo y muy bajo” (Delicado-Moratalla, 2021, p. 44). Dicho en otras palabras, “[...] conlleva a la utilización de las mujeres pobres por las ricas o la utilización de las mujeres de países del tercer mundo, por las mujeres del primer mundo” (Cruz Méndez, 2013, p. 644), con lo que el ejercicio de empatía y de posibilitar la descendencia biológica y hacer crecer las familias es una idea muy bella, pero que no se ajusta realmente a la realidad de lo que sucede, o no a todas sus caras:

[...] la mujer que actúa como madre subrogada apremiada por su situación económica, no establece una relación contractual entre iguales. [...] el precio es bastante alto, lo cual restringe la posibilidad de acceder a ella solo a personas que tengan suficientes recursos económicos. (Cruz Méndez, 2013, p. 644).

El colmo de lo que Varela denomina *baby bussiness* viene de la alta competitividad y la búsqueda de ampliación de beneficios y disminución de los costes de producción. Esto lleva a una deslocalización racista donde un óvulo caucásico, “la genética más solicitada” proveniente de donde hay recursos para este tipo de prácticas, se gesta en el útero de una mujer hindú. Se reducen los costes y se debilita la posibilidad de la mujer gestante de poder entrar en litigios por la maternidad (2024, p. 189). Además, fomenta el turismo reproductivo, que en palabras de Cruz Méndez:

[...] puede definirse como el desplazamiento de un individuo o pareja desde su país de origen a otro país, para acceder a diversos tratamientos de reproducción. Este turismo también deja entrever la idea de que la reproducción humana es un objeto de comercio. (Cruz Méndez 2013, p. 647).

El ejercicio del embarazo subrogado se embellece con una pátina de amor, que no tiene en cuenta los cuerpos o los amores o sentimientos de las mujeres que gestan, y que oculta un negocio que piensa en la posibilidad de rentabilizar esa idealización y posibilitarla a través de los cuerpos de las mujeres, en parte invisibilizadas, que necesitarían de esos ingresos puntuales. Hoy en día, además, sumidos en el culto al físico, hay muchos cambios que suceden en el cuerpo durante el embarazo que no se alinean con las expectativas que se tienen de la belleza. Esto fomenta en parte las técnicas de reproducción asistida, así como los vientres de alquiler que, como decíamos, se sostienen a través de la idea romántica de la paternidad y maternidad genética para quienes no pueden concebir, pero que en muchos casos su práctica esconde una animadversión a someterse

a los cambios físicos que conlleva en el cuerpo de las mujeres, que por otro lado, es mirado con lupa en busca de esas expectativas que quedarían aplastadas durante la gestación (Alamillos Guardiola, 2016).

Recientemente Cristina Pedroche, presentadora de televisión y estrella mediática en el contexto español ha publicado una foto en su cuenta de Instagram de su esbelto cuerpo, indicando que luce así tras dos semanas después del parto, aludiendo a que no es una cuestión mágica, sino al trabajo y esfuerzo invertido durante el embarazo y después del parto (Pedroche, 2023, 5 de agosto). Le han llovido las críticas por no aludir a su privilegio, su situación económica, que permite que toda su vida gire en torno a su apariencia, dado que es principalmente su apariencia la que sustenta que su imagen en la cultura visual sea buscada y deseada, como podemos ver por ejemplo en las campanadas y su clásico *reveal* ya tradicional, mencionado en nuestra introducción. Hay quien considera este gesto algo anclado en el pasado de una cultura visual que esperaríamos cambiante: “Dos minutos fueron suficientes para transportarnos directos al pasado y vernos como Jesús Gil rodeado de chicas, inmersos en el jacuzzi” (Domínguez, 2017b, 1 de enero). Una parte de las críticas a su publicación sobre su cuerpo postparto alerta que tenerla como modelo puede afectar gravemente a la autoestima mujeres que no van a poder parecerse a ella, ni van a poder *recuperar* su cuerpo – como apuntaba Roxanne Gay, como si su cuerpo hubiera dejado de ser suyo y tuvieran que traerlo de vuelta (2017) –, indicando que la maternidad es más complicada que eso, y que no es recomendable obsesionarse con volver al peso y la apariencia previa al embarazo de forma apresurada (López Tovar, 2023, 8 de agosto). Incluso indicando que lo importante es el bebé, no el peso de la madre, cuando en realidad sería interesante volcar la atención no solo en el bebé, sino en la adaptación a la nueva situación de la madre, que sigue siendo una mujer con su mente, su vida y su trayectoria, que ahora enfrenta una nueva etapa que no borra quien es.

Frente a la justificación de las técnicas de reproducción asistida a través del cuerpo de una mujer contratada para gestar, y desde una mirada *queer* y neoliberal, Sophie Lewis defendería que asociar el embarazo sólo a la mujer biológica sin posibilidad de abrir la puerta a que las familias se extiendan en otras direcciones sería un error, y una complacencia cisgénero que imposibilita la evolución de la sociedad en que vivimos, de acuerdo a una búsqueda de formar nuevas familias y de ampliar el concepto de procreación. Encontramos que “respecto a los argumentos a favor, la maternidad subrogada es una modalidad más para ejercer la paternidad y se equipara a otras formas de acceder a la misma” (Cruz Méndez, 2013, p. 645). En palabras de Delicado-Moratalla, desde su perspectiva, sería así el argumento de Lewis:

Opina que la gestación subrogada abre posibilidades para la fluidez de género y la proliferación de los roles de género. Asocia el embarazo natural con un discurso esencialista de la maternidad que ella denomina cisgenerizada. La cuestión de la identidad y de la

multiplicidad de géneros es el núcleo de su análisis, obviando al sujeto político mujer. Considera que hablar de gestación natural es una alianza con la normatividad patriarcal. Es decir, analiza el embarazo como un constructo cultural y plantea que hacer una distinción entre la gestación subrogada y la reproducción natural conduce a una dicotomía confusa. (Delicado-Moratalla, 2021, p. 45).

La preocupación por la fluidez de género, y las posibilidades para defenderla y liberarla de la dicotomía y la dualidad son los argumentos de parte del feminismo *queer* para defender una regulación del embarazo subrogado que permita evitar la explotación de las mujeres que actúan como úteros que son alquilables. Desde la mirada jurídica de Cruz Méndez:

La maternidad subrogada es una realidad existente, suscitando un intenso debate y la mejor solución, la más garantista, es no cerrar los ojos, ni prohibir, sino regular, por ello es necesario la regulación de un convenio de gestación por sustitución [...] debería estar controlada y regulada por el Estado, tipificando su naturaleza jurídica [...] para evitar abusos y prevenir potenciales problemas que puedan surgir en el proceso, cuidando de todas las partes involucradas, fundamentalmente a la madre sustituta y los derechos del niño. (Cruz Méndez, 2013, p. 652).

Pero el feminismo radical encuentra que no existe una preocupación real por las mujeres a las que pertenecen esos vientres, y que son inseparables de ellos. Delicado-Moratalla (2021) descarta la posibilidad de defender la maternidad subrogada desde el feminismo, pues atenta contra la mujer como sujeto y favorece la conceptualización del cuerpo de las mujeres como objeto de consumo, pues sería una práctica que piensa en la mercantilización, y no en la persona implicada y las consecuencias durante y después del trabajo realizado.

En la actualidad, el caso de Ana Obregón teniendo a través de maternidad subrogada a la hija de su hijo ya fallecido, es decir, a su nieta, ha revolucionado la cobertura mediática del debate expuesto, llevándolo a platós de televisión y agencias de noticias, así como al congreso. Ha supuesto la puesta en conocimiento de estas prácticas a muchas personas ajenas al tema, y también el posicionamiento público de figuras destacadas en España. Esto es debido a las condiciones de esta maternidad, dadas las circunstancias del material biológico, y la edad de ella, que aparecerá en el registro como la madre, pero que en realidad sería la abuela, y que si hubiera querido adoptar no se le habría permitido (Porcel y Sans, 2023, 29 de marzo). Esta situación dio lugar a una imagen que ha recorrido el mundo, de Obregón en Estados Unidos saliendo del hospital en silla de ruedas empujada por una enfermera, y portando el bebé en brazos, como una escena propia de la ficción

The handmade's tale (Miller, 2024). Solo más tarde se supo que era hija biológica de su hijo, con lo que será su hija-nieta.

6.4.3. Derechos reproductivos y salud sexual

Los derechos reproductivos han sido un tema crucial para el feminismo desde que se erige como una forma de entender el mundo y la presencia y necesidades específicas de las mujeres y sus cuerpos en él. En España, como en todo el mundo, los derechos reproductivos de las mujeres son conflictivos a nivel ideológico, debido a que el centro del debate no es lo que la mujer necesita, puede o no puede hacer o proporcionar a la criatura, sino que se convierte en una cuestión de tradición frente a modernidad. La libertad de decisión de las mujeres sobre sus cuerpos no se entendería como un derecho, sino como algo al servicio de creencias. Estas creencias enfrentan a conservadores y progresistas de todo el mundo. De modo que la forma de entender el mundo y cómo deberían ser las cosas a nivel general atenta de forma directa contra las mujeres de manera individual y también como colectivo, pues es a través de sus cuerpos donde se decide quién ostenta el poder y el tipo de ideologías que pretenden defender para que rijan el funcionamiento social. Queda entonces de lado lo que la mujer quiere o debe hacer con su propia maternidad, convirtiéndose en un símbolo en lugar de una realidad individual.

La interrupción voluntaria del embarazo es un tema social y político que va cambiando en función de los gobiernos y sus ideologías, pero también de cada país y del punto en que se encuentren los derechos y reivindicaciones de las mujeres en cada contexto en concreto. Las razones por las que alguien puede querer dejar de estar gestando son muy amplias. Hay quienes consideran que no es asunto de nadie más que de la madre. Pero las leyes se suelen definir estableciendo tiempos para cada caso, siendo libre y accesible sólo en algunas situaciones. Las decisiones sobre cómo y cuándo puede una mujer abortar han sido tradicionalmente tomadas por caballeros de pelo blanco que se reúnen para decidir sobre lo que sucede en los cuerpos de las mujeres, y sobre sus vidas. Es un debate abierto hoy en día, pues muchas campañas políticas de los países occidentales centran su debate público posicionándose a favor o en contra, en ocasiones, sin observar desde todos los puntos de vista posibles, con la intención de aproximarse al pensamiento de la mayoría de los votantes.

Desde los años setenta en Estados Unidos, con el movimiento social de las mujeres y su lucha por los derechos se ha puesto sobre la mesa que los abortos suceden, la realidad entre su legalidad y regularización, o no, sólo diferenciará el tipo de procedimiento y la seguridad de la mujer intervenida. Es por ello necesario regular y legislar en materia de interrupción voluntaria del embarazo para garantizar las medidas de seguridad necesarias. Lamentablemente, los procesos para su estabilización y normalización sufren demoras debido a pensamientos contrarios, que

consideran el aborto como una agresión hacia la vida en sí misma. Por supuesto, estos pensamientos no piensan en la vida de las mujeres, sólo de los futuros niños de los que ellos no se ocuparían. En el momento en que se pone a la mujer en el centro de la cuestión, parece lo razonable darle el poder de decidir, en lugar de que otros, fuera de su situación y sus vivencias, decidan por ella. Laia Abril escribe en su web sobre su proyecto *On Abortion*, desarrollado en el siguiente apartado de esta investigación, lo siguiente:

En todos los países y religiones, millones de mujeres no pueden acceder a las tecnologías de aborto por ley y coerción social, y se ven obligadas a llevar embarazos a término en contra de su voluntad. Algunas son menores de edad y víctimas de violación. Para muchas, el embarazo no es viable o presenta riesgos para la salud. Las mujeres a menudo son criminalizadas y perseguidas en países donde los abortos se consideran ilegales. (Abril, 2020).

En las últimas décadas en España la ley del aborto ha sufrido cambios. Se endureció permitiéndolo sólo en caso de riesgo de salud para la madre, o en embarazos consecuencia de una violación. Las mujeres, y todos aquellos contrarios a la restricción de la libertad de decidir, salieron a la calle a protestar por el retroceso, y finalmente esta ley no salió adelante. Incluso el ministro que la defendió y promovió presentaría su dimisión en 2014 debido a la presión social que se cernió sobre él. Alrededor del mundo se convierte en noticia cada movimiento de cada gobierno en torno a los derechos reproductivos de las mujeres. En Argentina se legalizó el aborto libre en 2020, siendo una noticia que celebraría el feminismo a nivel mundial. En EE.UU. actualmente se decreta que cada estado podrá decidir cómo proceder, si negar por completo la posibilidad de evitar la clandestinidad legalizándolo en algún caso, o proponer fechas clave o circunstancias que lo permitan de forma regulada. Una vez más el dinero se convierte en la posibilidad de acceder, ya que Nueva York ofrece el procedimiento seguro a todas aquellas que residan en estados que les nieguen el acceso, pero sólo las que tengan el poder adquisitivo para viajar, alojarse y pagar el procedimiento podrían igualmente acceder (Seisdedos, 2022, 24 de junio). Con lo que se convierte en una cuestión económica, como casi todo. El aborto torna en un debate moral y panfletario, donde resulta sorprendente que aún hoy se decida por las mujeres, como si la maternidad no fuera un asunto de ellas. Rara vez el debate sobre los derechos reproductivos gira la mirada hacia la figura del padre y sus responsabilidades económicas, logísticas y afectivas, pues no hay exigencia en ningún caso a nivel legal.

En España actualmente existe una ley aprobada que reconoce el derecho al aborto a menores de edad sin consentimiento paterno, y será un procedimiento dentro de la salud pública evitando que se convierta en una cuestión económica. También reconoce la necesidad de acompañar a las

mujeres que abortan y a darles una baja laboral para su posterior recuperación. Uno de los grandes lastres del aborto es el peso moral que sobre el proceso se cierne, que ha hecho que se haya mantenido en secreto y que haya sido un asunto turbio que ocultar. Ofreciendo acompañamiento y asistencia se podría desestigmatizar, ya que este peso recae también sobre los abortos involuntarios. Las mamás que pierden a sus bebés durante el embarazo generalmente lo mantienen en secreto, provocando que la mayoría de ellas piense que es algo insólito, cuando en realidad es bastante común. Que el aborto sea un secreto es un problema para todos. Esta ley también incluye la accesibilidad a medios anticonceptivos.

En los tiempos recientes, los derechos de las mujeres sobre sus propios cuerpos se han ampliado, y contemplan no sólo la maternidad, la conciliación y el derecho al aborto, sino la menstruación como factor clave en el rendimiento y en el bienestar. Esto es, en una sociedad capitalista donde somos importantes en función de nuestra participación en los sistemas económicos y de producción, donde las mujeres han tenido que lidiar con la maternidad, la lactancia o los cuidados en paralelo a su vida laboral, pero también con la menstruación (Cuesta, 2022, 2 de septiembre). Esto es novedoso, pues en España ahora se incorpora la posibilidad de baja por reglas dolorosas, participando de este modo no sólo en reconocer cuestiones específicas de las mujeres sino también para, una vez más, trabajar desde la desestigmatización. La regla no tiene porqué seguir siendo un secreto.

A nivel legislativo esta ley sitúa a España en un lugar que mira hacia las necesidades de las mujeres y hacia la atención específica de los sistemas de salud partiendo de las necesidades de cada mujer. No obstante, las leyes cambian, y es posible que con el tiempo estos avances se reviertan, pues a nivel ideológico mantener los cuerpos de las mujeres a raya y a las mujeres desprovistas de derechos sobre sí mismas se convierte en símbolo de poder y de respeto hacia valores tradicionales, que para muchos se convierten en señas de identidad. Las propias mujeres, en este esquema de valores, son la fuente, pero no las protagonistas.

6.5. Cuestiones en torno a la violencia

La violación es la forma de violencia sexual específica, que queda legitimada por la cultura y lo que ha hecho del concepto de mujer. Una parte importante de esta conceptualización se elabora a través de las imágenes, que construyen relatos e inciden en la construcción de la identidad de cada mujer, a nivel individual y colectivo: se nos ha enseñado nuestro lugar en el mundo y en la convivencia pública y privada, y sabemos también lo que esperar de las demás y cómo ha de actuar en cada caso nuestro colectivo.

La cultura de la imagen juega un rol importante en esta legitimación de la violencia, como veremos más adelante a través del estudio de Yolanda Domínguez sobre los estereotipos –

malditos – (2021). También entra en juego, como sosteníamos, la educación sexual que sucede a través de la pornografía, así como la normalización de la prostitución sin reflexiones colectivas en torno a sus significados. En parte estos problemas se podrían abordar si no fueran, por lo general, un tabú. Estas industrias contribuyen, en cualquier caso, a una naturalización de la no reciprocidad del deseo y a la hegemonía de una sexualidad masculina asentada en el poder, que determinaría todas las sexualidades aledañas, pero no hegemónicas, y controlaría el relato en torno a qué es violencia y qué no lo es. La violencia pues se puede ejercer de muchas maneras, que trataremos de desentrañar para poder nombrarlas y desmitificar la definición extendida de violación, y la asunción de que es la única forma de violencia específica contra las mujeres.

El miedo se comprende y se asimila como un elemento de socialización en la vida de las mujeres. En el caso del universo masculino, los hombres no tienen miedo a quedarse solos, no son solterones, en todo caso, son solteros de oro. Tampoco tienen miedo a ser agredidos sexualmente cualquier día. Estos sin embargo sí serían los miedos del universo femenino, como establecimos a través del mito del amor romántico y de la normalización de la no reciprocidad para una interacción sexual. Sin embargo, la tradición simbólica que relata un miedo masculino ancestral, presenta “un mundo al revés” donde las mujeres son “seres voraces sexualmente”, y los hombres son “seres vulnerables ante las insaciables mantis religiosas” (Miguel, 2019, p. 280). Ellos tampoco presentan miedo a estar solos, ni en la vida ni en la calle por la noche, sino miedo a dejarse atrapar demasiado pronto. El miedo a la violencia tampoco parece suficiente, a pesar de cuan real es.

Las mujeres son educadas para el romance, la búsqueda del amor. El cine *de chicas* da buena prueba de ello. Los hombres sin embargo crecen sabiendo que el sexo les erige como hombres, dejan de ser niños, y pueden acceder a él a cambio de dinero llegado el caso. Aprender a satisfacer su deseo, el de los varones, de forma inmediata es adecuado, no sería relevante en algunos casos que la otra persona también sienta deseo. Para una mujer, sin embargo, ser deseada es fundamental. Debe saber explotar su capital erótico, pero teniendo en cuenta los peligros que conlleva. Uno de ellos es el estigma, ya que la mujer debe controlar cuánto explota este capital para no pasarse de la raya y dejar de estar del lado de *las buenas*, pues podría traer consecuencias. También cuándo deben tener en cuenta cuando ser deseadas, pues puede ser peligroso – se busque o no – en el momento equivocado, pudiendo llegar a sufrir miedo, violencia o agresión.

El cuerpo femenino como productor de placer y el reconocimiento y afirmación de esto inculca un miedo específico a las mujeres, que las coacciona a comportarse de forma *adecuada* para evitar “colocarse en la situación de ser violadas” (Miguel, 2019, p. 47). El miedo es el tema central del Colectivo Las Tesis, que con *Quemar el miedo* (Cáceres, L.N, Sotomayor, S., Stange, P. y Valdés, D., 2021) exponen todas las facetas de la vida en que la mujer es coaccionada, de forma consciente o no, a través del miedo. Su forma última será temer la violencia sexual. Para reclamar la pérdida

de ese miedo, y hacer público su reclamo, realizan la acción *Un violador en mi camino*, donde ponen la atención en la figura del perpetrador en lugar de en las cautelas que la mujer aterrorizada o agredida pudiera haber aplicado para protegerse.

En 2020 en España se popularizó en las manifestaciones feministas el lema ‘Sola y borracha, quiero llegar a casa’. Muchos lo interpretaron como lesivo, descarado. Como un reclamo hacia el consumo del alcohol, cuando en realidad se refiere a la posibilidad de caminar sola, de noche, sin cautela y sin miedo (García, 2020, 4 de marzo). Sin tener los cinco sentidos en la autodefensa y en la toma de decisiones conscientes que puedan poner el cuerpo de las mujeres en un peligro conocido del que deben protegerse. En esta misma línea, Virgine Despentes (2020), narrando su propia violación, nos habla sobre la posibilidad de ver más allá. De luchar contra la violencia sexual hacia las mujeres con la resiliencia y la capacidad de superación, en lugar de a través de un miedo que nos sitúe en una posición de vulnerabilidad total. Para sustentar esta idea presenta la posibilidad de hablar desde la supervivencia, en lugar del papel de víctima. Plantea que, para las mujeres, la violación es lo peor que puede pasarte, algo insuperable que condicionará para siempre tu vida y todas tus relaciones con el mundo y contigo misma. Es el terror último. Lo peor. Observa cómo este planteamiento no nos propone estrategias de superación, y reflexiona sobre cómo al superar ella una violación, sacudirse el polvo y continuar con su vida la ayudó a no permitir que ese hecho en concreto marcara toda su existencia para siempre. De alguna forma, se liberó del miedo y no dejó que la atenazara de por vida. Encontró en este ejercicio cierto poder que anima a todas a compartir.

Miguel se aleja de la experiencia femenina para fundamentar la violencia específica contra las mujeres con números: “Cada año entre un millón y medio y tres millones de mujeres pierden la vida” como consecuencia de la violencia de género (2019, p.281). Para este dato cita el estudio de Laura Nuño *Violencia y deshumanización de las mujeres: la gran sombra en la protección internacional de los Derechos Humanos*, publicado en 2013. La filosofía laica y religiosa junto a la tradición cultural presentan a las mujeres como el mal. Ellos son “niños grandes, malvados, pero no malos, noblotes” (2019, p. 285). Esa evocación del mal, el de las mujeres, es un miedo “supuesto”, ya que nunca se concreta como un “miedo real” (2019, p. 287). Ni siquiera sería un mal ejercido de forma consciente y activa. No es un mal como sujeto “sino como mujer/objeto que, por el simple hecho de estar ahí, con esos cuerpos, con esas carnes, con ese pelo, pues ya son el mal porque incitan a los hombres a pecar” (2019, p. 286), entendiendo como pecado el sexo en sí mismo, no la agresión. La violencia contra las mujeres se legitima a través del miedo, así es como ellas “pasaron a temerles” (2019, p. 287). Mona Chollet (2020) plantea la hipótesis de que ese miedo es a la mujer que piensa, pero ella no lo hace para buscar una respuesta a la violencia, sino hacia la industria de la belleza, que tiene a las mujeres atrapadas en las expectativas hacia sí mismas que a veces conllevan violencias autoinfligidas. Estas expectativas están ligadas a los

deseos de otros, y se forjan a través de la imagen. El miedo de ellos “a no ser suficiente” equivale al miedo de ellas a “estar gordas, a estar ya viejas, a no ser sexualmente atractivas” (Miguel, 2019, p. 289). Estos miedos pueden formar parte de las vidas de todas las personas, pero no se pueden comparar con el miedo de una mujer que sufre “violencia machista” (2019, p. 289). Miguel rechaza entonces el argumento del miedo hacia las mujeres por parte de los varones como legitimador del sistema de opresión, ni por supuesto, de la violencia.

Parece obvio que no es excusa, pero sí puede esclarecer algunas dudas. El miedo no puede legitimar la opresión ni la violencia machista. Pero tal vez sí pueda darnos razón de ese *entretenido* engranaje de la belleza, con su alienación participativa y su empoderamiento a través de la sexualización, que muchas veces tiene terribles consecuencias. Además, consiste en ampliar la burbuja de lo doméstico al ámbito de lo público, y nos da nuevas preocupaciones que afectan a nuestra participación en el mundo fuera de las fronteras del hogar. Estaríamos argumentando que Occidente, masculino y patriarcal, tiene miedo a la mujer que piensa, como dice Chollet, así que le da *distractivos* para que siga preocupada sobre cómo se la ve desde fuera en una suerte de cárcel inmaterial (2020).

6.5.1. Violencia de género

Violencia de género no ha sido siempre el término para referirse a la violencia específica que se ejerce contra las mujeres por el hecho de serlo. Antes este problema era referido como violencia contra las mujeres, sin incluir género en su definición. Algunos debates feministas han girado en torno a si la forma de nombrarlo puede ser confusa, o inadecuada, pues elude que son principalmente los hombres quienes la ejercen, y principalmente las mujeres quienes la sufren. Rivera considera que la violencia de género no se ejerce, en su definición, sobre los cuerpos. Argumenta que el género es un constructo “separado siempre de la corporeidad” (Rivera, 2001, p. 39), con lo que la ubica como una violencia que versa sobre el poder, y el poder sí se ejerce siempre sobre los cuerpos. En este caso se estaría refiriendo a un poder que afecta a la vida, de cualquier modo, ampliando la noción de violencia al incorporar como un campo más la violencia que sucede dentro de la unión amorosa, que sí sería para ella la violencia contra las mujeres. La que sucede dentro de una constelación amorosa que incluye a la víctima y al perpetrador, aquella difícil de definir, de identificar y de reconocer – al menos sin marcas físicas, y sin un conocimiento más extenso y comprensivo sobre lo que supone –. En los tiempos recientes el término violencia de género se ha asentado, y se especifica que incluye la violencia que se ejerce sobre las mujeres por el hecho de serlo, pero en cualquier ámbito, no solo en el privado y del hogar. En este siglo XXI se ha hecho más que evidente la asimetría de poder en el ámbito laboral y las desigualdades que sostiene, que dan amparo al acoso laboral ejercido de hombres hacia mujeres principalmente, en situaciones jerarquizadas, constituyendo abusos sexuales y de poder.

Como ampliación al análisis sobre las formas de violencia ejercidas sobre las mujeres en los antecedentes incluidos en nuestra investigación, ahondamos ahora en el momento presente y los idearios que nos permiten identificar la violencia cuando es ejercida en lugares inesperados, es decir, donde debería ser posible la vulnerabilidad y se considera un espacio para el respeto y el cuidado mutuo. En un territorio hostil de guerra se puede entender que la violencia no sea una sorpresa, dentro de una relación interpersonal basada en el amor es inconcebible. Solo sabiendo en qué consiste se puede armar a las posibles víctimas para que sepan qué les está pasando y encuentren la manera de salir. Debemos además dar especial importancia a los recursos para salir, posibilitando el tránsito de víctima a superviviente. Incluso si existe la posibilidad de tener ayuda, el primer paso y la convicción de querer salir es necesaria para poder realmente liberarse. En la cultura audiovisual encontramos ejemplos como el documental protagonizado por Evan Rachel Wood (Abraham, Berg, Goldman y Sin, 2022) y también en textos que hablan sobre la experiencia propia, como el de Amarna Miller (2021). Ambas hacen hincapié en sus experiencias, en detalles de lo que les ha sucedido en privado, y porqué no se veía reflejado de forma obvia en público. También tienen en común la certeza de que contarles ha sido útil para terminar de cerrar el círculo y sanar. Ambas denunciaron una vez había prescrito el delito, ambas se enfrentaron a la incredulidad, y ambas, al ser conocidas, encontraron el espacio donde hacer público su relato en internet.

El mito del amor romántico que en ocasiones nos presenta el amor como un camino tortuoso sostiene en muchos casos relaciones nocivas: “Al fin y al cabo los amores de película son así, ¿no? Intensos, tortuosos. Dolorosos. Si supiese componer, escribiría una canción sobre esto. Sería un éxito mundial” (Miller, 2021, p. 143). Se refiere así a la relación de maltrato que relata en su libro, haciendo referencia a todas las estrategias mentales a las que fue sometida para su subyugación, que la llevaron a desarrollar otras donde justificara todo lo malo que le pasaba, haciéndose de paso responsable del dolor infligido por el otro. En las relaciones de maltrato la autoestima ha sido minuciosamente desarticulada y destruida. La responsabilidad de la violencia recae sobre quien la padece. No parece haber ningún lugar en el que refugiarse porque la causa del dolor y el bálsamo que lo alivia están ambos en manos del perpetrador. Miller define muy bien este concepto de responsabilidad aprendida:

Pienso constantemente que a la vuelta de la esquina nos espera una relación maravillosa, sin discusiones ni problemas. Proyecto mis pensamientos en esa dirección para olvidarme de todas las banderas rojas que me dicen que salga de ahí lo más rápido que pueda. En vez de meter todas mis cosas en una maleta y coger el primer taxi que pase por la calle, me repito como un mantra que si esto no está funcionando es porque todavía no he encontrado la manera de hacerle feliz. (Miller, 2021, p. 145).

A través de la idea del amor, y cómo se ha enseñado a esperarlo y a experimentarlo a ellas y ellos de formas distintas, se justifican unas estructuras de poder peligrosas:

Y es que, aunque vivimos en uno de los primeros momentos históricos en los que las mujeres no somos dependientes de los hombres, todavía no hemos sido capaces de romper el paradigma que nos ha enseñado que una parte de nuestros propósitos vitales ha de estar supeditada a complacerles y buscar su validación.

[...] Si nos quedamos junto a nuestros maltratadores, es en parte como consecuencia de la necesidad de ser validadas por los otros; cuando te han enseñado que existes únicamente en cuanto a que alguien te quiera, el amor (por muy doloroso que sea) justifica tu existencia. La relación se convierte en una manera de afirmarte en el mundo; de buscar un significado. Amo, luego existo. A los hombres, por otra parte, se les educa desde que son pequeños en la independencia, la autonomía, la autodeterminación. Ellos no necesitan, sino que reclaman el amor. Y si no está ahí su identidad no se verá afectada. Existo, luego amo. (Miller, 2021, pp. 148-149).

Una vez argumentado el amparo de esta violencia machista bajo el paraguas de un ideario aprendido sobre el amor, es importante definir el propio ciclo de la violencia y sus fases, porque de este modo otras mujeres que estén aisladas y en silencio podrían evaluar si es esa su situación, y tal vez ponerle nombre. Miller, desde su experiencia, lo define así:

El ciclo de la violencia se desarrolla en cuatro etapas: la fase de calma, donde la relación se vive de manera idílica; la de acumulación de tensión, en la que se construye el motivo de la discusión; la de explosión, donde sucede la agresión; y por último, la de «luna de miel», en la que el agresor te pide perdón de mil maneras posibles, jurando y perjurando que buscará ayuda / irá a terapia / no volverá a hacerlo. (Miller, 2021, p. 153).

Así como la idea de violación se suscribiría a un callejón oscuro y a la fuerza física ejercida sobre el cuerpo de una mujer por parte de un desconocido – siendo esta una fantasía que elimina la sospecha y la credibilidad de todos los escenarios y actores que pueden participar de una situación de violación aislada o continuada en el tiempo –, los imaginarios en torno al maltratado lo diseñan también de una forma muy específica que podría alimentar una fantasía que saque del imaginario

y del ideario colectivo todas las situaciones en que se puede dar, cómo se puede desarrollar, de qué maneras debe ser reconocido que sucede, y cómo se deben ampliar los perfiles:

Tal vez sea porque las imágenes que nos llegan sobre el maltrato son siempre las mismas: una mujer con un ojo morado. O porque en el imaginario popular el maltratado es un hombre de clase media/baja con tendencias alcohólicas. Tal vez drogadicto. Definitivamente, frustrado con su vida. Alguien que llega borracho a casa y le lanza una silla a la cabeza a su mujer por no tener la cena preparada. Poco inteligente. Inculto. No un alto ejecutivo, ni un ingeniero, ni un YouTuber famoso. (Miller, 2021, p. 155).

Esto facilita que se oculten entre nosotros, que pasen inadvertidos, y sostiene la puesta en duda de las víctimas, que también han de ser y comportarse de una forma concreta para ser creídas, e incluso para identificar en un primer momento lo que les está pasando. Dar voz al relato del maltrato requiere de valor, pues es muy posible que todo se ponga en contra:

La realidad es que hacer público que has sido maltratada requiere una buena dosis de resiliencia e inteligencia emocional. Es duro, sobretudo al principio. Las consecuencias de hablar de ello pueden llegar a ser tan desmedidas como lo sea su capacidad de venganza: perder a tus hijos, tu trabajo, tu casa, incluso la vida. Muchos dudarán de tu palabra y cuestionarán tus experiencias. En muchos aspectos, confesar que has sido maltratada es juzgado socialmente de la misma manera que cuando afirmas que has sido víctima de una violación. El asunto se pone en duda por defecto [...] y todo el mundo se sentirá con plena potestad de psicoanalizar tu caso y deducir axiomas de tus vivencias. (Miller, 2021, p. 156).

Wood (Abraham, Berg, Goldman y Sin, 2022) rompe a llorar de emoción y de agradecimiento, y queda registrado en el documental, cuando uno de los testigos del maltrato sufrido por su pareja sentimental durante la gira de este, la respalda públicamente. Porque el camino de la denuncia es difícil y solitario. También en el camino de la recomposición de la autoestima, a la que se le han producido daños que pueden tardar mucho tiempo en curar, y en el de reconocerse como víctima permite erigirse como superviviente: “En mi caso, tardé casi un año en utilizar la palabra <<maltrato>>, aún cuando mi situación era de libro. Y cuando al fin saqué fuerzas para ir a los tribunales, el delito había prescrito” (Miller, 2021, p. 157).

La serie documental de dos capítulos a la que nos referíamos al inicio, en torno a la experiencia de Evan Rachel Wood, relata su proceso de comprensión de la violencia machista, y el reconocimiento de que esa había sido su situación durante años (Abraham, Berg, Goldman y Sin,

2022). Su conclusión es que no es hasta pasado bastante tiempo, y una vez fuera de esa relación, cuando comprendes qué te ha sucedido y cuáles han sido las diferentes etapas para entrar en ella, en ese círculo vicioso de abusos, en el seno de la intimidad y con quien se supone que te quiere y que es tu compañero. La información sobre esas diferentes etapas y formas de actuación está tipificada, descrita y compartida, pero es una información a la que has de llegar por tus propios medios, y seguramente cuando comiences a dudar de tu realidad. Lamentablemente esa curiosidad específica viene de la mano de estar sufriendo esa situación. No hay preavisos. Amarna Miller definía en pocas palabras el ciclo de la violencia una vez asentada como esqueleto de las dinámicas dentro de la relación. A través del documental *Phoenix Raising* (Abraham, Berg, Goldman y Sin, 2022) nos adentramos en mayor profundidad en las estrategias utilizadas para el menoscabo de la autonomía y la autoestima de la víctima. No hasta hace mucho la violencia de género no se contemplaba como tal, y hoy parece que quieren volver a borrar esta definición de la violencia específica contra las mujeres dentro del concepto de violencia intrafamiliar, que incluiría la violencia dentro del hogar de cualquier miembro de la familia hacia otro, negando la existencia de la violencia machista (Moraga, 2023, 19 de junio).

Con la intención de exponer y desglosar las diferentes fases que tienen en común las relaciones sentimentales que se convierte en relaciones de maltrato y alertar sobre los comportamientos del maltratador y sus formas de actuar, Eva Rachel Wood describe cuales fueron esas fases en su relación después de haberlas comprendido y de haber entendido los efectos que tendrían en ella en el futuro. El citado documental desglosa el proceso de embaucación (*grooming* y *love bombing*) y posterior sometimiento a través del miedo una vez que la – ojalá – superviviente no tiene autoestima ni fuerza, ni cree en la posibilidad de poder salir de la situación, llegando hasta la incomunicación y casi desaparición de la que un día fue. Para esto da descripciones y definiciones específicas, con la intención de que tenga una especie de carácter didáctico, que pueda ayudar a otras mujeres que, sin ser conscientes del todo, puedan estar entrando en esa espiral. O a las que ya están ahí, y puedan ver luz al final del túnel para comenzar su camino de vuelta a la vida libres. También para dar una cara al relato que sucede en la intimidad y en la esfera privada, que muchas veces se traslada a la pública a través de cifras de muertes de mujeres por violencia machista, pero donde no es habitual que se indague en qué ha podido llevar hasta ahí, y qué clase de sistema lo sostiene, o como decíamos, cuáles son los caminos posibles para salir.

Este caso en concreto se convierte en mediático debido a que ella es una actriz famosa y en activo en Hollywood, y su perpetrador también es ampliamente conocido, el cantante Marilyn Manson. Uno de los argumentos centrales del documental versa sobre la lucha a través del activismo legislativo de la protagonista para ampliar el tiempo de vigencia del delito, pues en EE.UU. es de tres años desde la fecha en que sucedieron los abusos, y Wood defiende que en ocasiones es difícil

tomar conciencia de qué te está pasando, de qué te ha pasado y cómo has llegado hasta ahí, así como encontrar tu red de seguridad y tu propia voz y poder afrontar todo el trauma para repetirlo una y otra vez delante de desconocidos puede llevar más tiempo. Por eso comienza toda una cruzada para cambiar la ley y ampliar el plazo a, al menos, 10 años. Consiguen con su esfuerzo, y con repetir sus vivencias y defender la necesidad de dar tiempo a las víctimas para reaccionar, y a los perpetradores para sufrir las consecuencias, ampliar el plazo de 3 a 5 años, dependiendo de cada estado. Incluso si no consiguen sus 10 años, logra a través del documental revelar las costuras de unos procesos destructivos que suceden en la intimidad y que se topan con la justicia al salir al exterior. En los relatos sobre violencia de género, violencia machista perpetrada en el interior de la relación de pareja y en la intimidad del hogar, no hay tantas historias de superación como de muerte. Compartiendo las vivencias del pasado y demostrando que hay vida después, una vida mucho mejor, se puede recordar a las mujeres que aunque se sientan solas, aisladas, confusas y perdidas, tienen poder. Es necesario dar voz a los relatos que cuentan cómo se ha ejercido ese poder para dotarnos de referentes.

A través de este documental podemos poner de relieve las problemáticas principales que mantienen una violencia específica hacia las mujeres, así como subrayar que las leyes aún tienen mucho por hacer, al igual que la educación. Esta debe estar orientada a todos, no sólo a las mujeres para ponerse a salvo lo antes posible y saber identificar lo que les está pasando, sino a los hombres para no hacerlo, y a todos para saber reaccionar. Nos sirve para poner el foco en la situación actual en el ideario y las realidades de la violencia de género, la que sucede dentro de las relaciones familiares y afectivas, dentro y fuera del entorno doméstico. En la actualidad en España ha sido puesta en duda, ha sido equiparada a cualquier tipo de violencia, convirtiéndola en un tipo de violencia que no es específica hacia las mujeres, y que podría suceder de forma casi casual. Por eso es interesante el análisis de sus diferentes fases, el cómo va creciendo, pues bien es sabido que la violencia que sucede dentro del seno de una relación no empieza por lo físico, sino que hay una preparación psicológica previa, que hace a la mujer dudar de sí misma y de su lugar en el mundo (*gas light*). Que la hace creer merecedora de tal trato, o que lo normalice como parte de la expresión de los amores entre individuos. Sólo nombrando y definiéndolo un concepto se hace real y puede pasar de “la anécdota a la categoría”, y puede ser entonces reconocido como un problema estructural (Amorós, 2008, p. 12). Y es que parece que lo personal es político, aún siendo un concepto que cumple cerca de setenta años, sigue vigente como reclamo.

6.5.2. Violencia en la calle

La cultura del miedo, el de las mujeres, ha ordenado socialmente su presencia en el mundo y en sus propios cuerpos y mentes. Solo alguien en peligro se siente vulnerable. La calle es un lugar de vulnerabilidad para las mujeres, sobretudo si es de noche. De día también, pues disfrazado de

piropo se esconde una falsa galantería que también podemos identificar como acoso callejero. Aquel comentario que no ha sido solicitado sobre la apariencia de una, o la opinión del interlocutor sobre su aspecto o en general sus pensamientos sobre ella, siendo entendido como un recordatorio de su “posición subyugada” en este escenario público (Barrau, 2010, p. 80). Aún sucediendo esto de día, sería de noche cuando los miedos se vuelven casi físicos. Sólo quemando el miedo podríamos adueñarnos de la calle (Cáceres, Sotomayor, Stange y Valdés, 2021).

Maria Isabel Barrau (2010) reflexiona sobre el diseño de las ciudades a través del diferente uso y las diferentes formas de vivir la ciudad, la calle, dependiendo de si perteneces al colectivo masculino o no. Parte de un análisis de las categorías que nos hacen identificarnos dentro de un colectivo u otro socialmente, para después ver qué consecuencias tiene en la forma en que experimentamos nuestro tránsito por el espacio público. De ahí que, como comenzábamos diciendo, la idea de vulnerabilidad esté asociada a la figura femenina, aunque se extiende a todo aquello que escapa de la cúspide, de quienes se adueñan de la calle, de forma consciente o no. Este sería el colectivo masculino heterosexual que no conoce el miedo a la exposición o, dicho de otro modo, que no se siente vulnerable ante la oscuridad y el silencio del espacio público una vez ha anochecido.

El relato de Barrau (2010) nos propone una desarticulación de la vulnerabilidad como característica intrínseca de las mujeres como cuerpos biológicos y sociales, consecuencia de naturalizar la idea de riesgo que se asume. Cuando se espera que una mujer no se ponga en peligro estando de noche en la calle se la está haciendo responsable de la violencia que sobre ella sea ejercida:

Este tipo de actitud, tan generalizada y asumida, es lo que nos ha llevado a que la mujer vea de manera natural que bajo determinadas circunstancias no puede (no debe) utilizar el espacio público, castigando igualmente a aquellas que se han atrevido a hacerlo. Esto ha derivado a que la mujer adopte ciertos criterios de culpabilidad ante circunstancias que, en el caso de que fueran hombres, pasarían totalmente desapercibidas [...] El discurso general posiciona esa incompatibilidad como responsabilidad unívoca de las mujeres, generando en ellas una especie de culpa por un “mal uso” de sus propias limitaciones, obligándolas a asumir una “existencia condicionada”, vulnerabilidad necesaria. (Barrau, 2010, p. 79).

Nuestra autora establece un paralelismo con Caperucita Roja, cuento que comprende como fábula de la mujer en la ciudad, donde podemos aprender de forma indirecta las consecuencias de no obedecer los preceptos para estar a salvo: a qué hora estar fuera y a qué hora estar de vuelta, qué espacios evitar dando rodeos innecesarios para evitar en ciertas calles o zonas, qué ropa llevar

para ocultarnos o no propiciar ser asustadas en base al deseo o la provocación que otros puedan leer en nuestra apariencia como una especie de excusa, y por último evitar en lo posible ir sola, velar por la compañía de otros como si fueran una escolta. Igual que a nosotras, a Caperucita se le marca la hora de salida y llegada, el camino adecuado aunque sea más largo, se le impone la capucha para ocultar su juventud o belleza, y al ir sola es advertida de que no debe hablar con nadie, ni responder a nadie. Caperucita, efectivamente, se salta casi todo lo que le han indicado y sufre las consecuencias de sus decisiones, salvándose no por sí misma sino porque alguien acude en su ayuda. Con lo que en su mano estaba ponerse a salvo de lo que se sabe que hay ahí afuera, pero no de protegerse de ello o reaccionar. Con lo que, si no cumples las normas que establecen cual es tu lugar subyugado en el espacio público, estás vendida:

Para una mentalidad androcéntrica, en este sentido *caperuciniano*, la mujer que irrumpe en el espacio público también va vestida con una caperuza roja. La mujer lleva innato la caperuza roja de la atracción, del despertar, del deseo, de la posibilidad. Si a la niña del cuento no la podemos entender sin ese atuendo, a la mujer tampoco se la entiende sin ese cliché velado que la resalta en el espacio público pero que la condena a una transferencia de atractivo sexual. He aquí el problema de haber enseñado a las mujeres a ser atractivas sexualmente pero sin tener que atraer sexualmente a los hombres. (Barrau, 2010, p. 80).

Al final, suceda algo o no, nuestra percepción ya está alterada. Hemos asimilado el miedo de lo que podría pasar manteniéndonos disciplinadas, actuando como se nos supone por ser mujeres. Asumiendo que transitamos un espacio que no nos pertenece del todo. Si nuestra percepción se altera también lo hace nuestra idea del mundo, porque no somos capaces de alterar un concepto sin haber modificado la percepción que tenemos sobre ese algo que da forma a ese concepto en nuestra mente. Nuestros sentidos nos dan información, que se une y se retroalimenta con nuestras experiencias previas, y con las convenciones que habitan nuestra mente derivadas de noticias o historias ocurridas a otras personas, ficciones o leyendas. A través de todo esto, configuramos nuestra idea del mundo, o de la situación que tenemos delante: “Los sentidos, las sensaciones, producen una serie de respuestas que, en este caso específico del miedo, no tienen por qué responder a amenazas reales producidas por sentirse la mujer objeto de ataque, sino por el miedo a ser atacada” (Barrau, 2010, p. 81). Ese miedo no es evidenciable, y esto es problemático, porque la mayoría de dificultades de la mujer en la calle y las violencias que esto implica no siempre se pueden expresar en palabras y demostrar con pruebas físicas.

Si en esa situación de miedo, de noche, en la calle, un hombre te susurra algo al cruzarse contigo, no hace falta que sea algo muy nocivo. No es necesario ni entender lo que ha dicho. Es motivo suficiente para entrar en pánico, porque el miedo y la percepción de la situación es lo que se

superpone a lo que realmente ha acontecido. Él lo sabe, y por eso lo hace, para nutrirte de ese miedo. Y ella lo sabe también. Sucede un abuso de poder, de un poder que, sin haber sido repartido de forma legal, se ejerce:

[...] el miedo de las mujeres en la ciudad no viene por el mero hecho biológico de ser mujer, sino de una socialización que le ha hecho estar siempre alerta ante los imprevistos que su mera presencia en el espacio público puede ocasionar. (Barrau, 2010, p. 86).

Esta violencia callejera se ejerce desde los individuos, pero ya existe en la mente de las mujeres, que viven con ella y sufren cada vez que salen sin saber cómo van a volver, cuanto tendrán que caminar para llegar a una parada de taxi, si lo pueden pagar. También hablando con una amiga durante el trayecto, o con el número en la agenda dispuesto y el dedo preparado para pulsar llamar a esa amiga que ya conoce la ruta y el motivo de la llamada, y vigila al otro lado hasta que recibe el mensaje de que ya he llegado a casa.

Estas historias y rutinas están cada vez más presentes, cuando comenzamos a hablar de ellas, y comprendemos que no somos las únicas que buscamos las llaves antes de llegar a casa para no dar pistas de que estamos a punto de acercarnos a nuestro oscuro portal. O las llevamos intercaladas entre los dedos, tipo garra, por si sirviera de algo como herramienta para la defensa personal. Vivir con ese nivel de precaución, de alerta y de miedo constante, tan desconocido para otros colectivos, lo podemos considerar violencia, porque tiene graves consecuencias en el uso de las libertades. Y además es una violencia silenciada que, hasta que no es puesta en común a través de las experiencias, no tiene nombre. A todos aquellos que sufren desde el otro lado esa violencia, por no pretenderla, pero sentir que son percibidos como amenazas, existen consejos para evitar despertar esa sensación en las mujeres que caminan solas. No hablarles, no seguirlas, cambiar de acera y adelantarlas, para que no oigan tus pasos detrás. Cualquier cosa que incite a sentir seguridad, y que no desoiga todo lo expuesto anteriormente, todo aquello que vive en la psique del colectivo femenino porque así ha sido educado socialmente.

La violencia en la calle no puede medirse sólo en el número de víctimas denunciantes que pueden demostrar una violentación física – y que después sea creída su historia –. Es palpable y existe a muchos niveles que deben ser abordados y tomados en cuenta a un nivel legislativo y también de ideario colectivo. Y eso queda atravesado por que las mujeres dejen de tener miedo a hablar y a transitar. Puedan, de algún modo, desnaturalizar la vulnerabilidad.

6.5.3. Violencia sexual y consentimiento

La lucha feminista del siglo XXI se caracteriza por la definición del consentimiento, entre otras muchas cosas. Pero este término y lo que conlleva ha sido un quebradero de cabeza para la legislación y para la ampliación de situaciones en que se da el abuso de poder que se manifiesta a través de la agresión y la violencia sexual, en cualquier ámbito, público o privado. Estas situaciones necesitan ser descritas y nombradas, pues por suceder en la escena privada sin testigos más allá de los implicados se ponen en duda los relatos incentivando que no sean contados. Más aún teniendo en cuenta que la violación dentro del matrimonio no ha sido siempre reconocida legalmente. Además, para comprender su importancia es necesario reformular en la mente las condiciones en que sucede un encuentro sexual, el rol que los implicados ocupan en ese encuentro, los puntos de partida de los individuos y su idea de cómo debe suceder: a qué tienen derecho – como decir que no en cualquier momento –, y la importancia de escuchar y comprender los deseos y necesidades de cada uno, así como de entender las consecuencias. También se exige aumentar la atención y el nivel de comprensión que debe volcarse desde las instituciones, igual que denunciando la desatención que ha venido sucediendo. La desconfianza en los relatos de violación, y la culpabilización a las víctimas sigue siendo un problema por resolver.

Ampliar el concepto de violación es una de las claves de la serie de ficción *I may destroy you* (Maloney y Meyers, 2020), que explora las distintas formas de afrontar el trauma, el proceso legal posterior, las diferencias entre una denuncia de una mujer hacia un hombre, o de un hombre hacia un hombre, los clichés, los prejuicios, los miedos, y las diferentes formas en que puede ser ejercida la violencia, partiendo en este caso de la sexual. Nos muestra una violación por parte de un desconocido que trabaja en equipo con otros y utiliza narcóticos para anular la voluntad de la víctima, diluyendo su consciencia en el momento de la agresión y sus recuerdos sobre lo acontecido, que irán apareciendo poco a poco. Pero este relato de ficción – basado en hechos reales – también nos muestra otro tipo de agresión que pone en el centro el consentimiento, pues se trata de una relación consensuada por los dos involucrados, pero donde él se retira el condón sin pedir permiso y sin que ella lo sepa. Esto nos hace ver cómo hay mucho aún por tipificar, muchos patrones que no están reconocidos, pero que actúan de forma habitual y es necesario nombrar.

La doble moral sexual, el deseo y la belleza se convierten en condicionantes en el escenario de la violencia sexual, y en su justificación. Esta viene además precedida por los imaginarios – Miller identifica los primeros casos en la mitología, así como nosotros nos hemos ido apoyando en el *mainstream*, la cultura audiovisual popular y el entretenimiento –, en lo que podemos reconocer como una cultura de la violación:

Son mitos, por supuesto, pero estas leyendas conforman nuestra sabiduría popular y moldean nuestro subconsciente en la llamada <<cultura de la violación>>: la normalización y romantización de las violaciones como un hecho cotidiano. Te enseñan que no solo no puedes hacer nada ante la agresión, sino que sufrirás doblemente: a manos del hombre que no puede controlar su deseo y de la mujer que te ve como una competencia que intenta arrebatarte lo que es suyo. (Miller, 2021, p. 31)

Definir cuándo una relación sexual es consentida o no se revela en la actualidad como un factor sin determinar de forma contundente, a pesar de que esta negociación “resulta fundamental en las interacciones sexuales, ya que la ausencia del mismo consentimiento sexual es un factor esencial para hablar de abuso sexual” (Sánchez-Fuentes, Parra-Barrera, Granados, Gómez-Berrocal y Moyano, 2021, junio, p. 71). Sólo definiéndolo podremos llegar a una conceptualización más clara de qué es violación, de cuándo es violación, más allá del relato tradicional, que no contempla todas las formas en que puede suceder:

La violencia contra las mujeres es un problema no sólo de salud pública, con unas tasas de mortalidad en aumento en países occidentales como España [...] es además, una violencia con características propias, muy distintas a la interpersonal. La violencia sexual en concreto, abarca actos diversos y una gran variedad de formas, desde la coacción, la presión social y la intimidación, a las que cursan con fuerza física. La mayoría de los estudios indican que lo más probable es que las mujeres conozcan a sus agresores (en 8 de cada 10 casos en EE.UU. según la OMS), siendo la juventud por diferentes razones, más vulnerable a este fenómeno. (Rubio y Sanz-Díez, 2018, p. 47).

Esto es importante debido a la nueva trama periodística y política que no quiere reconocer la violencia específica contra las mujeres, además de que nos ayuda a desmontar la idea de que las violaciones suceden solo en esas calles oscuras a las que una no debe acudir – como Caperucita nos mostraba en el subapartado anterior – y sucederían siempre a manos de un desconocido. Y es que la violencia sexual está cobrando una importancia especial en esta cuarta ola feminista debido a que hasta ahora no se ha definido el amplio de sus características específicas. De la mano de poder hacerlo viene que las mujeres puedan hablar sobre sus experiencias, porque la clave para reconocer qué ha pasado es entender que no es un caso aislado, que no es culpa de “dónde estabas ni qué hacías ni cómo vestías” – como cantan Las Tesis en *Un violador en mi Camino* (Colectivo Registro Callejero, 2019, 25 de noviembre) –, y que puedes hablar sobre ello. Así las diferentes historias se encuentran y cobran sentido – como podemos ver en el lema *MeToo*, que hace

referencia justamente a esto –, y se pueden identificar patrones de conducta, así como las causas que los justifican. Además, como ya mencionábamos con Jerade (2019, 18 de diciembre) al hablar en etapas anteriores de violencia sexual y el doble trauma que supone no ser creída y tener que contar la misma historia una y otra vez, para que sea puesta en duda una y otra vez, desde la institución se alimenta esa violencia que no termina con la violación en sí.

La serie de ficción *Unbelievable* (Armstrong y DiMento, 2019) trata precisamente sobre la desatención, la frialdad y la puesta en duda de la víctima que sobrevive al trauma de la violación para luego enfrentarse al nuevo trauma del descrédito. En esta historia, la narrativa cambia, y el caso y la relación con la denunciante cambian, cuando son dos mujeres las que se encargan de llevar a cabo la investigación y las entrevistas con la protagonista. Después de que nadie la creyera, ella decidió creer que no le había pasado, hasta que alguien la creyó y finalmente se demostró que todo lo que contaba era verdad. La historia termina con una indemnización por parte del estado como disculpa en nombre de la policía y de la institución por todas las negligencias sucedidas durante las primeras etapas de la investigación, que por otro lado permitieron al perpetrador seguir actuando con impunidad. Nos resulta siempre interesante conectar los debates públicos y sociales con los de ficción, porque es a través de la ficción y del entretenimiento como podemos, como sociedad, llegar a comprender cuestiones a nivel emocional, sensible o narrativo que a través de la lectura académica o de la prensa puede no diseminarse de forma tan ágil. Además, la cantidad de contenidos sobre una temática en concreto en un tiempo concreto nos ayudan a comprender el espíritu de los tiempos, y a entender cuál es la conversación que se está llevando a cabo. De no ser así, las grandes plataformas no distribuirían ese contenido.

Volviendo a la cara institucional de esta moneda, en el contexto español la ley del *solo sí es sí*, o *Ley Orgánica de garantía integral de la libertad sexual* (2022), se proclama como una ley de vanguardia que garantiza los derechos y libertades de las mujeres de una forma novedosa con respecto a otros países y a leyes anteriores en nuestro territorio. Aborda el consentimiento, que está situado en el centro de la definición de abuso y violencia sexual.

Esta ley tiene su origen en el mediático caso de *la manada*, al que ya nos hemos referido en nuestra investigación y que volverá a aparecer. Fue el detonante de manifestaciones feministas en favor de una mayor protección a los derechos de las mujeres, y en favor de un sistema legal que no las intimide cuando deciden hablar de lo que les ha ocurrido. Además de exigir penas y castigos más consistentes para los perpetradores, favorecidos por la descripción de la ley anterior, que supuso un veredicto de abuso y no de violación – por considerar que no hubo violencia ni intimidación física – para los cinco hombres que violaron a una mujer en un portal, y que se identificaban a sí mismos como *la manada*, de ahí el nombre del caso. Este llegó al Tribunal Supremo, donde se elevaron las penas a los acusados y se determinó que efectivamente, había acontecido un caso de violación.

Al hablar de consentimiento, y al sustentar que es necesario expresarlo ante cualquier interacción sexual, se está predefiniendo el ideario en torno a la violación, que sólo se comprende a través de la violencia física. No necesariamente sucede un abuso de la fuerza en un acto de violación, por eso es importante redefinir este ideario a través del concepto de consentimiento. De este modo no sería necesario, además, demostrar agresión física para poder sustentar haber sido violada. Esto ha supuesto una reducción de penas en algunos casos, donde se ha hecho mucho hincapié en las deficiencias de la ley, que no pretendía esto. No obstante, las leyes las ejercen las personas, con lo que sería interesante girar la atención hacia las personas que posibilitan, permiten o justifican la violencia contra las mujeres. Además la ley reconoce y actúa frente a la violencia callejera, al feminicidio sexual que define como un delito específico, la violencia digital y la distribución de pornografía sin consentimiento – lo que en inglés se refiere como *revenge porn*, o porno de venganza – regulando también el imaginario de la publicidad de carácter pornográfico relacionada con los productos asociados a la industria del sexo, y reconoce como agresión el uso de drogas o fármacos para anular la voluntad de la víctima – sumisión química –, que no podría decir sí o no. Con lo que consideramos esta ley un avance en la definición de las formas de violencia específicas contra las mujeres.

El cuerpo de la mujer como objeto de deseo sexual se ha utilizado como mercancía, y se sigue utilizando a día de hoy. Objetualización o cosificación se pueden definir “como la creencia de que ser mujer implica ser tratada como un objeto sexual o un cuerpo que debe ser evaluado o mirado” (Sánchez-Fuentes, Parra-Barrera, Granados, Gómez-Berrocal y Moyano, 2021, junio, p. 72), como ya veíamos en nuestro apartado sobre la sexualidad. Aquí tiene sentido acudir de nuevo a este concepto, pues está en relación directa con el abuso y el consentimiento. Se puede establecer una relación entre los roles de género, la cosificación y la violencia sexual, pues cuanto más afianzados están esos roles, mayor grado de cosificación a nivel social sobre el cuerpo de las mujeres y cómo se perciben sus cuerpos en el espacio público y privado, derivando en una mayor tasa de violencia, aunque no se pueda demostrar en cifras: “Si bien existen evidencias para indicar la relación entre una mayor cosificación sexual y un mayor grado de agresión, hasta la fecha no hay estudios que directamente aborden la relación entre la cosificación sexual y el consentimiento sexual” (Sánchez-Fuentes, Parra-Barrera, Granados, Gómez-Berrocal y Moyano 2021, junio, p. 72). A la idea de objetualización se le ha asociado en estos tiempos el concepto de empoderamiento, como ya habíamos mencionado anteriormente. Ese empoderamiento se defiende desde la idea de autonomía, para encontrar a través de él un poder emancipador. Parte de esta emancipación es defendida por algunas teóricas a partir de cómo relacionarse con el sexo, con su sexualidad, y con los traumas que puedan suceder a través de él. El movimiento *MeToo* ha despertado el poder de decir ‘no’, pero para Flaspöehler esto es solo un pasito hacia la emancipación, que se sustenta en la idea de poder negarse. Esta idea de autonomía, aún siéndolo,

no sería del todo emancipadora ni llevaría a una autonomía y empoderamiento total, porque sigue estando apoyada en el recato de algún modo. En la mujer que sabe negarse. Para ella, la autonomía y el poder serán completos cuando la mujer pueda además de negarse, expresar su propio deseo sin consecuencias negativas, y sin miedo: “Una mujer resiliente no se comportará pasiva y complaciente” (Pérez-Lanzac, 2023, 26 de junio, s/p). Superar la convención de que el hombre actúa y la mujer decide y manifiesta si sí quiere o no quiere.

Efectivamente, decidir es crucial y poder negarse en cualquier momento es un derecho fundamental que no queda en entredicho aquí. Pero el siguiente paso es el que trabajar para llegar a una liberación total es decidir lo que se quiere sin esperar ser buscada. Como ella misma expresa en esta entrevista realizada por Carmen Pérez-Lanzac para *El País* (2023, 26 de junio): “Decir ‘no’ es un signo de autonomía. Pero puede ser más fuerte decir ‘te deseo’”. Esta afirmación no se refiere a la violación, pero sí abre una nueva vía para la definición del consentimiento, de la mujer y de su sexualidad, que en el ideario colectivo sigue estando castigada pues se pone en duda cómo de disponible se mostraba ella como atenuante de las desgracias que le hayan podido pasar, o más bien de la violencia que contra ella se haya ejercido. Es un paso hacia la redefinición de la sexualidad femenina, y su presencia en el espacio público y el privado, el comprenderla como ser deseante y activo, capaz de expresar lo que quiere o no quiere en todo momento.

Virgine Despentes (2020) defiende la fortaleza post-violación, cambiando el término víctima por el de superviviente. Defiende que ser violada no tiene porqué ser lo que te defina para siempre. Desde su experiencia, anima a quienes lo hayan sufrido y protege a quienes lo puedan sufrir en el futuro, de *sacudirse el polvo* y seguir adelante con fuerza. No dejar que el violador te quite más de lo que ya te ha quitado. Y esto no significa restarle importancia, sino romper con la narrativa de que una mujer queda marcada de forma irreversible en todas las capas de su existencia y ya nunca vuelve a tener una vida normal de la que disfrutar. Efectivamente, eso puede pasar. Pero vendría alimentado desde fuera. Igual que tenemos una idea cerrada de cómo sucede una violación y nos puede costar comprender que suceda sin ruido, sin violencia, con luz, en un espacio de confianza y con una persona próxima, siendo necesario ampliar nuestra visión con respecto a todas las formas en que puede suceder, también debemos ampliarla en cuanto a todas las formas en que se puede sobrevivir a ello. Porque la narrativa oficial viene sustentada por la puesta en duda de las víctimas. Algo que vimos suceder en el caso de *la manada* cuando la superviviente fue preguntada por los abogados defensores si había cerrado las piernas con fuerza – exigiendo que el comportamiento de la víctima durante la violación corresponda con la idea que se le presupone – y cuando se le cuestionó estar realmente afectada porque se la había visto tomando cerveza con amigas en un bar después del supuesto suceso traumático, estableciendo una única verdad sobre cómo ha de comportarse una víctima después de ser violada. De este modo la atención va hacia la superviviente, y no hacia el perpetrador. Se justifica así su comportamiento

sacando a la luz todas las cosas que ella, como Caperucita, podría haber hecho para no tener problemas.

Para cambiar estas narrativas y que nuestra propia supervivencia no sea un arma arrojadiza contra nosotras debemos volver a conceptualizar las posibilidades de cómo afrontar un hecho tan traumático como la violencia sexual y ampliar el rango de posibles respuestas durante y después, para dejar de tener miedo a ser culpabilizadas y puestas en duda. Para dejar de entrar en el patrón definido de cómo es, sucede, se reacciona, se afronta y se sobrevive a una violación, y a todas las etapas posteriores.

6.6. Cuestiones en torno al poder de las imágenes

Los mandatos de la feminidad que hemos ido desglosando en los vectores anteriores se instauran en los individuos de forma muy constante a lo largo del tiempo a través de las imágenes, haciendo necesario detenerse en el poder que ostentan y cuáles son sus estrategias. Hasta tal punto sería así, que estas estrategias se comprenderían como naturales cuando en realidad estarían respondiendo a idearios, sostenidos a través de imaginarios que nos muestran la feminidad de una única manera y como algo asociado de forma inseparable a los cuerpos de las mujeres por norma.

Esta estrategia comienza con los cuentos infantiles, pero se extiende a la ficción en general. Niños y niñas aprenden sin filtros qué comportamientos serán valorados y cuáles serán castigados socialmente: “Los finales felices están reservados a parejas jóvenes, blancas, ricas y heterosexuales” (Domínguez, 2021, p. 25). Las imágenes van dictando una serie de normas que calan progresivamente en el individuo desde la infancia. Esto se incorpora a nuestro mundo real cuando imitamos lo que vemos de forma consciente o inconsciente, como expusimos en el laberinto de espejos en que viven los usuarios de redes sociales al servicio de la industria de la belleza.

Los imaginarios tienen consecuencias a nivel mental, y también a nivel físico. Los humanos tendemos a imitar, como algo primitivo. No queremos diferenciarnos del resto y aislarnos sino “pertenecer a la manada” (Domínguez, 2021, p. 29). Tratamos de resquebrajar esa idea para poder dar lugar a feminidades diferentes, incluso a comprender la feminidad como juego (Despentes, 2020), es decir, una construcción más que como tal se podría redefinir. Consideramos necesario revisar cómo se construye esa definición a través del universo de las imágenes populares para después proponer nuevas imágenes propias del mundo del arte que colaboran en dismantelar las suposiciones previas. Las imágenes están, hoy más que nunca, presentes en la vida cotidiana. “A esa omnipresencia podemos llamarla <<Iconocracia>>, un término que afianza una tiranía iconográfica a la que es preciso contrarrestar, siempre que la entendamos como un ecosistema de poder y contrapoder” (Nuez, 2024, p. 12).

El poder patriarcal vertebral todas las formas de controlar los cuerpos de las mujeres, porque es lo que realmente está en juego frente a la lucha feminista. A través de las ideas se sostiene un concepto de feminidad regido por los mandatos y consecuencias expuestos en los ejes analizados anteriormente. Esas normas operan por mantener a las mujeres ocupadas y entretenidas en una especie de ilusionismo que serviría como distracción y que velaría por mantener el sistema tal y como ha sido siempre, normalizándolo y neutralizando su sesgo. Las imágenes como ventanas a un mundo – el de lo que debería ser – se convierten en un arma efectiva y poderosa para la elaboración *un* relato adecuado al mantenimiento del *status quo* que se remonta a nuestros antecedentes y que continúa a través de nuevas formas en el presente.

6.6.1.El mantenimiento de ese relato en el universo de las imágenes contemporáneas

El poder de las imágenes como constructoras de la cultura de masas es el de ensalzar, pero también el de invisibilizar. Varela nos habla del dominio cultural y la injusticia simbólica “arraigada en los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación” (2024, p. 172) que cobra forma a través de los estereotipos, ya sea en las imágenes o su adecuación en las relaciones interpersonales.

La representación de la feminidad nos muestra sólo “cuerpos permitidos” (Domínguez, 2021, p. 109) y si no existes en el imaginario tu estatus es socialmente inferior. Solemos ver a personas que encajan en el estereotipo y que resultan atractivas, teniendo en cuenta que hemos aprendido también qué es atractivo: “Si en los medios nunca vemos vello corporal, arrugas, celulitis, lorzás, calvas o manchas, cuando lo veamos en la realidad lo consideraremos una anomalía” (Domínguez, 2021, p. 108). A la industria sin embargo le viene muy bien porque compramos supuestos remedios. Incluso la belleza adecuada, la permitida, sufre un machaque total a través del maquillaje como potenciador o disimulador de rasgos y de los filtros que modifican el color, el tamaño o la forma. Nunca es suficiente tal y como es. Somos seres mejorables:

Ninguna persona aparece en la televisión o en la prensa sin maquillar ni retocar fotográficamente. Los labios carnosos han de ser más carnosos. Los ojos grandes, más grandes. La piel tersa, mucho más tersa. La cintura estrecha, todavía más estrecha. Las aplicaciones para <<embellecer>> nuestras facciones se han convertido en algo tan habitual que ya no nos reconocemos sin filtrar. Asomarse a los medios y las pantallas produce cada vez mayor insatisfacción personal. (Domínguez, 2021, p. 109).

El debate en torno a los prejuicios sobre las mujeres que efectivamente utilizan su cuerpo y su capital erótico para abrirse paso en una industria – ya de por sí complicada – puede llevar a un conflicto de intereses. Supone volcar la responsabilidad en las mujeres que participan activamente en el juego que propone esa mirada hegemónica para encontrar su lugar. Y esto es a veces positivo como veíamos con el videoclip y la canción *WAP* de Cardi B (2020, 7 de agosto), porque se monetiza y revierte el papel que le habría sido asignado. Se plantea aquí, en la participación activa, un debate similar. Ahora bien, Domínguez nos propone repensarlo, dado que entrar en el juego de la sensualidad y del estereotipo sustenta su mantenimiento:

Cuando se cuestiona el uso de azafatas o presentadoras con poca ropa para promocionar actos o vender productos no se está cuestionando la libertad de esas mujeres para mostrar su cuerpo, sino el efecto que tienen esas imágenes en un imaginario que ya tiene un superávit de mujeres representadas como cuerpos, cuya única función es ser bellos. (Domínguez, 2021, p. 115).

Añadiríamos, además de bellos, deseables. Miguel (2019) no obstante sí cuestiona esa libertad que se estaría ejerciendo, ya que a fin de cuentas no estaría claro si su participación en estos contenidos visuales tendría cabida sin hacer este uso del cuerpo. O si ese cuerpo femenino tendría cabida si, aún ajustándose, quisiera ser más que un cuerpo.

Domínguez argumenta que el contexto social, delimitado por el tiempo en el que se inscribe el contenido en sí, es importante para comprender las imágenes. Dice que los desnudos de *Interviú* después de la dictadura franquista podrían ser positivos si se entienden como una forma de “liberar el desnudo femenino de su carga moral negativa” (2021, p. 116). Ahora, sin embargo, hay tantos desnudos que ya no es necesario normalizarlos ya que además “invisibilizan otras dimensiones de las mujeres” (2021, p. 116). Hace referencia a los espectáculos de baile insertos en jornadas deportivas, como la actuación del descanso de la Superbowl, o las *cheerleaders* de cualquier equipo de la NBA – en un contexto norteamericano – donde observa que “mientras que la mayoría de deportistas (y protagonistas de la trama) seguían siendo hombres ganando trofeos en chándal y zapatillas de deporte, ellas seguían entreteniendo al personal en tanga y tacones” (Domínguez, 2021, p. 187).

Observamos lo mismo en el ámbito de la música comercial y



Figura 43. Extracto del videoclip *Blurred Lines* (2013).

los videoclips. Por ejemplo, en el videoclip de la canción *Blurred Lines* (Thicke, 2013, 20 de marzo) (figura 43) que genera un eco en el trabajo de Guerrilla Girls. Chloe King (2014, 31 de mayo) define la canción como *rapey* – del inglés *rape*, violación, convertido en adjetivo – cuando contextualiza el momento de mostrar el nuevo poster de Guerrilla Girls que revisita el poster clásico. El colectivo participaba en una exposición sobre mujeres creadoras organizada por uno de los interpretes de la canción, aparentemente, para lavar su imagen después de causar controversia con dicho videoclip. En esta pieza actualizan su clásico poster haciendo alusión a si las mujeres han de estar desnudas para aparecer en un video musical, mientras el 99% de los chicos aparecen vestidos (figura 44). Toman como imagen la figura de la modelo que aparece en

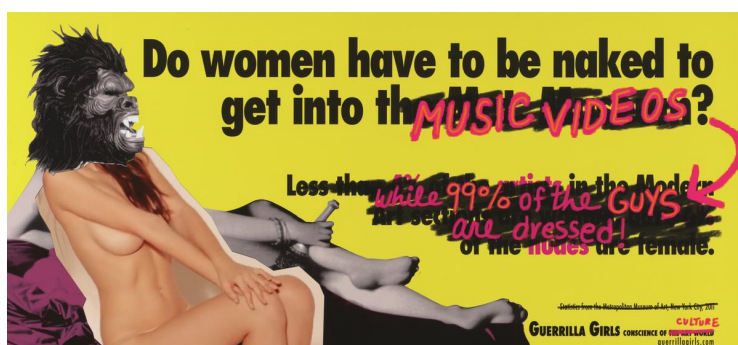


Figura 44. Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into music videos?* (2014).

el citado videoclip, pero cubren su cara con una máscara de gorila. No es casualidad ya que esta canción fue muy polémica debido a que insta a leer entre líneas aludiendo a que las líneas son borrosas – como dice el título – cuando una mujer dice que no quiere tener nada con un hombre.

A menudo en redes sociales, o cualquier espacio para la opinión pública, se acusa la vigilancia de opiniones polémicas o censuras. Se detecta cierto rechazo hacia quien no se contenta con la imagería popular de “puritanos” o “conservadores” (Domínguez, 2021, p. 202). Nuestra autora lo considera un error de base argumentando que lo que no se supone conservador sino novedoso, es en realidad tremendamente tradicional y anticuado, remitiéndose a la portada del disco *Mala Mia*, de Maluma. Esta imagen cenital muestra un harem de mujeres en la cama con el cantante en el centro. No se despegaría ni un milímetro de la tradición artística aferrándose al estereotipo de virilidad a partir de la posesión de mujeres objetualizadas y accesibles. Esto sería una muestra de conservadurismo, y aferramiento al pasado. Sin embargo rechazarlo te podría ubicar como retrógrado.

Que solo aparezca un tipo de cuerpo en los medios lleva a grandes problemas de autoestima, como punto de partida para consecuencias más graves, al tratar de ajustar el cuerpo natural al ficcionalizado. Más complejo aún de alcanzar cuando se remodela mediante *photoshop* en la imagen fija. Si una chica o una mujer no encaja no es visible, con lo que queda fuera del circuito de lo deseable, que se erige a su vez como primordial. Someter a nuestros cuerpos a un “exhaustivo control” y al mismo tiempo rechazarlos, porque nunca van a alcanzar esa imagen

idealizada, o más bien que hemos sido enseñados a idealizar. Esto es lo que Domínguez denomina “violencia interiorizada”:

Asumir que no somos lo bastante competentes en ninguna actividad porque nuestro único valor es estético es violencia. No estar jamás contentas con nuestra apariencia y que nuestro cuerpo se convierta en una fuente de frustración permanente es un tipo de violencia que puede llegar hasta la autoagresión. Trastornos como la bulimia o la anorexia se producen por la comparación constante entre el cuerpo natural y el cuerpo mediático [...] Esa voz de autocastigo no es biológica ni surge por propia voluntad, es consecuencia de la escasez de referentes que normalicen todo tipo de cuerpos y de los mensajes que transmiten constantemente la publicidad y los medios. (Domínguez, 2021, p. 134).

Es doblemente perverso porque además de ser sólo cuerpo, nuestro cuerpo nunca es suficientemente bueno. Nos miramos desde esa mirada que no es nuestra – que está en nuestra cabeza, detrás de los ojos (Barcenilla y Olmo, 2010) –, que provoca una alteración de la realidad y de la autopercepción.

La mirada hegemónica que domina el código visual en la ficción responde aún a valores tradicionales, y es la que se extiende a los medios de comunicación masivos. Utilizan “un idioma que la otra persona entienda” (Domínguez, 2021, p. 71), siendo el conjunto de espectadores, público o audiencia. Además de ser entendidos quieren ser rentables, los más vistos, con lo que deben buscar evitar despertar rechazo. Para ello apelan a nuestro conocimiento y “creencias previas” (Domínguez, 2021, p. 71). Desde siempre esta mirada ha elaborado el relato de las mujeres desde donde se constituye y se erige la idea adoptada de la feminidad, como desglosamos en nuestro antecedentes. “La consecuencia directa de tener un imaginario basado en una única perspectiva es una cultura pobre e incompleta que no ofrece alternativas a las personas a la hora de construir su identidad y relacionarse con los demás” (Domínguez, 2021, p. 61). Una cultura tan pobre tan pobre, que cuando repetimos viejos esquemas sin parar nos creemos creadores de contenido. La repetición de los códigos visuales heredados sumada a la necesidad de simplificar y hacer accesible una información que es diversa y compleja, da lugar a los estereotipos:

Los estereotipos son representaciones de diferentes grupos sociales, generalmente difundidos por los medios de masas y asumidos por la mayoría de personas, que arrastran y refuerzan juicios morales del pasado limitando nuestras posibilidades y la forma de relacionarnos. (Domínguez, 2021, p. 73).

La autora defiende la necesidad de ampliar puntos de vista, de variar miradas. La mirada hegemónica se vuelve maliciosa al ser la única, peor aún si se niega su existencia y queda neutralizada. Se complica el ejercicio de salir de ella cuando no hay ningún otro referente con quien compararla. Cuando no disponemos de miradas diversas caemos en las construcciones de un único modelo de pensamiento que se torna dominante e invisible y que afecta a nuestra percepción de las cosas, de la moral y de las conductas, rechazando todo aquello que no encaje y frustrándonos si somos nosotros quienes no encajan. “El uso de estereotipos lejanos a la realidad para provocar deseos” a través de la persuasión “tiene la contrapartida en la frustración o el miedo” de quedarnos fuera del rebaño, de no tener cuerpos permitidos, de no ser adecuados (Domínguez, 2021, p. 158).

Las imágenes van y vuelven, generan reflejos, ecos y laberintos de espejos – recordando las palabras de Strömquist –. Construyen la cultura de masas mediante relatos visuales que se afianzan y colonizan la percepción de nuestros cuerpos, actitudes y expectativas. Nos enseñan a mirarnos desde fuera. Refuerzan los estereotipos que impiden la diversidad y apuestan por mantener una desigualdad entre colectivos. Vienen a nosotros en forma de entretenimiento, de publicidad o de ficción, nos modelan y favorecen nuestra conversión en creadores de imágenes que a su vez repiten aquello que vieron. “Con las cámaras convertidas en apéndices humanos – tal como ha alertado Joan Fontcuberta –, ya generamos más imágenes de las que podemos consumir; imágenes que nos someten y ante las que conviene sublevarse” (Nuez, 2024, pp. 11-12).

Nos proponemos planetar que lo que la imagen puede crear también lo puede destruir, pero no sin la participación de una mirada activa y un público dispuesto a replantearse las tradiciones y verdades de la imagen en el mundo de la comunicación masiva.

Los medios de comunicación de masas

Benjamin (2019) analiza en la primera mitad del siglo XX la construcción de la cultura de masas y atisba las problemáticas que traería la substitución de la realidad que sostendría un mundo de imágenes. Contemplaba cómo el poder de la imagen en movimiento que traía el cine podría ser revolucionaria, pero sería todo lo contrario mientras estuviera sujeta a las cadenas del capitalismo. Así, nos llevaría a todos a un estado de voladura mental, de distracción, dónde confundiríamos la realidad con la ficción y afectaría a nuestros modos de actuar. La modificación de la producción de la cultura que analiza en la década de los años treinta sigue siendo una preocupación de la teoría de las imágenes, aunque evolucionando, aún presenta estas problemáticas sin resolver:

Parecía que la comunicación masiva e individualizada (con internet y smartphones) iba a romper el monopolio de la información y la comunicación. Pero no.

Una cosa es que las imágenes puedan llegar a más personas y otra muy distinta es que quienes las generan tengan la intención de combatir su poder o de cambiar los relatos [...] los contenidos no cambian, pero sí su alcance y, por tanto, su capacidad para doblegarte. (Domínguez, 2021, p. 65).

La contrapartida de la amplitud de voces que nos permiten los canales en que se diseminan las imágenes, que ahora tienen distintos y múltiples actores, dará como resultado la propuesta de una contracultura muy específica. Resulta interesante subrayar alguna de las formas de construcción de relatos más contemporáneas, y la rapidez global con que se difunden. Por ejemplo, los *memes*. Estos se pueden convertir en píldoras de contrainformación en redes sociales poniendo en cuestión los contenidos de las imágenes informativas desde el humor, en un lenguaje específico de lectura rápida propio del canal o medio en que se difunden. La masa de críticos anónimos a los que se referiría Benjamin (2019) cuando aludía a los espectadores que van al cine a ver todos a la vez el mismo producto audiovisual en el mismo lugar, exige ahora nuevos temas, nuevas ideas. La masa de espectadores vigila los contenidos. Esta vigilancia modifica poco a poco el curso de las narrativas, de los relatos y de la representación. Aunque quedan aún muchos asuntos pendientes.

Domínguez reflexiona de qué hablan las mujeres en los medios, y cómo aparecen en pantalla. Su participación y sus interacciones suelen estar vinculadas a la belleza o a la maternidad. A asuntos, en cualquier caso, privados. Se representa entonces la feminidad como una imagen distorsionada de la mujer que es representada, a la que apenas darían espacio para hablar de su labor profesional. El maquillaje, la ropa, las extensiones y el uso *photoshop* alejaría a las mujeres representadas de su verdadera apariencia, pero serán herramientas para adecuar su apariencia al medio en concreto.

Personajes de ficción femeninos

Los personajes femeninos de ficción, en su gran mayoría, cumplen la norma “JBDA a rajatabla. Joven, blanca, delgada...y atontada” (Domínguez, 2021, p. 36). Lo que tienen en común, en general, se puede extrapolar a las estrellas pop, de Instagram y pertenecientes a la imagería de la publicidad y la moda. Existen excepciones que pueden confirmar la norma, al tiempo que nos muestran el desequilibrio de opciones para la empatía de las jóvenes espectadoras que verán a estas figuras como modelo de comportamiento y estilo. También estas excepciones pueden ser consideradas como algo “excepcional o anormal” (Domínguez, 2021, p. 36), mas peligroso aún dado que buscamos encajar y no desentonar.

Seleccionamos un ejemplo, entre los muchos que surgen en los contenidos actuales, en el rol de Kate Winslet en *Mare of Easttown* (Wacker y Zobel, 2021). Esta actriz ya acarrea bastante desde su papel en *Titanic* a final de los años noventa cuando se criticó ampliamente su figura, mas curva de lo aceptable, en los medios de comunicación y la opinión pública de la época. Vuelve a ser tema de conversación en esta serie precisamente por lo mismo. Por aparecer con la edad que tiene, interpretando a un personaje que a esa edad y con esa vida, es físicamente así tal y como se muestra ella de forma bastante natural. La dosis de realidad en su apariencia conlleva un análisis exhaustivo de la provocación que supone salirse de la norma (Labari, 2021, 5 de junio).

La mitad de las películas de hoy en día no pasarían el test de Bechdel (1986): aparecen al menos dos personajes femeninos en la trama principal; se mencionan sus nombres completos; tienen relación y se comunican entre sí sobre algún tema que no gira en torno a un hombre (Freitas, Rosenvitz y Muller, 2016). Las mujeres en las películas embellecen y atraen al público, ávido de placer escópico, como ya diseccionara Mulvey. Aunque algo está cambiando. Por ejemplo en una telenovela cómica contemporánea, *Jane the Virgin* (Granier, Pearl y Snyder Urman, 2014-2019), se dedica un capítulo completo a la autoevaluación que hace la protagonista mediante el citado test analizando a las mujeres que la rodean, sobre qué hablan y cómo se relacionan entre sí dentro del universo diegético de la producción audiovisual (Schremph, 2016, 22 de marzo).

Como este ejemplo podemos encontrar otros y hacer un rastreo específico de contenidos que no se insertan dentro esa mirada hegemónica, con lo que no se contemplan como historias desde el centro sino desde los márgenes de lo aceptable. Se dirigirían a un público muy específico, no considerándose a priori como contenidos globales y abiertos a todos. Son interesantes porque suceden sin que su trama gire en torno a eso que hace que no estén dentro de la corriente de pensamiento dominante: homosexualidad, transexualidad, inmigración... Por ejemplo, *Pose* (Eyrich, 2018), o la ya mencionada *Jane the Virgin* (Granier, Pearl y Snyder Urman, 2014-2019), donde se nos proponen nuevas formas de abordar la representación de la diversidad. En esta última queremos recordar una escena concreta que nos sirve como ejemplo de esta idea. Jane va a la consulta de ginecología, y la médico es mujer. Reconocemos que es musulmana porque porta una yihad. No obstante, ninguna interacción con Jane ni su trama en la escena tiene nada que ver con esto. Su rol es el de ginecóloga, a secas. Este tipo de propuestas han de ser atendidas, pues resulta chocante precisamente que resulte chocante. Y esto propone un ejercicio de repensar el estereotipo y la mella que hace en nuestra percepción del mundo.

La empatía emocional que sucede en el proceso de recepción se entiende como la conexión con lo que vive y siente el personaje de ficción. Comienza a forjarse con el consumo de relatos infantiles donde el espectador se identifica con el personaje al que mas sientes que te pareces. Tal y como nos las muestra el cine y la televisión las mujeres viven esperando e incluso necesitando la llegada de un hombre para completar su historia. A los hombres les pasan cosas y ponen en

juego su inteligencia, su valentía, no tienen miedo y confían en sí mismos. Estos arquetipos se nos inculcan desde temprana edad con los cuentos, se extienden a la ficción en general, y marcan el comienzo de un mito del amor romántico que dejará a los personajes femeninos – y sus imitadoras en la vida real – a expensas de que un hombre llegue y haga cosas mientras ellas esperan a que sucedan esas cosas. Reese Witherspoon se refiere a esto en un discurso en 2015 donde hace balance de su carrera y presenta la evolución de su productora. Menciona cómo su punto de partida para comenzar con esta empresa es la convicción de que es necesario poner a mujeres al cargo para dejar de oír en las películas a las mujeres en situación de crisis girarse hacia un hombre y preguntarle ‘¿qué vamos a hacer ahora?’ absolutamente desorientadas y sin herramientas para resolver un problema (Moeslein, 2015, 9 de noviembre). Conectamos esto con la importancia de incluir a mujeres en las mesas de decisión de los productos que se van a difundir de forma masiva para así superar esa mirada hegemónica que nos retrata a la medida que le conviene.

Publicidad

La publicidad como piedra angular de la sociedad de consumo se esfuerza por mantenernos muy ocupados queriendo poseer cosas o ideas. Su carácter es francamente persuasivo, como defiende Barthes (1986), en una afirmación que nos alarma porque unir franqueza con publicidad puede resultar contradictorio. No obstante, la franqueza en la publicidad es la de tener un objetivo claro que consiste en convencerte, y toda su retórica visual opera específicamente para lograrlo:

La publicidad no sólo vende productos, también impone ideas, valores y opiniones que se cuelan en nuestra mente y condicionan nuestra forma de entender el mundo [...] Si aplicamos esta perspectiva al resto de contenidos visuales es más fácil comprender que todos influyen irremediabilmente en nuestra manera de ser y relacionarnos. (Domínguez, 2021, p. 12).

Domínguez pone como ejemplo el anuncio de *Dove* en la campaña *Sleeveles* (sin mangas), donde “primero la marca te infunde el miedo y la vergüenza de que tus axilas, además de apestosas, puedan resultar horrorosas de mirar, para luego aliviarte vendiéndote el remedio” (2021, p. 147). El anuncio se convierte en verdugo y salvador a la vez, pues primero te muestra el problema creado, para después darte la solución: “Los seres humanos necesitamos pautas y normas que guíen nuestro comportamiento. La religión católica nos las proporcionó durante más de veinte siglos, pero llegó la publicidad con sus estrategias de control militar y tomó el relevo” (Domínguez, 2021, p. 143). El cigarro en las mujeres feministas manifestándose junto al eslogan “la antorcha de la libertad” (2021, p. 145) crea la retórica de que fumar empodera, pues hasta

entonces sólo lo hacían los hombres. Esto sucede a través de una fotografía escenificada que construye la imagen de la mujer poderosa a través de una masculinización. Es una ficción que logra modificar la realidad. Esta realidad exterior se modifica desde el interior de las personas, en lo que Flusser (1990) identifica como esa *brujería abstracta* que ya mencionamos anteriormente, y que Domínguez especifica así: “Creer que la decisión de consumir un producto que no necesitas es fruto de una elección personal y libre es la mayor prueba de que su estrategia está funcionando” (2021, p. 153). La publicidad está en todas partes, mimetizada con el entorno. Emplazada dentro de una película, de una serie, colaborando con una influencer, etc. Dejamos de percibirla de forma explícita o consciente, pero no pierde su efectividad por ello:

El imperio que domina el mundo se llama publicidad y es un medio de comunicación comercial. Su poder no es sobrenatural y, sin embargo, es comparable al de cualquier deidad: es omnipresente (está en todas partes), omnisciente (lo sabe todo de todos) y omnipotente (puede convencerte de cualquier cosa). (Dominguez, 2021, p. 142).

Para medir el sexismo de la exhibición de los cuerpos en las imágenes publicitarias Domínguez nos propone varias pautas: es el cuerpo de la persona y no el producto lo que capta la atención; no existe una relación entre el cuerpo y el producto que justifique su uso; el eslogan hace una analogía entre el cuerpo y la persona; reproduce estereotipos que limitan a las personas en determinados roles. En línea con este argumento en el documental *¿Qué coño está pasando?* (Bang, 2019), Henar Álvarez identifica los anuncios de productos de limpieza como dirigidos claramente y sin dudas a mujeres ya que en ellos las mujeres no llevan escote.

En los tiempos recientes la publicidad es igual de agresiva que en los años sesenta, pero tiene la capacidad de adecuarse a los tiempos y continuar con la construcción del relato que más favorezca en cada momento sus propósitos, esos que describíamos como francos. Domínguez nos introduce al término “*pinkwashing*” (2021, p.176) que se emplea para esas empresas que quieren subirse al carro del feminismo como movimiento social, pero donde se detecta que lo hacen para ganar adeptos o para no enfadar, ganando atenciones o aceptación. Reflexiona al mismo tiempo sobre cómo no es suficiente crear un producto con un logo que aluda al feminismo o al empoderamiento – aunque toda ayuda es bienvenida, sobretodo para desestigmatizar el término y el movimiento – si luego la empresa en cuestión, estructuralmente y en sus imágenes, siguen repitiendo patrones dañinos. Es lo que Varela identifica como el riesgo de despolitización del feminismo como consecuencia de ser tendencia (2024).

Moda

Es necesario entender moda como un concepto amplio que nos exige diferenciar entre moda “como forma de expresión a través de la indumentaria” y “la publicidad de moda” que muestra “los valores de la marca para vender sus prendas” (Domínguez, 2021, p. 125). Serán estas imágenes a las que nos refiramos por el alto contenido tergiversado sobre la feminidad y los cuerpos femeninos que presentan, así como sobre la violencia explícita e implícita que glamurizan. Esta imaginaria muestra a mujeres medio muertas, sedientas, retorcidas, hambrientas, drogadas, abandonadas y ocupando poquito espacio. Para Domínguez es un despliegue de imágenes que simbolizan a los vencedores retratando a los vencidos, siendo estas últimas las mujeres y sus cuerpos. Sucede en un ejercicio constante de violencia simbólica, “un imaginario que asocia constantemente la masculinidad a la agresividad o la violencia como vía para conseguir fines positivos puede provocar que ese comportamiento sea imitado e incluso admitido por el resto de personas en la vida real” (Domínguez, 2021, p.126).

La violencia simbólica puede contribuir a la violencia social que sostiene una jerarquía en la distribución de poder. Esta puede conllevar el mantenimiento o afianzamiento de una “violencia estructural, que se refiere al lugar de inferioridad que se otorga a las mujeres en la sociedad”. De las imágenes aprendemos pudiendo estos comportamientos o normas sociales afectar a la realidad que vivimos: “Crear una imagen pública de las mujeres doblegadas, tiradas y sumisas podría ser una estrategia visual bélica que contribuye a tener y reforzar una situación de sometimiento” (Domínguez, 2021, p. 127). La autora apunta cómo la pose en las imágenes que provienen del mundo de la moda también exacerban esa violencia simbólica que si no es explícita, igualmente somete a las mujeres al ridículo en muchos casos: “Por si no fuese poco violento mostrar solamente a un porcentaje muy limitado y nada representativo de las mujeres (las que tienen cuerpo de adolescente) la moda se ha empeñado en que las poses deben maltratarnos todavía más” (Domínguez, 2021, p. 122). La autora habla para esto de la campaña de *Miu Miu* que muestra a chicas jóvenes tiradas en colchones mugrientos, miradas desde arriba en un plano picado, sexualizadas e infantilizadas. Este tipo de imágenes glamurizan la pornografía y la prostitución:

Uno de los poderes que tienen las imágenes es que tienden en a normalizar todo aquello que representan [...] Si normalizamos la violencia hacia las personas de determinados colectivos, no nos parecerá alarmante y no reaccionaremos ante ella. De la misma forma las que la ejerzan e incluso las que la reciban tenderán a quitarle importancia porque la considerarán parte de un comportamiento normal. Las imágenes no son inocuas, siempre generan algún tipo de efecto en las personas, aunque ese efecto sea la pasividad o la permisividad. (Domínguez, 2021, p. 99).

Las imágenes de moda tampoco contemplan el placer sexual femenino a pesar de que sus campañas recurren “al sexo, o mejor dicho a la pornografía” para llamar la atención (Domínguez, 2021, p. 128). En el documental ya mencionado sobre la revista Vogue, *In Vogue: the editor's eye* (Card, 2012) se alude a la sexualidad femenina a partir de la década de los setenta y cómo se modifica y empodera a las mujeres y su deseo. No obstante, en realidad hablarían de ser deseables y provocativas de forma activa – sobretodo entreabriendo la boca –, no tanto a su propio deseo. La moda glamuriza el porno y su trato vejatorio hacia el cuerpo de las mujeres como “trozos de carne”. Ni rastro del goce femenino o cómo se llega a él. De ser así, veríamos otras poses y otras expresiones: “el cuerpo de las mujeres es objeto de placer y deseo, pero sigue sin ser sujeto” (Domínguez, 2021, p. 129), y continúa:

Si la sexualidad también fuese para nosotras veríamos otro tipo de expresiones y de poses además de estar tumbadas con las piernas separadas. Veríamos cuerpos activos, no pasivos. Veríamos mujeres satisfechas, no abatidas. Y veríamos a mujeres de más de cuarenta, porque a esa edad es cuando conocemos mucho mejor nuestro cuerpo y sabemos lo que queremos. (Domínguez, 2021, p. 129).

A lo mejor una mujer que sabe lo que quiere ya no es adecuada, porque no es impresionable ni doblegable. A lo mejor, ya piensa por su cuenta.

En estas imágenes de ficción es habitual que las mujeres compitan o se envidien entre sí, por ser la más bella, o por querer lo que otra tiene. Existen aún concursos de belleza donde prima el cuerpo y la apariencia o los estilismos con que desfilan las mujeres en lugar de su labor profesional: “Considerarnos solo por nuestro físico es una forma de denostar nuestra capacidad públicamente y de objetificarnos” (Domínguez, 2021, p. 130). Esto se podría considerar una forma de violencia extrema porque deshumaniza, disminuyendo toda la dimensión de las mujeres a su cuerpo y su apariencia física.

Otra forma de deshumanizar es fraccionar para eliminar la identidad y la posibilidad de empatizar con el sujeto. La fragmentación del cuerpo de la mujer es una estrategia para ello: “Es físicamente imposible empatizar con algo que no tiene rostro [...] Despojar a un ser humano de su identidad es una de las formas más rápidas de dehumanizarlo” (Domínguez, 2021 pp.136- 137). Nuestra autora llegaría hasta el concepto de “pornomiseria” (2021, p. 235) que define como el ejercicio de generar imágenes que explotan las miserias de otros para potenciar la emoción del espectador que mira desde lejos. Aquello que Susan Sontag analizaría como la anestesia frente al dolor de los demás y cómo el espectador frente a ese dolor que se le proporciona de forma dosificada va

desarrollando inmunidad, refiriéndose en su caso a la fotografía documental y de prensa (Sontag, 2004).

En el relato visual de la violencia de género se suele prestar atención a la víctima, a quién habría sufrido el abuso. Domínguez reclama que se centre la atención en el abusador, el causante del sufrimiento. En las noticias sobre redes de trata de personas ve un claro ejemplo: “Cada vez que se muestra una imagen que ilustra este tema se retrata a las víctimas de la trata, cuerpos de mujeres expuestos, cortados y sufrientes, pero jamás a los hombres que explotan, agreden y trafican con esas mujeres” (Domínguez, 2021, p. 235). Y es que los modos de contar inciden en los relatos que se crean a través de ellos. Otra forma de plantearlo sería virar la mirada a la experiencia femenina. Susan Meiselas puede ser un ejemplo de fotografía que tiene en cuenta el sesgo desde donde mira, cuestionando el papel de quien hace la fotografía. En concreto atendiendo a las experiencias de las mujeres y sus cuerpos, así como las reacciones de quienes las miran. Nos referimos para este ejemplo a su serie *Carnival Strippers* que ofrece una versión del fotolibro donde revisita la serie original de los años sesenta, desde una mirada actual (Crespo, 2022, 28 de abril).

Redes Sociales

El sistema cultural para la producción de imágenes, relatos y narrativas ha estado operando en solitario y sin respuesta: “las exposiciones, las salas de cine y las pantallas de televisión eran un espejo en el que admirar(se), como un adonis se recrea en su propia imagen” (Domínguez, 2021, p. 145). La comunicación abierta a través de internet permite que el público se pueda expresar, dar *feedback*, y en ocasiones actuar de forma masiva y anónima con la voluntad de generar cambios, como esa masa crítica y anónima que define Benjamin en el primer tercio del siglo pasado (2019). Las redes sociales han permitido a colectivos poco visibilizados organizarse y exponer sus opiniones. También ha permitido que algunas personas superen su miedo a hablar de abusos o denuncias e injusticias. Se convierten en una herramienta muy efectiva precisamente por el acceso que permite a otros testimonios que contrastan con el relato dominante y rompen con el aislamiento, ese que sucede cuando no es posible tener un altavoz para cuestiones o temas específicos que son tratados tradicionalmente desde un único punto de vista, o ni eso, quedando dentro del tabú. Aquí entran en juego las redes sociales, que permiten el espacio de difusión y de comunicación necesario para la ampliación del movimiento a través de las fronteras y su interseccionalidad:

El hastag #*Metoo*, propuesto en 2006 por la activista Tamara Bunke para empoderar a las mujeres negras abusadas sexualmente en la red MySpace, fue recuperado en 2017 por Alyssa

Milano para denunciar los abusos del productor de cine Harvey Weinstein a actrices que habían trabajado con él. (Domínguez, 2021, p. 199).

Time's up! es el movimiento posterior que opera desde la transversalidad de todos aquellos excluidos o marginalizados por la cultura patriarcal. Llama la atención que estos movimientos, que se convierten en un impulso para esta posible cuarta ola feminista como sucediera en los años sesenta, operen desde el centro de poder blanco y de clase alta de Occidente.

La democratización de la comunicación permite que tengan cabida en internet todo tipo de relatos. Ya no hay una dependencia de que alguien decida que seas o no visible. Cada uno es gestor de su propio contenido y tiene la ventana para publicarlo a su disposición. Esto implica que ahora tenemos la posibilidad de la autorrepresentación. Domínguez observa que hay un gran número de personas, con muchos o pocos seguidores, que en lugar de buscar ampliar el imaginario y aprovechar esta evolución en los procesos comunicativos para representar lo que no lo estaba antes, lo que sucede es un eco de lo que sí existe, agudizando el empeño en demostrar que sí se encaja en el molde – la imitación de los modelos que define Strömquist –. No nos libramos de la mirada hegemónica porque la hemos asumido como propia, como universal, como neutra. No obstante, las redes también van a posibilitar ver todo tipo de cuerpos o de contenidos que antes no tendrían cabida en los medios, como por ejemplo el maquillaje para hombres en un tutorial explicativo.

En concreto en torno al cuerpo existe el movimiento *body positive* que “consiste en visibilizar todo tipo de cuerpos para ampliar el concepto de belleza que ha estado siempre tan limitado” (Domínguez, 2021, p. 214). Es positivo para sentirnos bien con nosotros mismos y también para dejar de juzgar a los demás por ser diferentes a lo que estipula el molde. Frente a este movimiento, o lema, encontramos el *body neutral* que gira su atención hacia algo que no sea el cuerpo: “Aún nos queda superar la idea de que el cuerpo de las mujeres existe para ser mirado” (Domínguez, 2021, p. 215). Este sería el último paso para separar la subjetividad femenina de su corporalidad y adecuación estética. Dejar de pensar en ser cuerpos permitidos de mujeres adecuadas para ser mujeres que obviamente tienen cuerpos, inseparables de sus emociones y sus mentes. Para esto, ser atractiva no puede ser toda aspiración. Domínguez reclama que las mujeres aparezcan haciendo cosas, como sujetos activos, y que no estén relacionadas únicamente con lo *sexis* que lucen haciéndolas, o gracias a ellas: “Es necesario equilibrar este relato con otros que pongan en valor otras dimensiones de lo que somos” (Domínguez, 2021, p. 215). Resulta difícil con la maquinaria que hay puesta en marcha para que el colectivo femenino esté todo el día con preocupaciones sobre su apariencia, y la interiorización de esto que hace resulte casi esencial.

Necesitamos tener una cultura visual más rica, y unos contenidos que incluyan cuerpos de todo tipo, y mas sujetos activos que hagan todo tipo de cosas:

Necesitamos ver personas gordas, calvas, negras, arrugadas, con manchas, con pecas, con canas, patiocortas, culonas, narizotas, desgarradas, tuertas, con prótesis, sin un pecho, asiáticas, sin que se las asocie a características negativas y sin que mueran a la primera de cambio en las películas. (Domínguez, 2021, p. 248).

También a mujeres que hagan algo además de ser miradas. Que tengan alguna actividad, y de forma integrada, no como una isla en medio de un océano de “venus desparramadas” (Domínguez, 2021, p. 249).

Las redes sociales se convierten en un escaparate de lo que ha sido interiorizado y que se revela a través de la imitación, y al mismo tiempo de las posibilidades que podría otorgar la autogestión de contenidos.

La masa responde

El público masivo que en tiempos de una comunicación democratizada tiene la posibilidad de responder y reaccionar lo hará de forma efectiva – al menos desde el prisma de esta investigación – siempre y cuando cuente con una alfabetización visual. La semiótica y su estudio se hace necesaria para comprender cómo se configuran las imágenes, su mensaje denotado (Barthes, 1986) y su apariencia (Berger, 2016).

Para descifrar una imagen hay que ir más allá de una lectura rápida de catalogación. La semántica y su estudio será necesaria para, a través de la forma que estudiamos en la semiótica, comprender qué nos muestran realmente las imágenes, qué comunican, qué mensaje nos hacen llegar. La connotación (Barthes, 1986), la retórica visual y el análisis de los elementos y cómo están dispuestos, qué mensaje construyen. En este caso, va más allá de la experiencia individual ya que nuestra socialización sucede más que nunca de forma global a través de las pantallas. El canal a través del que consumimos imágenes (Flusser, 1990), dónde las vemos y las connotaciones que arrastra ese canal también debe ser tenido en cuenta. A unas les atribuimos creatividad, a otras fines comerciales, y hay algunas a las que consideramos como meramente información. Generalmente bajamos la guardia ante el entretenimiento. Por eso conviene entender cómo se han realizado y que efecto generan en los individuos, los grupos y sus interacciones, para analizar adecuadamente y descifrar qué quieren de mí las imágenes (Mitchell, 2014) de qué forma actúan y operan, dónde reside su poder y, si actúan al servicio de quienes las crean, cuáles serían sus

intereses. Sólo así la masa de consumidores podrá tomar conciencia y responder al poder que las imágenes ejercen sobre su percepción de la realidad, del mundo y de sí mismos. Sólo así podrán evitar ser engullidos por ellas.

6.6.2.El terror a la mujer que piensa

Entendiendo a la mujer como seductora, porque ahí radicaría la herramienta que tiene para aproximarse al poder en un mundo donde la mirada masculina es hegemónica y las mujeres existen en parte para ser vistas, los modelos de feminidad legitimados tendrían demasiadas tareas por cumplir como para poder pensar con claridad en qué está pasando a su alrededor y de qué manera se insertan en el mundo y en una sociedad determinada.

El modelo de feminidad que nos muestra la publicidad con maquillaje, dando mucho protagonismo al cuerpo y siendo por todo ello seductor, nos propone una adecuación a la expectativa de lo femenino que rechaza la autoexpresión individual. Las mujeres en la ficción siguen también modelos específicos que determinan cómo y cuándo las mujeres forman parte del relato:

[...] los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (Berger, 2000, p. 55)

Este modelo de seducción-objetualización agrava las desigualdades sociales entre hombres y mujeres en un “combate de distribución simbólica” de lo masculino y lo femenino (Chollet, 2020, p. 264). Este mismo modelo de feminidad elaborado esta vez a través de personajes femeninos de ficción nos muestra otras cuestiones relacionadas con cómo la mujer es objetualizada de forma cotidiana y normalizada: “Mientras los personajes femeninos son enfatizados como tales” (Chollet, 2020, p. 255), los personajes masculinos tendrían defectos y cualidades, rasgos de carácter individualizado, y realizarían más interacciones entre ellos, y también con ellas. Empujan la trama hacia adelante, mientras ellas serían un descanso en esa misma trama, al tiempo que un receptáculo de miradas deleitadas con su cuerpo, su actitud y su apariencia, como ya desentrañara Laura Mulvey definiendo el placer escópico en el cine narrativo. Chollet se refiere a esto como “feminidad estática, tipo árbol de navidad [...] un conjunto de signos que corresponden a una actitud, a una manera de ser totalmente modelada en función de la mirada y de lo que esperan

otros” (2020, p. 256). La mujer en el cine interpreta el rol de la mujer en una fantasía masculina: “El hombre es creador, la mujer, una criatura [...] percha de fantasías, marioneta de ventrílocuos” (2020, p. 294). Chollet recuerda las palabras de Jane Fonda cuando describe el momento de su carrera en que se dio cuenta que nunca había interpretado a una mujer que respondiera a su experiencia o lo que sabe sobre mujeres, siéndolo ella, sino que siempre habría interpretado a la fantasía de la idea de mujer de aquellos que definían al personaje, decidían qué llevaría, cómo se comportaría y cómo aparecería en pantalla. Quienes diseñaran ese relato serían los que darían vida al personaje, y la única presencia femenina en ese proceso sería la actriz que interpretaría a esa fantasía.

Cuando esa mujer mágica salida del pensamiento de otros se convierte en un referente comienza a modelar la manera de comprender la identidad femenina, basada en una concepción masculina de mujer. Despentes nos hace una buena conjunción de características limitadas que se confrontan con las realidades de las mujeres, frente a la realidad que nos propone la ficción:

Porque el ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte. Es posible que incluso no exista (Despentes, 2020, p. 16).

A través de esta reflexión consideramos que efectivamente se configura la idea de mujer como marioneta de ventrílocuos. Se concreta así la problemática de la libertad de una marioneta que cree estar hablando por sí misma, que así lo percibe. Siente que tiene su propia voz y que argumenta sus propias ideas sin conciencia de la mano y el sonido que emite el ventrílocuo, que dicta qué dirá, cuándo lo dirá y cómo.

La hipersexualización de las grandes figuras del momento en Instagram, siguiendo con Kylie Jenner como epítome de esta articulación, se nos presenta como una feminidad poderosa, pero no podemos desviar la atención de esta forma de empoderamiento a través del cuerpo y del deseo. Su poder proviene de ser deseada sexualmente por ellos, lo que conlleva que ellas deseen tener su misma apariencia y presentarse igual al mundo, para así tener también poder. El poder de ellas reside entonces en ser deseadas por ellos, y esta es un arma de doble filo.

Podemos observar la forma más básica de cristalización de las consecuencias de esta idea a través del vestuario sobre el cuerpo de las mujeres en la calle un día cualquiera. Cuando hace mucho calor todo el mundo tiene ganas de llevar cuanto menos tejido sobre la piel, mejor. Las mujeres tienen un mayor acceso y permisividad para tener y portar prendas pequeñas. Camisetas de tirantes, vestidos largos o cortos, vaporosos, ligeros. Optar por ellas supone estar cómoda a altas temperaturas, pensando en funcionalidad y con un amplio espectro de posibilidades en las prendas que ofrecen las tiendas y el imaginario que nos permite llevarlas; o pensando en su atractivo y decidiendo cómo quieren salir al mundo, que no ofreciéndose al juicio sexualizado de desconocidos. Cuando un cuerpo de mujer se presenta ante la mirada pública mostrando mucha piel se expone a comentarios y miradas de aquellos que consideran que su corporalidad es accesible y busca ser comentada, sin contemplar que ellas no están preguntando a nadie su opinión sobre sus cuerpos o sus decisiones estéticas. Asociar la estética femenina a la búsqueda de *feedback* es siempre un error. Y es que, aunque quisieran provocar reacciones a su alrededor, estarían en su derecho de hacerlo sin sufrir represalias ni interacciones no solicitadas, dado el marco social descrito a lo largo de esta investigación. Amarna Miller lo describe de la siguiente manera, refiriéndose a precisamente a las consecuencias:

¿Te vestiste así y no querías tener sexo? ¿Estás segura? En el imaginario masculino, la mujer que hace ostentación de su sexualidad o su belleza está alardeando de un poder del que ellos carecen. El poder del sexo. Si ella quisiese, podría ceder a tu deseo, pero no quiere. Así, llevar una falda corta o actuar con coquetería se convierten desde su perspectiva en una suerte de agresión. ¿Pero cómo va a atreverse a enseñar la mercancía si después no me va a dejar tocarla? (Miller, 2021, p. 28)

Se culpa y responsabiliza así a la propia mujer de recibir acoso callejero. Cuando en realidad la atención debería virar para que todo el mundo pudiera no pasar más calor del necesario, o sentirse libre y bien de decidir en función de lo que quiere o no ponerse, de cómo quiere o no comportarse, además de concentrarse en hacer entender que el cuerpo de las mujeres no es público, incluso si está en el espacio público. Esto puede derivar de la definición del deseo, y cómo el deseo femenino se ha visto neutralizado dado que no consiste en explorar el propio deseo, sino que se focaliza en desear ser deseadas, por eso es lo que se supone que está pasando siempre. Por este motivo, y de forma coloquial o vulgar, las formas de acoso callejero se podrían estar considerando piropos, porque según esta lógica ella estaría consiguiendo su objetivo de ser deseada, lo buscara o no. La mirada del otro la validaría, con lo que, ¿porqué no iba a querer su opinión? El deseo femenino queda subordinado al masculino, que será, como la mirada y la sexualidad, hegemónico. Pensar en ello podría desarticular el reparto de poder.

Negar la reciprocidad del deseo es negar la subjetividad femenina, o la condición de sujeto de las mujeres. En la tradición pictórica, que ilumina el camino para la imagen contemporánea, del deseo femenino no hay ni rastro. La mujer es deseada y el hombre es quien desea. Él es el sujeto, con lo que la sexualidad es suya: masculina y hegemónica. También lo es su mirada sobre el cuerpo de ella, que existe para el deleite de él. La mujer que manifiesta deseo se sale de camino, como ángel caído o la *femme fatale*, que tentaba al hombre y podía descarrilarlo. Con lo que la mujer que piensa en su propio deseo y en su cuerpo en primera persona representa el mal. Esto sustenta – peligrosamente – la cultura del acoso. El deseo de ser vistas y miradas ha sido definido por otros para ellas, del mismo modo que el mutismo o las mujeres enmudecidas que no se quejan, no disienten y obedecen. La asimetría en el control de la palabra, o lo que se hace con ella para elaborar una narrativa, una definición, la experiencia, la ambición o el deseo “coincide con la asimetría de las relaciones de poder” (Chollet, 2020, p. 292). Una mujer con voz y que piensa no es entonces bien recibida, ya que deslucen sus cualidades puramente femeninas, aquellas que han modelado otros. Y como decía Barrera (2019), todos y todas, sin reflexión, nos convertiríamos en agentes de control:

Ya conocemos el síndrome del rehén que se identifica con su carcelero. Así es como acabamos vigilándonos las unas a las otras, juzgándonos a través de los ojos del que nos encierra con doble cerrojo. (Despentes, 2020, p. 144).

Despentes se refiere aquí a los códigos para la feminidad y la sexualidad que nos dictan desde nuestro propio interior, colonizado de forma efectiva por una mirada masculina cargada de intereses que garanticen un sistema económico, ideológico, relacional y social tal y como ha sido siempre, como se supone que funciona, como habría de ser. La feminidad es para Despentes un concepto de hipócritas, una herramienta para el poder, pues es la manera de mantener un estatus de sumisión e inferioridad:

El arte de ser servil. Podemos llamarlo seducción y hacer de ello un asunto de glamour. Pero en pocos casos se trata de un deporte de alto nivel. En general, se trata simplemente de acostumbrarse a comportarse como algo inferior. Entrar en una habitación, mirar a ver si hay hombres, querer gustarles. No hablar demasiado alto. No expresarse en un tono demasiado categórico. No sentarse con las piernas abiertas. No expresarse en un tono autoritario. No hablar de dinero. No querer tomar el poder. No querer ocupar un puesto de autoridad. No buscar el prestigio. No reírse demasiado fuerte. No ser demasiado graciosa. Gustar a los

hombres es un arte complicado, que exige que borremos todo aquello que tiene que ver con el dominio de la fuerza. (Despentes, 2020, pp. 147-148).

La preocupación por gustarles es la llave para el avance o para el reconocimiento, el motor de las dinámicas que permiten a las mujeres actuar, ejercer, tener presencia, existir en un entorno público. Porque gustarles recoge la mirada masculina, el prisma desde el que la feminidad ha sido diseñada, la estructura de deseo vigente y gobernante, la que sostienen las imágenes, la producción cultural y de entretenimiento del tipo que sea, excepto por honrosas excepciones, cada vez más. Porque gustarles es el capital que las mujeres pueden explotar en un mundo diseñado por y para ellos, donde el control sobre el cuerpo de las mujeres es clave para la hegemonía de poder, que las deja a ellas en un segundo plano. Y en la carrera por gustar, nos convertimos en nuestros propios agentes de control. E incluso dentro de los propios feminismos, cuando los ojos ajenos e inexpertos en la teoría, la práctica, la historia o la reflexión feminista juzgan la apariencia de las mujeres que exigen un lugar diferente al asignado. Como si, efectivamente, jugar al juego de la feminidad fuera excluyente para tener un pensamiento crítico con el sistema de pensamiento que lo ha creado. María Llopis lo expresa muy bien, volviendo al paralelismo con Caperucita:

¿Se puede ir pintada hasta las cejas, llevar el pelo rubio platino, calzar unos taconazos y ser una feminista radical insurgente? Por supuesto. Las caperucitas se vuelven lobos pero no necesitan disfrazarse de bichos peludos. (Llopis, 2010, p. 155).

La cárcel inmaterial que define Chollet (2020) se construye entonces desde las ideas de lo que una mujer ha de hacer, o no. De cómo debe ser su cuerpo, para qué debe ser empleado y bajo qué estándares será juzgado. El mundo de las imágenes sustenta entonces ese ideario, pero son imágenes que no siempre se ajustan a ese prisma feminista, necesario para equilibrar una balanza que no hace tanto ni existía. Vemos el ejemplo actual de *Barbie* (Ackerley, Brenner, Heyman y Robbie, 2023), la película dirigida y producida principalmente por mujeres que se ha convertido en un fenómeno, disfrazada de comedia romántica de colorines, donde se ponen sobre la mesa cuestiones básicas del feminismo como la estructura patriarcal que lo inunda todo de forma invisible para muchos. Las imágenes enseñan y es a través de las imágenes que buscan la crítica y estimular el pensamiento como se puede llegar a crear el espacio para las mujeres que se liberan de las ataduras de cómo una única forma de feminidad se les ha impuesto, como decía Mona Chollet (2020), para evitar que piensen demasiado en otra cosa. Porque al final, este juego de poder que sucede a través de los cuerpos de las mujeres y que sostiene el universo de las imágenes estaría alimentado, en última instancia, por el terror a la mujer que piensa.

7. La creación fotográfica en el contexto español de la cuarta ola feminista: estrategias de poder a través del cuerpo

El cuerpo normativo, sus usos y funciones, las expectativas que sobre él se vuelcan y los castigos que se le aplican, desde una mirada feminista, será lo que abordemos en este capítulo de nuestra investigación. Cada momento ha tenido su norma y todas las etapas anteriores, abordadas en esta investigación, nos traen a la que nos ocupa, la del siglo que habitamos.

En el contexto español existen muchas propuestas a partir de los años dos mil de artistas que se lanzan a cuestionar la politización, mercantilización y exigencias vertidas sobre el cuerpo femenino a través de diferentes estrategias, donde la mirada masculina y las necesidades de continuidad de un sistema patriarcal marcarían la pauta.

Las estrategias de nuestras artistas propondrán en unas ocasiones nuevas formas de existir y, en otras, visibilizar lo artificioso de la ya mencionada norma. A través de revisitar la construcción del relato nos plantean de dónde viene esa norma, quién la ha concebido y cómo podríamos posicionarnos frente a ella. Los relatos que visitaremos son fotográficos, debido a las condiciones que este medio reúne en su relación inseparable de la realidad. La fotografía, por su naturaleza, toma de la realidad de forma directa y continua, sin intermediarios. Esto la dota, en un sentido tradicional, de una gran dosis de confianza por parte de quien la consume, que puede considerarla fiel a la realidad, un espejo pulcro o una ventana directa al mundo.

En un sentido contemporáneo, derivado de un pensamiento actualizado sobre las posibilidades de la fotografía como moldeadora y condicionadora del pensamiento y de la noción de realidad, que analiza y se inserta en el mundo de las imágenes que nos rodean, encontramos sin embargo gran desconfianza por ese mismo espectador que, en el contexto reciente, tiende a poner en duda la imagen fotográfica pues tiene cierta noción sobre las posibilidades de tergiversación que entraña el medio. Y decimos cierta noción con convicción, pues a menos que una persona tenga una inquietud específica por conocer el poder de las imágenes, estas no se explican a sí mismas, y no es un conocimiento innato.

Como sostiene Berger (2000) en su texto *Modos de ver*, original de 1972, la fotografía es débil en intención, no se puede afirmar que diga la verdad ni tampoco que mienta, pues no es más que una apariencia al servicio de la intención de quien la utiliza para comunicar algo, y está sujeta a la interpretación de su interlocutor. Requiere de un estudio específico, y de la comprensión y aceptación de la fotografía como un lenguaje en sí mismo que nos conecta con la realidad, pero que también la distorsiona, la condiciona, y que en muchos casos está ligado a la persuasión y guarda siempre intenciones ocultas que se amparan en su sentido directo y aparentemente transparente. La fuerza de la fotografía es inabarcable, porque alude a todos los estratos de la sociedad, a toda aquella persona que salga de casa, tenga televisor o smartphone. Nadie escapa a

su poder. Por este motivo buscamos artistas que utilicen este medio, pues es el que configura la idea que tenemos, como sociedad, de las cosas.

También encontramos en nuestro rastreo propuestas expositivas que, a lo largo y ancho de la muestra, unida a los textos publicados, nos ayudan a sobrevolar los mapas de la mirada femenina sobre el cuerpo, o la ausencia de ella, a través de la práctica artística y fotográfica. El rastreo y análisis de todo lo recabado, unido al marco teórico presentado previamente para comprender el estado de la cuestión y el contexto específico para la creación y valoración de las obras, nos servirá para enarbolar el esqueleto de esta etapa final de la investigación. Sin perder de vista los reclamos de la segunda y la tercera ola feminista en torno al cuerpo de las mujeres, nos lanzamos a tratar de definir cuáles son los que siguen vigentes en esta cuarta ola (Varela, 2024). Al cruzarlos con las expresiones artísticas, proyectos y obras de este momento y este lugar, comprenderemos si la teoría y la producción están acompasadas, o si existen aún espacios para el crecimiento o el cuestionamiento de estos vectores o ejes principales que hemos podido determinar y que presentamos en forma de espejo. En cualquier caso, nos proponemos aplicar una mirada feminista para organizar, según las inquietudes derivadas de la investigación previa, el trabajo fotográfico y expresivo tan prolífero en nuestro territorio y nuestro tiempo. Esto nos permite ampliar nuestras posibilidades de reflexión entre el encuentro de la teoría del arte, la teoría feminista y la práctica artística y fotográfica que contemple las problemáticas presentes, las que surgen y las que perduran.

7.1. Introducción y Justificación: qué, cuándo, dónde y cómo

El poder sobre los cuerpos de las mujeres es transversal en el estudio feminista de la realidad y también atraviesa todas las estrategias patriarcales que operan para el mantenimiento del *status quo*. Para organizar las mentes y los cuerpos a nivel físico y mental, e individual y colectivo, el poder se ejerce a través de diferentes vectores como la feminidad, la masculinidad, la orientación sexual, la raza, la clase social, etc. En este caso, y como venimos haciendo toda la investigación, nos enfocamos en cómo el poder opresor de la mirada hegemónica cristaliza en las mujeres, y se manifiesta como herramienta de control sobre sus cuerpos. Nuestro marco teórico aborda las cuestiones relacionadas con las formas en que el cuerpo femenino es controlado, y los debates que esto suscita. Son debates en torno a la autonomía del cuerpo, a la atención a la biología, a la libertad entendida como participación activa en las estrategias de control, o como subversión del arma de control en que se convierte la tiranía de la belleza, la sexualidad femenina o la maternidad. La violencia la entenderemos como forma evidente y explícita de control mediante el castigo, o la amenaza latente del mismo.

Después de revisar los debates abiertos en el contexto de esta cuarta ola feminista (Varela, 2024), abrimos nuestra investigación ahora hacia la práctica artística y fotográfica en este mismo tiempo. El siglo XXI será el eje temporal, y nuestra investigación previa nos servirá como antecedente para poder comprender el momento presente, y las claves de la producción artística coetánea. Al mismo tiempo, el círculo se estrecha y rastreamos únicamente dentro de nuestro contexto. Esto es, artistas de nacionalidad española con las que compartimos cultura en cuanto a tiempo y geolocalización y también obra que se ha realizado en España, con la que igualmente compartimos tiempo y geolocalización, aunque su autora sea de una nacionalidad diferente conllevando una cultura que, siendo distinta, nos puede ayudar a mirar de una forma más amplia a nuestro contexto. Al analizar la fotografía como lenguaje y su contenido como mensaje fotográfico, Barthes (1986) habla sobre cómo la connotación no puede separarse de la cultura a la que va dirigida, por ello resulta necesario comprender los antecedentes de la práctica y la teoría feminista occidental para después observar cómo se desarrolla dentro del contexto español a nivel político, social, económico y cultural. De esta manera justificamos nuestro interés en rastrear a las artistas y obras de nuestro contexto. Además, siguiendo la dinámica de esta investigación, no buscamos prácticas artísticas en general, sino aquellas vinculadas con la fotografía, por las condiciones para la creación y la recepción que la definen y que expusimos anteriormente.

Rosa Olivares (2013) introduce el catálogo *Contexto Crítico. Fotografía Española del s. XXI* como comisaria de la exposición. Utiliza este texto para trazar las líneas básicas que definen a los autores que participan en la exposición, y para introducirnos a los discursos que nos propondrán con sus obras. Para ello elabora además un contexto teórico sobre el momento actual de la fotografía. Para esta contextualización retoma lo que habría iniciado un poco antes con el texto que nos introduce a *100 Fotógrafos Españoles* (2005). Este mapa teórico adecuado a nuestro tiempo y nuestro entorno es necesario y valiosísimo para nuestra investigación, pues nos permite hablar de fotografía contemporánea. Posibilita así la creación de una urdimbre que nos sirva para unir obras y trayectorias tan diversas como las que presentamos en nuestra panografía.

En este inicio de siglo reconocemos pues la fotografía como la disciplina que ocupa el puesto principal en el panorama artístico internacional y de igual modo en el español. La sociedad cambia, se habitúa a su vez al cambio, y en ella permea todo aquello que la imagen es capaz de hacer, como ya vaticinara Flusser (1990). La imagen fotográfica concretamente, con su forma directamente vinculada a aquello que es perceptible y que nos ofrece la realidad, se amolda perfectamente a la capacidad de asimilación por parte del observador, y ahí radica su extraordinario poder como herramienta creativa y constructora de relatos:

La fotografía ha entrado en el mundo del arte sin abandonar su propia esfera técnica y estética, lo que puede ser importante y al mismo tiempo complicado. Igualmente, en este momento de

innovación plástica, la fotografía se ha convertido en un punto de encuentro e hibridación entre la pintura, el cine, la publicidad, los mass media, la tecnología, la realidad y la ficción. (Olivares, 2005, p. 9)

Siguiendo el ejemplo de Olivares, creemos en la necesidad de crear un hilo conductor específico para nuestra investigación que nos aproxime en concreto a la fotografía, pues su aparente sencillez y transparencia es precisamente lo que la hace tan compleja. Lo que la fotografía significa en el siglo XXI no es lo que significó en el siglo XX, a pesar de que los principios físicos que sigue no hayan variado tanto, lo que varía es la manera en que la miramos (Berger, 2000). Hoy en día los artistas utilizan la fotografía sabiendo todo lo que significa, a través de lo que muestra y de lo que no (Acaso y Nuere, 2005). La comprenden como colonizadora exterior, creando definiciones que asumiremos como verdaderas, e interior, aprovechando nuestra atención para inculcarnos esas definiciones y que parezcan irrevocables, innatas y naturales.

A lo largo de esta etapa de nuestra investigación buscaremos a aquellos y aquellas artistas que o bien, con la fotografía como herramienta, muestran la realidad a través de la ficción; o bien decodifican una realidad enrevesada mediante la pulcritud de la observación directa y fotográfica. Olivares (2005) señala que, con los años 2000, la fotografía en España está en transición, al mismo tiempo que apunta cómo pretende con esta publicación mirar hacia el mañana sin dejar de agradecer a todos aquellos que han hecho posible que exista un hoy. No obstante, sí señala cómo en esta transición estilística y temática hay quienes no muestran interés:

La eterna lucha generacional en España y en el terreno fotográfico especialmente estéril, sobre todo porque todavía en el siglo XXI se mantienen estructuras y estilos caducos en la creación fotográfica, tanto en las Reales Asociaciones Fotográficas, cuyo tufo tradicionalista y alejado de lo que es hoy la fotografía como arte es algo inevitable; como en las publicaciones especializadas, más interesadas por el desnudo femenino que por el sentido de la imagen. (Olivares, 2005, p. 17).

Yolanda Domínguez, 15 años después, nos vuelve a llamar la atención sobre este asunto, analizando cómo en los manuales de fotografía más actuales se presta más atención a las nalgas de una mujer que actúa como modelo, que al contexto y el mundo en que se desenvuelven las imágenes, sus productores, sus consumidores y la fuerza de sus estrategias de difusión (Domínguez, 2021, 18 de abril). Hay una parte del sector no tan voluble al cambio como presumiéramos por parte de una sociedad a la que queremos concebir o entender como más crítica cada día. Este sector de la fotografía que no se hace eco está configurado por aquellos que “siguen

su camino, ajenos aún a los cambios que se están sucediendo y al creciente interés que por la fotografía existe en todos los ámbitos” (Olivares, 2005, p. 17). Nuestra autora se refiere a la entrada en el mundo de la fotografía – o viceversa – de la crítica, la teoría, los museos, las galerías, etc. Nosotros añadimos a esta reflexión la crítica feminista del arte, así como las problemáticas en torno a la representación, la definición de la feminidad y el cuerpo de las mujeres.

La imagen fotográfica se encuentra, pues, en todo, y no alude únicamente a un entorno artístico. Por ello la consideramos como la forma de creación que resulta más emocionante analizar, porque de forma derivada, desde el trabajo de nuestra panografía de artistas, podremos comprender mejor el valor de la imagen en la cultura contemporánea.

Elegimos el término panografía porque se refiere a un conjunto de imágenes fotográficas más pequeñas, que unidas, nos dan una mayor visión, más completa. Una que nos permite acceder a una aproximación más amplia de aquello que representan. Por este motivo se acerca a nuestros intereses y al medio del que hablamos de forma más concreta – y metafórica – que los conceptos cartografía o mapeado, que también podrían comprenderse alienados con nuestras intenciones, pero que no se asocian de forma tan inseparable a la fotografía.

Como ya se ha mencionado anteriormente, desde los años sesenta, y partiendo de las prácticas artísticas representativas de la época, la fotografía ya no sería sólo una forma de creación en sí misma a partir de sus cualidades inherentes de representar fielmente la realidad. Se hace necesario soltar el lastre, propio de etapas anteriores, de considerar a la fotografía netamente como objeto informativo, comprendiendo esta como la única vía posible de creación fotográfica. A partir de la década de los sesenta, cuando los artistas inmersos en la posmodernidad hacen a sus obras saltar de la pared y abandonar la perennidad, la estaticidad y la bidimensionalidad – excluyendo de esta afirmación a los escultores, para quienes la tridimensionalidad fue siempre su espacio natural – la fotografía se convierte en una eficaz herramienta para el registro de aquello que sólo va a ser una vez, que tiene un aquí y un ahora (Benjamin, 2019). La fotografía se convierte así en un objeto estético, que además utiliza como base la información que contiene. A lo largo de los años 2000 encontraremos muchas obras que comparten esta necesidad de apoyarse en la fotografía, y a las que consideraremos fotográficas. Esto es a través de las prácticas relacionadas con la acción ciudadana, o con una acción desarrollada por la propia artista en un momento y un lugar concreto. También para el registro de instalaciones que serán desmontadas, y que no suceden en un espacio institucional sino en el exterior. Estas llegan a la institución artística a través de la fotografía y también tendrán su lugar en esta panografía de artistas, aunque su sentido fotográfico no sea el principio y el final de la obra sino una parte de su existencia.

Concluimos entonces que este rastreo artístico tendrá como grandes pilares la época de creación, el siglo XXI; el contexto en que se desarrollan – España – o la nacionalidad de quien las crea, española ; y el medio a través del cual se nos presenta la obra o el proyecto, la fotografía.

Los ejes que estructurarán nuestra panografía serán la belleza, la sexualidad, la maternidad y la violencia. Decíamos al inicio que el poder es transversal, y es porque la forma en que se dibujan – y desdibujan – el resto de nuestros ejes es respondiendo a cómo el poder se ejerce sobre las mujeres y sus cuerpos, o a través de ellos. Al mismo tiempo debemos tener en cuenta los debates en torno a las exclusiones, a las otras miradas, aquellas que nos son ajenas y para las que no hay reconocimiento sin tener en cuenta el modelo occidental de mujer blanca, blanda y delgada (Domínguez, 2021) que se aplicaría como un prisma alternativo al patriarcal, pero aún muy delimitado. Es decir, que debemos también observar los debates que surgen de las exclusiones y de las causas de exclusión: la mujer racializada, el conflicto TERF, la pornografía, el ecofeminismo, etc. Si bien no son temáticas en sí mismas en esta investigación, sí aparecen en los debates feministas en torno al cuerpo de nuestro tiempo, con lo que tienen también su reflejo en las obras seleccionadas desde distintos puntos de vista, que se relacionan con nuestra situación y nuestro contexto.

Cada uno de los ejes temáticos, a su vez, tendrá muchas formas de ser entendido o aproximado, como decíamos. Buscaremos para cada uno los ejemplos que mejor lo ilustren, para comprender en qué medida el arte ha estado involucrado en estos mismos debates. Hablábamos al inicio de este texto de cómo el poder es transversal a todas ellas, pues nuestros ejes se fundamentan en el control sobre el cuerpo de las mujeres resultando en el control sobre las propias mujeres como colectivo. Pero además debemos tener en cuenta que estos ejes no están aislados sino que se conectan entre sí. La violencia aparece en nuestra existencia como forma de sometimiento en la tiranía de la belleza, y supone en ocasiones episodios de violencia sobre el cuerpo propio. Al mismo tiempo, se relaciona con la sexualidad, pues belleza puede conducir a deseo sexual, que se puede convertir en violencia. Juntos los tres forman un triángulo cuyas conexiones son fácilmente reconocibles, con lo que queremos justificar que los vectores se pueden relacionar entre sí aunque los presentemos por separado.

A lo largo de nuestro marco teórico hemos argumentado cómo todas estas ideas se programan dentro de las mentes de las mujeres, hasta quedar interiorizadas y ser asumidas por el colectivo. Todos nuestros vectores tienen en común que anidan en la cárcel inmaterial que nos mantiene actuando como se espera de nosotras sin que seamos en ocasiones conscientes (Chollet, 2021). Aquellas que se construyen en nuestro imaginario y echan raíces en nuestra identidad. Las que nos limitan y nos cohiben, nos hacen exigirnos, criticarnos o avergonzarnos sin necesidad de que nadie nos lo diga desde fuera de forma explícita. Somos nuestros mejores carceleros, y nos han convertido a través de la imagería, del estereotipo, de la narrativa, de la crítica, de la vigilancia,

de los agentes de control – que a veces somos nosotras mismas –, de las instrucciones tan sólidas que desde siempre hemos recibido sobre cómo debemos comportarnos, qué debemos temer, qué consecuencias tienen nuestros actos y cuáles deben ser nuestros objetivos en la vida si es que queremos ser consideradas mujeres deseables, respetables, exitosas o completas.

En definitiva, aunque tratamos de dividir nuestra panografía de prácticas artísticas y nuestro marco teórico en ejes estancos, es algo imposible, porque las problemáticas feministas en esta investigación, como en la realidad y la cotidianidad de cualquier sociedad, están impresas en todas partes, en todas las capas de cualquier situación, convivencia y relación humana o institucional que tengamos el interés de analizar. Por ello, aunque arrojamamos una mirada compartimentada, las conexiones entre nuestros ejes quedan abiertas siempre a nuevas interpretaciones dependiendo del lugar en que nos situemos para observarlas.

7.2. Contextualización en el circuito artístico contemporáneo español: un estado de la cuestión

Como hemos mencionado en los antecedentes de esta investigación, no siempre es fácil ser un sujeto activo y crear a partir de la propia experiencia cuando eres mujer y que haya un reconocimiento del trabajo y del discurso propuesto. Las artistas que hemos seleccionado han realizado su labor gracias al trabajo y esfuerzo de todas las que vinieron antes que ellas, así como a la ordenación del pensamiento feminista y de la teoría dentro de nuestro contexto y la determinación de proyectos curatoriales y comisariados para elaborar relatos nuevos que aúnen obras de contenido feminista y no sólo mujeres reunidas que exponen juntas por el hecho mismo de serlo. Al mismo tiempo deben contar con el reconocimiento de las que vendrán detrás. Sin ánimo de perdernos en un análisis curatorial y de los circuitos del arte, sí nos parece relevante rescatar aquellas publicaciones de exposiciones que incluyen obra fotográfica, marcadas por una intención claramente feminista, o que generen los espacios para la mujer creadora y su reivindicación.

7.2.1. Imágenes, fotografías y feminismo como hilo discursivo en España desde el año 2000

Territorios indefinidos, la exposición comisariada por Isabel Tejeda en 1995 en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, cuenta en su catálogo con textos de Helena Cabello y Ana Carceller, Estrella de Diego, M^a Carmen África y la propia comisaria (1995). En esta muestra incorpora el trabajo de muchas de las artistas que aparecen en nuestra panografía de trabajo fotográfico y artístico del presente, que mira hacia el cuerpo de las mujeres desde un prisma feminista imbricado con la teoría feminista y el estado actual de la cuestión. Consideramos esta exposición

un antecedente directo para nuestra investigación que incluso estando fuera de nuestra acotación temporal necesita formar parte de esta contextualización, como pasará más adelante con algunas obras de Paloma Navares fechadas en los años noventa.

En una reflexión posterior sobre el ejercicio de estructurar esta exposición y las dificultades para hacerlo Tejeda revela algunas cuestiones relevantes sobre la propuesta, y sobre el contexto geográfico y temporal que inciden en su conceptualización (2011). Argumenta cómo llevó una búsqueda exhaustiva, por todo el territorio nacional, de artistas cuyas obras pudiera situar dentro de un discurso expositivo coherente. Observa en sus reflexiones posteriores las problemáticas derivadas de considerar las muestras de arte realizado por mujeres críticas como tal en su contexto – década de 1990 en España –. Es decir, que la representación de las mujeres en los circuitos artísticos se convertía en una promoción institucional puntual ajustada a una fecha concreta que pretendiera celebrar a las mujeres – como el 8 de marzo, por ejemplo – más que en una reivindicación como sucediera en los años sesenta en EE.UU. Tejeda nos muestra el doble filo de la cuestión. Por un lado, la creación desde la pura intuición libre de teoría – de difícil acceso en ese momento, e imposible en décadas anteriores – que se apoya únicamente en la experiencia propia, que aún siendo muy relevante y reveladora puede caer en la tentativa de armar un discurso común al considerarse historias aisladas entre sí – lo que aprendimos precisamente de esos años sesenta en EE.UU. sobre la importancia de encontrar los puntos en común entre todas las experiencias que efectivamente revelen un patrón –. Por otro lado, expone el peligro de, siendo así, caer en manos equivocadas que no encuentren esos puntos en común y sigan elaborando el relato a partir de unir obras de mujeres por el hecho de serlo, sin realmente ahondar en el contenido feminista de sus discursos. Nos resulta especialmente interesante por estar tan conectado a nuestras propias reflexiones derivadas del estudio de antecedentes para tratar de comprender el presente, pues nuestra intención se inspira en la propuesta de Tejeda – aunque sin la misma finalidad ni sucediendo en el mismo contexto – buscando en la producción artística los vínculos con la teoría feminista para construir un discurso coherente que atraviese la creación y producción artística y la teoría feminista.

Miradas de mujer. 20 fotografías españolas es una exposición colectiva del mismo título en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, con el director y comisario José María Parreño en el año 2005. Esta sería la primera exposición íntegramente fotográfica de este museo. En el ejemplar analizado disponemos del texto curatorial, el catálogo de las obras y breves entrevistas o textos de las participantes, exponiendo así los puntos de vista y las voces de las artistas. Parreño (2005) expone la entrada de la fotografía como arte en el circuito artístico en forma de recorrido cronológico y las problemáticas que planteara Nochlin en forma de pregunta –esa incómoda pregunta – para reconocer a las mujeres como *great artists*, vinculando su respuesta con los problemas de la representación, o derivados de la falta de ella. Expone también la desigualdad en

la presencia de hombres y mujeres en los circuitos artísticos a través de datos específicos, llegando a la conclusión de que en 2005 el 60% de los estudiantes de Bellas Artes son mujeres, pero su presencia en el entorno profesional, el circuito artístico, se reduce al 20%. Después definirá la intención de esta exposición: reconocer la presencia femenina en la fotografía desde sus inicios, aunque el contenido de las obras no se aproxime al feminismo en modo alguno. Elabora entonces la diferenciación entre la alta cultura y la de masas, rescatando la idea de que la mujer ha sido culpada de la proliferación de la segunda, ligándola a las artes menores y negando que su sensibilidad pueda apelar también a lo universal. Es posible que su presencia en la fotografía desde sus inicios esté causada por la etiqueta de artesanía que el medio arrastra debido a su carácter mecánico, y a su tendencia al encargo. Parreño continúa desglosando a grandes rasgos, desde Guerrilla Girls, la importancia de la representación como constructora de identidades, femeninas en este caso. Cita a Berger y a Mulvey, resumiendo las ramas de la psicología en que se basa cada uno. Finalmente llega a la posmodernidad, que golpea en el centro de la representación en su lucha contra el sistema patriarcal, pues la considera su mayor aliada y sustentadora. Concreta el carácter fotográfico a través del concepto de mirada, argumentando que “una mirada no es lo que hay, es lo que el fotógrafo nos da a ver” (Parreño, 2005, p. 22). Concluye que no hay una mirada específicamente femenina que configure una identidad común y fotográfica a todas las mujeres, pero sí ciertos intereses o intenciones subjetivas que podemos llegar a relacionar. Nos resulta de interés abordar aquí en pocas palabras el texto de este catálogo, pues para justificar la exposición y darle forma necesita de una introducción completa a la teoría feminista del arte, y a la historia del arte observada desde un prisma de género, incluso si la mayoría de obras expuestas no tratan sobre ninguna de estas temáticas. Parreño identifica en este caso únicamente a Carmela García con una mirada claramente feminista. Este texto, y proyecto expositivo, nos da información sobre la necesidad de aclarar todos los puntos de aquello que parece ha de ser aprendido de forma autónoma a principios del s. XXI, y también de la necesidad de integrar a la mujer como creadora en los circuitos artísticos para tratar de evitar que ser mujer y hacer fotografías sea un tema o un estilo en sí mismo. Por este motivo este texto nos resulta relevante, por la cantidad de información necesaria para comprender la propuesta expositiva, y la realidad de contenido realmente feminista que alberga. De esta manera podemos entender mejor el contexto de la creación fotográfica y feminista en España en nuestro tiempo.

En el año 2007 se presenta el proyecto expositivo *La batalla de los géneros* comisariado por Juan Vicente Aliaga en el Centro Galego de Arte Contemporánea, al tiempo que su catálogo de donde extraemos el texto del mismo autor *El beneficio de la discordia. A propósito de la batalla de los géneros* (Aliaga, 2007). La muestra cuenta con obras de Eleanor Antin, Martha Rosler, Ana Mendieta, Tina Keane, Fina Miralles, Maria Luisa Bemberg, Mary Beth Edelson y Carolee Schneemann entre otras.

Aliaga elige el término *batalla* como título de la exposición “a conciencia para aludir al aluvión de conestaciones sociales de distinta tipología que se produjeron sobre todo en los setenta contra el orden fálico establecido” (Aliaga, 2007, p. 19). Articula esta muestra en diferentes bloques y con obras mayoritariamente de mujeres – aunque no únicamente – que pretenden transformar la realidad machista “impregnadas de un ideario feminista” (Aliaga, 2007, p. 19). Define la exposición, o más bien el conjunto de obras seleccionadas, como un “caleidoscopio poliédrico del arte empapado de género, política y rebeldía de los años setenta” (Aliaga, 2007, p. 50). Propone, no obstante, “ampliar el horizonte de análisis” (Aliaga, 2007, p.21) para evitar que los estudios de género se enfoquen únicamente en lo que una lógica patriarcal sumada a una lógica esencialista hacen del concepto de feminidad, incluyendo en género el masculino que también queda cercenado por la aplicación de estas lógicas. Algunas de las producciones que se presentan, enmarcadas en los años setenta y en el contexto occidental, “ayudan a socavar los cimientos de la masculinidad hermenéutica, cerrada y también sin duda los de la feminidad, que han sido percibidos en el orden fálico como estructuras binarias, monolíticas, separadas y opuestas” (Aliaga, 2007, p. 27). A lo largo de la muestra y de los bloques en que se divide se hace alusión a masculinidades y feminidades arquetípicas puestas en duda sacudiendo la lógica binaria que definen los géneros como punto de partida, y proponiendo nuevas formas de comprender el término y sus connotaciones. A través de video, fotografía y performance sobre todo se trata la violencia sexual explícita, pero también la violencia que sucede en el silenciamiento sistemático de las mujeres en la construcción de un relato que cuestione el oficial. Aborda el esencialismo y los ecofeminismos como parte del pensamiento feminista de los años setenta definiéndolo como aquel que “ausculta la vinculación teórica entre el concepto de naturaleza y la feminidad” (Aliaga, 2007, p. 33). Y continúa:

Esta rama del feminismo ha favorecido la idea de entender a las mujeres en relación con su origen, dejando en segundo término las cuestiones relativas a la producción, la reproducción de símbolos, de sentido, de significados, en relación con un marco social que incluya a los hombres. (Aliaga, 2007, p.33)

Nuestro autor considera también que no hay una conversación posible sobre género que obvie la raza, más aún teniendo en cuenta que el feminismo de los años sesenta y setenta en EE.UU. “estaba integrado en su mayoría por mujeres blancas y había asumido de forma tácita un componente racista” (Aliaga, 2007, p.37) que a su vez produce un eco en la producción artística del momento y el contexto.

La sexualidad, la prostitución, el sexo explícito o la pornografía han sido temas también recurrentes en el análisis de la cultura de las feministas de los setenta. El cuerpo de las mujeres se sitúa en el centro, sin poder excluir la maternidad. Porque como Aliaga argumenta, hablando de Vale Export, que “los estereotipos machistas ofrecían a la mujer un reducidísimo juego de roles: madre, virgen y puta” (Aliaga, 2007, p. 39).

También van a aparecer en esta exposición las imágenes que difunden los medios de comunicación como materia prima para el trabajo, sobre todo en piezas de video y fotografía, en torno a la apariencia y los ideales de belleza derivados de la misma industria. Por último, Aliaga hace referencia al poder que reside en la construcción de la cultura y, como nosotros, sitúa en la elaboración del relato una efectiva fuente de poder:

Esto me conduce [...] a una reflexión sobre las manipulaciones de la historia y de los mitos que en ocasiones se confunden y entreveran con la historia factual. Por ello creo oportuno incluir una sección que muestra la rebeldía ante la transmisión de saber y conocimiento, que es una forma particularmente efectiva y corrosiva de poder. (Aliaga, 2007, p. 48).

El título en concreto del ensayo al que nos referimos aquí, *El beneficio de la discordia*, hace alusión a las decisiones tomadas para ordenar las temáticas, delimitarlas y apoyar en ellas la selección de obras. El comisario define, al igual que nosotros, una serie de compartimentos que nos son estancos comprendiendo que hay debates que quedan fuera y obras que bien podrían ser leídas de diferente manera para formar parte de otro bloque, o ser sustituidas por otras. Generar discordia, entendemos, permite hablar sobre las decisiones tomadas y pensar sobre ellas planteándolas como reversibles, siempre y cuando se argumente el cuestionamiento de las mismas. Esto se convierte entonces en un aliciente para el pensamiento crítico, que tiene mucha relación con los feminismos y con, efectivamente, la batalla que libran los géneros.

En el apartado *doc.07* titulado *Contraseñas: nuevas representaciones sobre la femeneidad*, dentro de *Desmontajes. Imágenes y contradiscursos*, Murría (2007) contextualiza la participación de los diferentes autores por el contenido feminista de su obra, o la lectura feminista que podemos encontrar al visitarla. Lo enmarca entre 1990 y 2006, dando importancia a la década de los noventa por ser el momento en que se tradujeron y difundieron textos fundacionales del Movimiento de Liberación de la Mujer, a los que en España no se habría tenido acceso hasta el momento. Frente a esta década, sitúa la de los ochenta como orientada más bien “al olvido y la desideologización” (Murría, 2007, p.3), con lo que, aún habiendo feminismo y feministas, no estarían tan organizados y presentes en el arte hasta la década de 1990. De esta propuesta extraemos obras de diferentes artistas que aparecerán situadas en nuestros ejes de análisis.

También en 2007 se publica un fotopoemario titulado *Complicidades*. Tres fotografías participan en él con imágenes que se unirán a textos de otras autoras. Son Naia del Castillo con imágenes de su serie *Símbolos*, y *Sedución*; Victoria Diehl con imágenes de *Vida y Muerte de las Estatuas*, y Carmela García con *Chicas*, *Deseos* y *Ficción*. Las tres autoras aparecen en esta investigación con los trabajos mencionados, pero las incluimos aquí, en esta breve introducción sobre el contexto artístico debido a que la publicación nos muestra un nuevo punto de vista en cuanto a la proliferación de una mirada nueva sobre el cuerpo femenino. Este fotopoemario trata sobre la fuerza de la relación entre las mujeres. Arranca con el texto de Marguerite Yourcenar donde dice: “entre nosotras existe algo que es incluso mejor que un amor: una complicidad” (Del Castillo, Diehl y García, 2007, p. 9), y con eso quedan claras las intenciones del fotopoemario, que conectamos directamente con el concepto de sororidad, de la importancia de las relaciones estrechas y la comunicación entre mujeres. Este reclamo aún pendiente desde la segunda ola cobra aquí sentido a través de una propuesta artística colectiva.

En el apartado *doc.10* titulado *Está en mi cabeza, detrás de los ojos: instrucciones de género introyectadas*, Barcenilla y Olmo (2010), reflexionan sobre los mandatos de género, la forma de instrucción, y la asimilación e interiorización de los mismos. Afirman que estos mandatos siguen activos y que se transmiten y confirman, de manera sutil, mediante comportamientos sociales, acciones, palabras o gestos que parecen naturales, con lo que no se consideran prejuiciosos, a menos que como individuo alguien decida prestar atención a su naturaleza. “‘Está en mi cabeza, detrás de mis ojos’. Dice cuándo, cómo y con qué postura respirar [...] No te librarás de mí porque ya soy parte de ti y marco la dirección de tu mirada” (Barcenilla y Olmo, 2010, p.1). Esta cita, y el título de la exposición realizada en el Centro Cultural Montehermoso en Vitoria-Gasteiz, plantean la interiorización de la marca de género que opera como si no fuera impuesta, sino natural o biológica, debido a que está profundamente arraigada de forma ya imperceptible cuando somos adultos. Como decía Ana de Miguel (2019) al recordar las palabras de una alumna que ‘no se veía sin pendientes’, y no encontraba en ello más que una reacción aparentemente natural, algo común a casi todas las mujeres que, sin ser señalado como una forma de consecuencia de la marca de género, pasaría inadvertido como un capricho específicamente femenino. La medida de todas las cosas sería una forma concreta de masculinidad, y todo lo demás se ordenaría atendiendo a esta vara de medir siendo reforzadas por todos, incluso sin conciencia de estar haciéndolo. O peor, a través de la tranquilidad de que es lo natural. Esta exposición analiza y trata de desvelar lo que los mandatos de género hacen a la construcción de las identidades. La familia, los medios de comunicación, las propias mujeres aún sin conciencia de estar haciéndolo o aceptándolo, se convierten en agentes de control de la jerarquía de poder. Dora García en *The breathing lesson* (2001) nos muestra en un audiovisual el ejercicio de la respiración y cómo aprender a llevarlo a cabo – como si no fuese natural –. Reflexiona sobre el aprendizaje desde pequeñas a no ser

nosotras, sino a encajar en el ritmo marcado, a través de la metáfora de la respiración, y la simbología de la niña y la adulta. La transmisión de los mandatos se perfila mediante el concepto de instrucción, pero además en cuanto a cómo respirar. La respiración aparentemente sucede, es natural e involuntaria, no se hace desde la conciencia, sino que incluso dormidos seguimos respirando. No obstante, a esta niña, se le está enseñando a respirar de un modo concreto.

Guillermo Solana es el comisario de la exposición *Heroínas*, organizada en 2011 en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid. Esta exposición muestra a mujeres fuertes, “figuras femeninas activas, independientes, desafiantes, inspiradas, creadoras, dominadoras, triunfantes: figuras que pueden ser fuente de ‘empoderamiento’ (*empowerment*) para las propias mujeres”, en palabras de Solana. También apunta que han sido creadas por hombres “en el seno de una secular tradición patriarcal” (VV.AA., 2011, p. 12). Por eso, la exposición propone la interpretación o réplica de una artista contemporánea frente a un conjunto de obras clásicas que versen sobre una misma temática, para elaborar a través de las imágenes antiguas y actuales la construcción de un nuevo relato en forma de diálogo. Entre las artistas contemporáneas que participan encontramos a Marina Abramovic con *El héroe II*, o Cristina Lucas con *La liberté raisonnée*. Se realiza una división en apartados para estructurar este catálogo, y nos resulta especialmente interesante ‘Ante el espejo’ (VV.AA., 2011, p. 47) por la idea de la autopercepción y de laberinto (Strömquist, 2022), junto con la relación entre fotografía y espejo y las complicadas derivas sociales de considerar la fotografía como un espejo de lo que debe ser, como videncia en lugar de una evidencia de la realidad (Fontcuberta, 1997). Esta exposición recoge mucho de la segunda ola feminista. Parten del texto y la gran pregunta de Nochlin y de las Guerrilla Girls, para propiciar un salto temporal que demuestra el mantenimiento de los mismos reclamos, y argumentan de forma similar a la primera parte de esta investigación, donde nos centrábamos en mirar hacia atrás a partir de la pregunta de Nochlin, para poder observar en qué medida estamos teniendo en cuenta la urdimbre de tradición que nos sostiene. En el capítulo de este catálogo desarrollado por Amelia Valcárcel, *Mujeres de Poder* (VV.AA., 2011, p. 105-114), nos resultan especialmente interesantes los departamentos que propone: *Las poderosas*; *Hechas para agradar*; *Buscad a las extrañas*, y *La mirada*. Esto tiene mucha relación con nuestra propia investigación, desde sus primeras etapas, y al mismo tiempo que la respalda exponiendo una vez más ver que la tradición de lo femenino necesita ser compartimentada y estudiada desde diferentes ángulos, para así, aunque suene contradictorio, comprender su alcance y transversalidad.

En 2011 se lleva a cabo el Fundació Sa Nostra en Palma de Mallorca la exposición titulada *Contraviolencias: prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. Piedad Solans (2011) orquesta esta exposición, y esta publicación, porque detecta la necesidad de poner la atención en la violencia que se ejerce contra las mujeres, a todos los niveles. Además, busca su reflejo en las producciones de ficción y de cultura popular, para después ofrecer la contrapartida, reuniendo las

expresiones artísticas y el trabajo de tantas personas versando efectivamente en proponer una alternativa a la manera en que el tema es tratado. Los cómics a través de la ficción, los medios a través de la información y la cultura del espectáculo a través del entretenimiento, elaboran las estrategias de mantenimiento de la tradición heredada que legitima la violencia específica contra las mujeres. En este marco, los hombres aprenderán a tener lo que Solans denomina un poder “casi abstracto” (2011, p.10). Se idealiza el placer visual de la agresión como forma de inocente entretenimiento, disfrutando de una mujer victimizada sin herramientas para defenderse y “erotizada como objeto de consumo pornográfico” (Solans, 2011, p. 10). Frente a este arquetipo se observa el crecimiento de mujeres fuertes, incluso implacables, en los universos de ficción: políticas inquebrantables, “adolescentes asesinas y supermujeres de ciencia ficción” (Solans, 2011, p. 12). No hay, dice nuestra autora, acciones ni monumentos contra la violencia específica física, simbólica, mediática e institucional ejercida contra las mujeres, “sólo la constante perpetuación de una violencia estructural y el incesante recuento de víctimas” (Solans, 2011, p. 12). Hoy lo vemos con claridad, al citar el año 2022, siempre seguido del dato de ‘desde 2003, cuando se ha iniciado la contabilización de víctimas’. Así que al menos vemos que los medios se hacen eco de que el dato de víctimas mortales es sólo una insinuación del problema, aunque no traten de aproximar el tema de ninguna otra manera. La violencia estructural no puede ser rebatida mediante argumentos esencialistas o cuestiones de identidad sino contemplando la relevancia del “imaginario femenino de ideales corporales, afectos, deseos y relatos amorosos” (Solans, 2011, p. 14), que forman parte de los mecanismos que mantienen, controlan, producen y distribuyen la violencia:

El feminismo que desde los años sesenta del siglo pasado exploraba y reivindicaba la identidad de la mujer concluye en la primera década del siglo XXI que tal identidad es una construcción y una imposición de la mirada masculina. El cuerpo, la sexualidad y el lenguaje femeninos están marcados por la ausencia, un silencio y una falta de voz por la inexistencia pública. (Solans, 2011, p. 13).

La exposición *Contraviolencias* pretende, a través de la muestra de diferentes prácticas y miradas artísticas, confrontar las ficciones de violencia y mostrar la complicidad del espectador, ejecutor y difusor de esa violencia, como haría Gentileschi con el triángulo de miradas entre los dos señores y el espectador/observador en *Susana y los viejos*. Las obras que configuran esta exposición colectiva nos son de gran utilidad para esta investigación, aunque sólo seleccionaremos dos firmadas por artistas españolas, pues uno de los ejes temáticos que proponemos es precisamente la violencia, por ser una de las cuestiones que más debate ha generado en estos tiempos y que forma parte de la agenda feminista en esta era del #MeToo.

En 2012 se lleva a cabo la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. De la publicación resultante podemos acceder a textos – recopilados bajo el mismo nombre de la exposición, pero fechados en 2013 – que alumbran el camino en esta investigación, pues se convierten en el antecedente directo de las temáticas que nos preocupan, y en el contexto que nos ocupa (Aliaga y Mayayo, 2013). Patricia Mayayo contextualiza el carácter de la muestra defendiendo el término *Genealogías* como necesario para comprender el motivo o motivación de la exposición. Este término remite a la selección y organización crítica y feminista del arte español. Atendiendo a temáticas que, aunque podrían ser cronológicas, esta estrategia historiográfica haría desvirtuar el germen creativo e ideológico que las suscita, así como el carácter absolutamente puntero de la crítica feminista a través del arte de las piezas seleccionadas. Al organizarse por temáticas o ejes puede comprenderse mejor cómo todas las reivindicaciones feministas de la segunda y la tercera ola están presentes en la práctica artística del contexto español, y no como excepciones o eventualidades, o como hechos aislados, sino de forma constante y presente. Apunta también cómo el plural del término alude a la “pluralidad de sensibilidades y posiciones ideológicas que atraviesan el universo feminista, transfeminista y *queer*” (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 37). El proyecto expositivo consta de 150 obras de 80 artistas diferentes, y se enmarcan en los contextos políticos y sociales que rodean cada uno de los ejes temáticos y de las obras, posibilitando el acceso a la documentación bibliográfica pertinente. Queda delimitado el ejercicio de recolección y análisis al contexto español atendiendo a sus peculiaridades, buscando establecer un diálogo dentro del arte feminista que se enmarca dentro de esas áreas temáticas, conectando pasado y presente en cada una. La organización de la muestra por temáticas que responden a los debates y reflexiones feministas nos sirve como inspiración constante en esta investigación, encontrando continuidades en los discursos propuestos.

En esta misma publicación Juan Vicente Aliaga referencia las obras que componen la muestra, introduciéndonos a cada uno de los doce ejes temáticos que la dividen, y que a continuación sobrevolamos. *Genealogías* (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 49) será el primer eje. Aquí el hilo conductor es la referencia a la tradición como silenciadora de la voz de las mujeres, y a su vez la celebración y ordenación de las referentes que sí existieron, aunque la historia no les haya dado siempre su lugar. En *Cuerpos: disciplinas y placeres* (2013, p. 54) encontramos una relación directa con nuestra investigación:

En el segundo apartado se hace hincapié en la importancia del cuerpo en la práctica artística en mayor o menor medida de trasfondo feminista. El cuerpo de las mujeres ha sido objeto de control y dominio por parte del patriarcado, de los adalides del moralismo y también de la

sociedad consumista y sexista que enaltece determinados cuerpos en la publicidad en detrimento de la realidad de la mayoría. (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 54).

Se reflexiona aquí sobre el cuerpo de las mujeres en los imaginarios populares creados para la mirada masculina y heterosexual. Las artistas crearán a partir de imágenes del cuerpo discursos críticos que evidencien las limitaciones que estos imaginarios imponen al amplio de la sociedad: a las mujeres por cómo se miran a sí mismas, y a los hombres por cómo las miran a ellas.

División sexual del trabajo y precariado femenino alude al invisible e interminable trabajo doméstico, tan relacionado con los cuidados, la familia, el hogar, y en general al rol de las mujeres ligado al ámbito de lo privado en un esquema tradicional de vida y sociedad. A partir de la década de los noventa se presta especial atención a ese rol femenino, donde se encuentran “el trabajo mercantil y el trabajo reproductivo” considerando las “complejidades de un mundo laboral atravesado por la confluencia entre capitalismo, neocolonialismo y patriarcado” (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 59).

La <<otra>> de la historia pone el foco en el silenciamiento sistemático de las mujeres en las narrativas de los acontecimientos históricos, que dejan fuera del relato sus nombres y sus aportaciones. Nuestros autores se refieren aquí a lo femenino como lo que ocupa el lugar de alteridad a lo masculino, el lugar de lo otro, y al peso del planteamiento psicoanalítico del complejo de castración, de la carencia y querencia en el cuerpo femenino que definen tradicionalmente a la mujer: “en la tradición artística y literaria, las monstras, las locas, las brujas nos recuerdan que cualquier desviación de la norma heterosexista es catalogada ipso facto como anomalía o perversión” (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 63).

Luchas colectivas aborda la “participación colectiva” que a partir de los setenta en España cobra fuerza ordenando los debates y las vindicaciones de la “opresión sexista” (2013, p. 66), dando como resultado la visibilidad de temáticas tan trascendentes como el maltrato, la violencia sexual o la homosexualidad, haciendo público todo aquello que hasta entonces pertenecía de forma individual al universo de lo privado.

La tiranía de la belleza es el sexto apartado de esta exposición y también conecta de forma directa con nuestra investigación. Contextualiza la llegada y asentamiento de una sociedad de consumo en una España de transición, que se erige en forma de publicidad donde muchos de los productos están destinados a un público femenino. Además de las características y *bondades* de los productos en sí, la comunicación masiva publicitaria persuade sobre cómo han de ser las mujeres y sus cuerpos. Las obras seleccionadas para este apartado abordan sobretodo las relaciones entre imagen y cuerpo a través de temas como la cirugía estética, el modelo de la delgadez y la industria cosmética.

Mascaradas/Performatividad/Autoficción aborda preguntas sobre la identidad y la performatividad de género, que evidencian la ficcionalización de lo masculino y lo femenino y la “identidad sexual” como “una sustancia maleable, como un transito, o como una inadecuación de las normas estrictas de género” (2013, p. 71).

La mujer rota: violencia y maltrato también es un antecedente directo de nuestra investigación y nos presenta cómo a partir de los años setenta la violencia se trata en el espacio de lo público, dejando de estar relegada al ámbito de lo privado. Además nos propone pensar en cómo la violencia “no sólo actúa directamente sobre los cuerpos, sino también en el terreno de lo simbólico: los juegos infantiles, el imaginario publicitario o el folklore” que nos presentan como “algunos de los espacios donde se re-escenifica día a día la violencia sexual” (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 73). Observamos cómo, al igual que en nuestra investigación y nuestros ejes, es necesario en ocasiones dividir de forma estanca, de modo que unas temáticas se encuentran con otras, se cruzan, y pueden ser abordadas desde puntos de vista distintos aun tratando las mismas cuestiones, pues todas están interconectadas.

El hilo de la vida: cuidados y maternaje nos propone una revisión del concepto de maternidad frente al concepto de *maternaje* que alude no sólo a la capacidad biológica de la reproducción a través del cuerpo femenino, sino también a los cuidados, el amor infinito y la dedicación en la crianza. Las artistas seleccionadas nos hacen reflexionar sobre el cuerpo de la mujer como fuente de placer para el otro frente a su poder reproductivo. También nos hablan del cuerpo y su dolor en la gestación, el parto y la lactancia, del peso de las expectativas propias y ajenas, y del trabajo no remunerado frente a las consecuencias de la maternidad a nivel profesional.

Construcción visual de los géneros y cultura popular revisa los “marcados valores de género” (2013, p. 77) que nos presentan los estereotipos en la cultura popular, y que traspasan pantallas y papel para insertarse en los modelos socialmente aceptados para hombres y mujeres que reproducimos, siendo las mujeres las más constreñidas, vistas siempre como objetos pasivos elaborados para y desde la mirada masculina.

Transfeminismos es el último apartado de esta exposición, y el último también de esta publicación de Juan Vicente Aliaga. En esta parte de la muestra se pone el foco en el “rechazo frontal a las normas machistas y heterosexistas” a través de la performatividad del cuerpo, haciendo una “apología de la sexualidad sin trabas” (2013, p. 81). Observamos que se caracteriza por la acción, la performatividad, la utilización de herramientas de vídeo, y el uso del propio cuerpo reivindicando una revisión crítica de los moldes tradicionales y excluyentes de la feminidad, cuestionando la ausencia de posibilidades y subjetividades, revelando lo que queda oculto a la mirada hegemónica sobre el sexo, la sexualidad, el deseo y las complejidades del ser.

Se hacía necesario una síntesis completa de los contenidos de esta exposición y de este texto por su relación directa con nuestras inquietudes, nuestra área de conocimiento y nuestros ejes temáticos para el análisis de obras, como decíamos, por ser un antecedente directo de nuestra investigación y nuestra forma de aproximación a las prácticas artísticas feministas españolas de nuestro tiempo.

Las Guerrilla Girls comienzan su andadura al son del feminismo de la segunda ola en el contexto norteamericano, como trazamos en nuestros antecedentes. Continúan su trabajo desde entonces, expandiendo sus temáticas de la mano con la ampliación de miras del feminismo a lo largo de las décadas siguientes. Aunque siempre atravesadas por cuestiones vigentes en la segunda ola. La exposición presentada en el año 2015 en Matadero, Madrid, nos permite ver cómo, en el conjunto de su obra observado en retrospectiva, las cuestiones que abordan siguen tremendamente vigentes, y continúan abriendo la mente de quienes no se hubieran parado a pensar en ellas. A través de esta exposición sus preguntas sin resolver vienen a nuestro escenario. Por este motivo nos permitimos incluir aquí esta exposición, pues nos permite seguir construyendo ese marco contemporáneo de nuestro entorno y contexto a través de la recuperación de trabajos de décadas anteriores que nos plantean problemáticas que siguen hoy vigentes aquí, incluso si su obra original se enmarca en otro contexto y otro tiempo.

Femitopías. Mujeres, feminismo y cultura visual, es una exposición que conocemos a través del catálogo de la misma en el Centro de arte Rafael Botí, comisariada por Margarita Aizpuru en 2018. Para contextualizar el marco temático e ideológico de esta exposición, Aizpuru hace un breve análisis de las cuestiones del feminismo que aún hay que recordar, aclarar, o que deben ser motivo de reflexión. Determina en su discurso que el feminismo debe ser entendido como transversal e interseccional, así como la feminidad ha de ser separada de la mujer biológica. Esto para ella define el feminismo del siglo XXI.

Ánxela Caramés comisaría la exposición *Más Allá de los Géneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*, recopila obra de artistas gallegos, o bien de aquellos que han desarrollado su práctica artística en Galicia. Para ello propone una genealogía gallega de prácticas artísticas feministas desde 1990 hasta 2018. Participan cincuenta artistas, como decíamos, relacionados de alguna manera con Galicia “[...] dando voz a narrativas identitarias que superan los estrechos límites de la clasificación binaria de los géneros, que distingue únicamente entre masculino y femenino” (Caramés, 2018, p. 229). La exposición contempla las identidades para ir *Más allá de los géneros*, como el título de la exposición, en busca de la “pluralidad de aspectos del arte feminista, ocupándose de temáticas que atañen a las mujeres, pero reflejando también la diversidad de las identidades sexuales y mostrando otros cuerpos diferentes a los narrativos” (Caramés, 2018, p. 229). *Más allá de los géneros* trae a la reflexión, en palabras de su comisaria:

[...] la relación entre lo femenino y lo feminista, abordando cuestiones esenciales para las diferentes corrientes de pensamiento feminista, como el cuerpo de las mujeres, la sexualidad, las relaciones de pareja, la violencia machista, la dicotomía entre el espacio privado y el público, las condiciones laborales de los trabajadores y la sororidad. (Caramés, 2018, p. 229).

Extraemos este fragmento del catálogo que enumera las temáticas centrales de la teoría feminista en este tiempo del siglo XXI, porque necesariamente se aproximan a la búsqueda de obras y artistas que ocupan esta investigación. La exposición incluye también la temática *queer*, los cuerpos y sexualidades que se saltan los patrones del binarismo de género, y una revisión de la masculinidad hegemónica que ya toca poner en cuestión. La primera línea de la exposición sería la nuestra, más próxima a las problemáticas de la segunda ola. Extraemos algunas de las propuestas seleccionadas para esta exposición colectiva que podemos ubicar dentro de nuestros ejes temáticos, para los cuales también nos sirven de referencia los que establece *Más allá de los géneros*: “Activismo, cuerpo de las mujeres y espacio público” (p. 230); “Críticas al binarismo de los roles de género” (Caramés, 2018, p. 232); “Lo personal es político: el cuerpo de las mujeres y el espacio doméstico” (Caramés, 2018, p. 233); “Crítica a la violencia machista” (Caramés, 2018, p. 234); “Sororidad, matrilineaje y rituales” (Caramés, 2018, p. 235); “El rol de las mujeres artistas” (Caramés, 2018, p. 235); “Sexualidad femenina y corporalidad” (Caramés, 2018, pp. 236-237). Resulta relevante explorar este tipo de propuestas expositivas que dejan un legado, a través de catálogos, del que artistas y comisarios consideran son los temas para el diálogo, aunque en este caso se refiera a una observación desde Galicia únicamente, pero donde las obras mostradas merecen ser conectadas con el trabajo de artistas de mayor trayectoria.

Marta Segarra comisaría en 2019 la muestra *Coreografías del género* en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. A través de la obra de 16 artistas españolas se analizan los presupuestos y diferentes enfoques de la producción artística feminista en la actualidad, y cómo ha evolucionado desde los años setenta. La muestra establece cuatro ejes temáticos a partir de los cuales presentar las cuestiones que hoy tienen vigencia. Los desarrollamos a continuación, citando algunas de las obras fotográficas o basadas en la fotografía que la componen, partiendo del documental *Metrópolis* de RTVE dedicado a la muestra (Campos y Cañas, 2019).

Ser mujer no es natural. Deconstrucción del binarismo de género, donde encontramos proyectos como el de Jesús Martínez Oliva *Miedos y fobias* (1997-1998) y *Muscles* (1998), y también performances registradas y expuestas en vídeo como la de Cabello/Carceller *Bailar el género en disputa #2* (2014), donde se revisan las ideas preconcebidas del género, evidenciando su

performatividad a través de cuerpos que actúan de formas diferentes a las definidas por el binomio tradicional.

Razones del cuerpo. Sexualidad y violencia donde se amplían los focos de la lucha por la liberación sexual y corporal que ya no sólo velan por los derechos de las mujeres, sino por todos los colectivos e identidades marginados por el patriarcado. En este apartado de la exposición encontramos varias obras que mencionamos ahora porque forman parte de nuestra investigación en apartados posteriores, como *Las muertes chiquitas* de Mireia Sallarés (2006-2016), *La Bestia* de María Llopis (2005) y *Una película de Dios* de Nuria Güell (2018).

Atravesar fronteras, tender puentes. Descolonizar el feminismo reflexiona sobre la necesidad de un feminismo transversal que tenga en cuenta la clase y la raza pues atraviesan, además del género, la discriminación, la desigualdad y la precariedad. En relación a la imagen fotográfica encontramos la videocreación proveniente de la performance de Linda Porn, donde expone la explotación y colonización del cuerpo, concretamente en el trabajo sexual de mujeres migrantes. Explora el estigma social utilizando los insultos habituales que se utilizan para desprestigiarlas en *Putas mestizas* (2014).

Recosernos al mundo. Ecofeminismo y poshumanidad, el último eje temático, donde se propone una reflexión de las fronteras entre el humano y la máquina en los tiempos recientes, ligados a la tradición en la relación entre el humano y su entorno donde el ecofeminismo propone relaciones nuevas que vean la tierra como algo más que la materia prima de que nos provee. Esto liga la muestra de trabajos con la maternidad, y con las relaciones con la naturaleza o la divinidad, y encontramos aquí otra obra que también aparecerá en nuestra investigación más adelante, *Velos plásticos* de Eulàlia Valldosera (2016).

En el nombre de la madre, en el nombre de la madre tierra es una exposición colectiva llevada a cabo en el Centre d'arts Contemporànies, en Vic entre enero y julio de 2020. Comisariado por Assumpta Bassas, reúne trabajos de siete artistas que versan sobre la relación humana con el entorno, la naturaleza, las raíces y los recursos. Trata de evitar las etiquetas de ecofeminista, o sobre maternidad o maternaje, pues se podrían considerar estereotipos patriarcales que limitan las posibilidades de volver a pensar en las posibilidades de cuidar la vida, el territorio, el entorno, y las conexiones que podríamos llegar a establecer. Encontramos en esta muestra pintura, instalación, textos... Y nos vamos a referir en concreto a la propuesta de Lucía Loren, *Madre Sal* (2009), por ser una instalación en el medio natural que es trasladada a sala como instalación que referencia a la realizada en el exterior, que a su vez fue registrada mediante fotografía, y es a través de las fotografías expuestas precisamente como la podemos apreciar en su forma y entorno original. Loren inserta en la tierra pequeñas esculturas de sal en forma de mama, donde los animales irán a nutrirse. Establece así el paralelismo de relación de dependencia orgánica entre la

vida, el desarrollo y el cuerpo, en concreto, el cuerpo de las mujeres. Tiene cabida en este repaso sobre exposiciones ya que trata sobre uno de los temas principales del feminismo de nuestros tiempos, y donde además aparece la fotografía como medio de creación, haciendo una referencia directa al cuerpo de las mujeres.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se presenta en 2021 la exposición *Womanology. Colección José Ramón Prieto*. Esta muestra recopila diferentes adquisiciones del coleccionista firmadas por mujeres a lo largo del siglo XX, y él mismo explica cómo comenzó a interesarse por obra específicamente realizadas por mujeres debido a la curiosidad que le causaba ver tan pocos ejemplos, cuando era consciente de que debían existir. La exposición toma este nombre haciendo referencia a una pintura titulada igual de Lynette Yiadom-Boakye, quien retrata habitualmente a personajes reales que se mueven en los márgenes de lo real. El catálogo incluye textos de Ángela Molina y Manuela Mena (2021), y se refieren a las artistas que forma parte de la muestra como mujeres conscientes de cómo su herencia cultural las limita, y que quieren hablar precisamente de eso a través de sus obras, aunque no las une un mismo estilo, medio, época, geografía o temática. No obstante, resulta relevante para esta investigación porque nos ofrece un nuevo ángulo para analizar en qué situación se encuentra la mirada femenina dentro del circuito artístico, y nos deja ver que ser mujer y creadora puede seguir siendo un tema o movimiento en sí mismo. Dicho esto, una vez más observamos que así debe ser hasta que las mujeres creadoras dejen de ser invitadas en un universo tradicionalmente masculino. Sólo algunas son piezas fotográficas, incluyendo una imagen de Marina Abramovic y Ulay, extraída de la puesta en escena de una performance, y a Barbara Kruger, entre otras.

Una vez trazado un rápido recorrido del circuito artístico y las propuestas expositivas o publicadas en torno al cuerpo de las mujeres, ya podemos considerar que existe una atención específica al tema por parte de las artistas, pero también por parte de ese circuito que proporciona los medios para la difusión de obra y discursos. De este modo, podemos ahora comenzar a seleccionar y analizar esas obras y discursos en nuestra panografía de la práctica artística contemporánea en España, donde seleccionamos el término panografía por referirse a una imagen compuesta por muchas fotografías más pequeñas y superpuestas. De este modo lo utilizamos como un juego de palabras, proponiendo crear una imagen más amplia del trabajo fotográfico y artístico en España y de cómo abordan las temáticas que extraemos a partir de nuestro marco teórico.

7.3. Panografía de la práctica artística y fotográfica feminista en torno al cuerpo de las mujeres en el contexto español del s. XXI

Para organizar nuestro análisis de obras y artistas partiremos de los ejes temáticos principales que hemos detectado al inspeccionar las derivas teóricas de la considerada como cuarta ola del

feminismo (Varela, 2024), y que hemos expuesto un poco más arriba. Hemos observado que existen ciertos conflictos, que surgen de forma orgánica al comprender que no todo el feminismo tiene las mismas consideraciones en torno al cuerpo y a sus relaciones. Para sustentar nuestra panografía beberemos de nuestro análisis previo buscando las cuestiones que aún hoy siguen vivas en la vindicación feminista, y que como indicamos anteriormente, se conectan de forma muy evidente con la corporalidad, la sensualidad y los usos del cuerpo con lo que ya planteara la teoría feminista y la práctica artística de la segunda ola. Las problemáticas que aparecieran en la tercera ola con los feminismos transversales que atraviesan otras capas de la sociedad y otras existencias no binarias, no blancas, no occidentales y no heterosexuales, están tremendamente presentes en el feminismo de esta cuarta ola. Aparecen también en esta investigación como actores principales de los debates contemporáneos en torno al cuerpo. No obstante, no serán abordados de forma concienzuda, ni analizados en la profundidad que requieren, pues las problemáticas que plantean no se aproximan tanto a las reivindicaciones de la segunda ola – que son las que principalmente nos ocupan – sino a otras. Son debates de la misma importancia, pero que no van a cobrar forma concreta como ejes principales entre los aquí diseñados, sino que aparecerán de forma complementaria insertos en los diferentes análisis.

Nuestra investigación nos ha llevado a algunos temas que son fundamentales para comprender la obra de las artistas que a través de la fotografía como último medio – no siempre el primero o principal – reflexionan sobre el cuerpo femenino desde estos diferentes puntos de vista. Como decíamos, sus obras han sido realizadas en España, o se pueden vincular con el contexto español porque sea la nacionalidad de su autora. Todas las obras han sido producidas en el siglo XXI, salvando algunas excepciones de finales de la década de los noventa, que se incluyen por ser los primeros ejemplos de esta nueva etapa, que inspirarán a quienes vendrán después. Algunas artistas aparecen en varios apartados ya que trabajan con el medio fotográfico, se refieren a la realidad y su discurso es feminista, lo que nos lleva a encontrar obras suyas que pueden ser incluidas en diferentes ejes. Esto además nos confirma que las temáticas definidas están presentes en la producción feminista de nuestro tiempo.

A continuación exponemos cada eje temático, contextualizándolo brevemente pero contando con que su contenido está conectado con el marco teórico del apartado anterior, donde revisamos la teoría feminista de la cuarta ola, y desde donde hemos extraído los citados ejes, de modo que estos apartados funcionan en conjunto con aquellos. Después, exponemos a las artistas y obras que consideramos más reveladoras para cada apartado, cuya obra apunta de forma directa al corazón de la problemática detectada y que nos ayuda a comprender el estado de la cuestión desde el lenguaje artístico y fotográfico de nuestro entorno y de nuestro tiempo.

7.3.1. Poder

Comenzaremos hablando de poder, que comprendemos como transversal a cualquier discurso o reivindicación basada en el feminismo. ¿Qué lo mantiene, qué lo delimita? ¿Cuáles son las estrategias, y cómo podemos arrojar luz sobre ellas? ¿Qué herramientas tiene el arte entendido como lenguaje, el discurso artístico como narrador, la fotografía como soporte, y la realidad observada desde los ojos de quienes quieren replantearse los juegos de poder y la subyugación a través del miedo? El miedo a la agresión, que condiciona el comportamiento. El miedo a la negación, que provoca el silencio. El miedo al rechazo, que provoca la cultura del hambre y la tiranía de la belleza. El miedo a la desaparición ante la mirada del otro, que provoca la sexualización del cuerpo como forma de presencia. El miedo a la soledad, que provoca la medida. El miedo a las represalias, que provoca el *consentimiento*. Y así, sucesivamente, el miedo de unos alimenta el poder de otros.

El poder se ejerce, en ocasiones, de forma silenciosa. Se ejecuta sin hacer nada, simplemente siguiendo la corriente. Nuestra investigación previa nos lleva a pensar que el poder se ejerce a través del cuerpo de las mujeres y contra ellas, a veces de forma coactiva y sustentado por el universo de las imágenes que actúa como guía. Como sociedad participamos activamente del desequilibrio de poder cuando no pensamos que existe. Cuando consideramos que podría estar silenciado, mimetizado con los comportamientos y conductas convencionales y generizadas, escondido detrás de decisiones aparentemente conscientes y libres, justificadas, es cuando comenzamos a ver con claridad que efectivamente se está ejerciendo, está sucediendo. Ese poder cobra forma a través de nuestros cuerpos, de nuestros actos, de nuestras rutinas, de nuestras palabras y también de nuestros silencios. El poder es, como dijimos, transversal, y el cuerpo de las mujeres es el medio a través del cual se ejerce. Por ello comenzamos con nuestros ejes temáticos a través de la idea de poder, pero no lo planteamos como un eje en sí del que buscaremos obras que directamente tratan sobre él, ya que todas las obras que analizaremos tratan sobre el poder a través de distintas estrategias. Para este apartado buscaremos obras que aludan a cómo las estrategias de poder han sido diseñadas mediante la cultura – en concreto la que se elabora a través de las imágenes –, y cristalizan hoy debido a nuestra herencia cultural. Es decir, que buscaremos algunas obras que cuestionen la elaboración del discurso dominante, el que nos ha definido hasta ahora como mujeres, estableciendo también cuál será nuestra relación con la belleza, con la sexualidad, con la maternidad y con la violencia, que serán nuestros siguientes ejes de análisis. A continuación, exponemos algunas piezas que revisitan la construcción de la historia y las grandes *verdades* en torno a la cultura – que incluye lo femenino como concepto –, y en general, a un ideario e imaginario colectivo, pero a través de la propuesta de replantearlo en busca, tal vez, de un nuevo reparto de ese poder tan bien custodiado. Obras que hacen alusión al universo

de las imágenes para dismantelar el poder que ejerce haciendo también uso de la imagen como herramienta.

Sobre los relatos que se convierten en realidades a través de las imágenes

Cristina Lucas es una figura fundamental del arte español contemporáneo, en concreto dentro del ámbito fotográfico. Su obra a menudo trata sobre el poder, de forma más específica sobre el poder político, el más evidente de todos. Este se gesta desde legitimidad y configura las normas sociales más básicas. La autora trabaja a través de la narratividad y la ficcionalización. Olivares (2005) señala cómo toma como protagonistas a quienes se sitúan en los márgenes de las historias. Aquellas que no forman parte de los imaginarios. En su análisis encuentra en la obra de Lucas un eje común en la crítica que realiza al dominio patriarcal y en cómo subraya la capacidad de manipular que ostenta quien controla esas historias. Lucas toma esa posición en su obra controlando el relato, y revirtiendo relatos anteriores y aprendidos cambiando el punto de vista y evidenciando las estrategias y posibilidades de manipulación de las imágenes. En esta investigación sólo se seleccionarán algunas obras muy puntuales de esta artista, debido a que sus temáticas tienen como eje transversal los contextos políticos y socioeconómicos, pudiendo a través de su obra comprender un poco mejor el orden mundial y qué se acepta como adecuado y neutro por pura tradición. Todo esto lo hace atravesada de forma integral por el feminismo, sin embargo, no trata específicamente sobre el cuerpo femenino en su obra. Extraeremos de algunos de sus trabajos la idea de poder y de *re-construcción* de la cultura, aunque sin ahondar en su amplia trayectoria profesional.

Isabel Durán expone que desde el comisariado de la exposición *LIF. Libertad, Igualdad y Fraternidad* seleccionan a treinta y un artistas y les solicitan que respondan a una pregunta: “¿qué son para ti la libertad, la igualdad y la fraternidad hoy?” (Durán, 2009, p. 25). Cristina Lucas presenta como respuesta la obra *Rousseau y Sophie*, de 2007. La propuesta consiste en cuatro fotografías que immortalizan una acción en la tumba de Rousseau, filósofo de referencia y conocido misógino. En esta acción las mujeres que participan atacan su tumba, en respuesta a todo aquello que él defendió para justificar el sometimiento de las mujeres, y que forma parte de la naturalización de ese sometimiento (figura 45). Para Lucas,



Figura 45. Lucas, Cristina. Extracto del vídeo *Rousseau y Sophie* (2007).

la libertad se demuestra cuando es ejercida, y es muy común que esté siempre en relación con la palabra *lucha*, ya que la ciudadanía debe defenderla continuamente tratando de salir del letargo del ideal consumista. Una sociedad libre y justa será aquella donde la democracia garantice la igualdad entre todos los ciudadanos, y mientras no sea así, será una farsa. Con la acción fotografiada Lucas reflexiona sobre la necesidad de recordar a todas aquellas que han hecho que nos hayamos acercado a esa libertad, frente a la fuerza opresora del discurso misógino dominante.

En *El viejo orden* (2004) Lucas nos presenta la idea tradicional de la mujer como madre y destinada al mundo de la casa, de lo privado, ocupada de los cuidados, características que configuran el arquetipo de mujer valiosa en un imaginario patriarcal. En estas imágenes nos propone una interpretación de los diferentes estratos sociales o posicionamientos políticos propios del momento histórico y del contexto español a través de escenas interiores, en el hogar, protagonizadas únicamente por mujeres. Precisamente las que no aparecerán en las imágenes oficiales de esos tiempos muy politizados después de una larga dictadura y de un proceso de democratización donde aún quedan sombras de lo que hubo y los posicionamientos políticos son muy distantes entre sí. Reflexiona sobre lo público y sobre las esferas de poder del entorno que le rodea: una España en transición y dividida por la ideología política como novedad después de una larga dictadura. Para reflexionar sobre ello se lleva las diferentes ideologías al mundo feminizado del hogar, de lo privado, de las relaciones humanas íntimas. Para protagonizar sus escenas elige a mujeres de diferentes edades, y construye planos cargados de simbología que aluden a ese espacio político y público habitado principalmente por hombres. Lucas reflexiona sobre cómo las jerarquías y las formas de poder se reproducen desde los núcleos sociales más pequeños, como son la familia y el hogar. A través de sus imágenes nos plantea las diferentes lecturas que hace de las fórmulas o agrupaciones de poder, y cómo se podrían traducir al espacio de lo privado y al lenguaje de los roles femeninos tal y como se nos han dado a conocer. Como argumenta Cuauhtémoc Medina, Lucas nos plantea interrogantes sobre la religión, el discurso público y las “identidades ideológicas del siglo XX”:

[...] en la serie de foto dramatizaciones de *El viejo orden* (2004), Lucas representa cómicamente los estereotipos políticos del periodo de confrontación entre las dos ‘Españas’, si bien en la forma de una aparición paranoica y femenina, a modo de retratos de grupo de mujeres en entornos domésticos ataviadas y caracterizadas como protagonistas de las pesadillas franquistas y republicanas.

Éste es el imaginario de una sociedad que, bajo el franquismo, proyectaba al enemigo agazapado en la casa del vecino: la vieja anarquista a punto de hacer estallar una bomba molotov, las comunistas trabajando colectivamente en el jardín, la autárquica volando sin trabas ni compromisos por entre las alacenas, las amenazadoras ilustradas feministas

empleándose a fondo en la escritura y la lectura, y las fascistas perpetuamente enlutadas (como salidas del casting de *Cría Cuervos* de Carlos Saura) batallando por hacer prevalecer el orden y la limpieza en la cocina. (VV.AA., 2006, pp. 2-3)

Lucas sustenta que los cambios políticos que ordenan las sociedades pueden ser observables en la intimidad del hogar y dentro de la unidad familiar, al mismo tiempo que “las fricciones sociales se repiten en pequeña escala” (VV.AA., 2006, p. 53). En este proyecto utiliza a mujeres solas o en grupo, interactuando con el espacio doméstico reconocible, y atribuyendo significados a los objetos y las acciones que suceden. Nos propone así, junto al texto, una nueva lectura del espacio privado – y de la mujer en él – en términos políticos e ideológicos. En sus propias palabras:

Así por ejemplo *Las Fascistas*, trabajando en la cocina y vestidas con tonos grises, están orquestadas por una anciana que sujeta un fascio de trigo en una mano y un bastón en la otra, en la escena aparece un jarrón con unas hojas en forma de flecha que recuerdan al fascio de flechas del escudo oficial. O *La Anarquista*, de cabello blanco y rizado que va vestida de rojo y negro y lleva en la mano un cocktail molotov a punto de estallar contra su propio salón. (VV.AA., 2006, p. 53).

Las formas de poder político, que para ellos suceden en el espacio público y para ellas en el privado, y que legislarían de un modo u otro en el amplio de la sociedad, se trasladan al universo femenino dentro del espacio del hogar, saliendo de él sólo para poder interpretar sus significados adecuadamente, y siempre para poder volver a él (figura 46).

Este proyecto se compone por *La anarquista*; *Las fascistas*; *La autárquica*; *Las comunistas*; *Las*

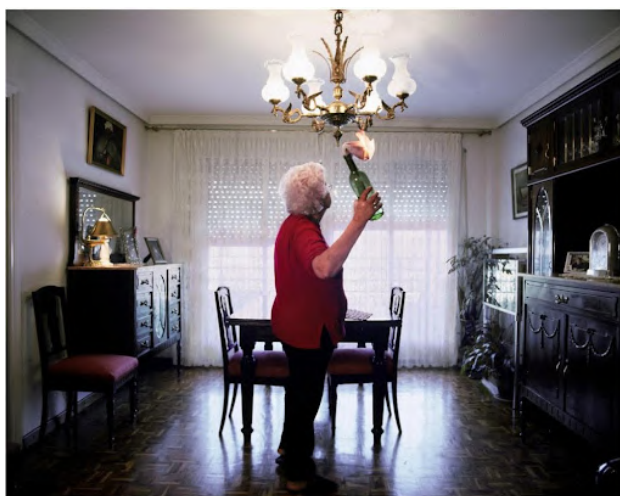


Figura 46. Lucas, Cristina. *La anarquista* dentro del proyecto *El viejo orden* (2004).

oligarcas y *Las iluminadas*. El título que recoge a todas es *El viejo orden* (2004), y tal y como lo plantea, podemos observar que es un orden, en cierto modo, mantenido aún a día de hoy.

Otra propuesta de nuestra artista que nos refiere a una revisión de la historia tal y como nos la han contado es *La liberté raisonnée* (2009-2010), una pieza en forma de vídeo que se incluye dentro de la exposición colectiva *Contraviolencias* – entre otras –. Piedad Solans (2011) dice

que es un reclamo de la mirada femenina hacia la elaboración del relato histórico. Lucas propone una nueva lectura donde *la libertad* de Delacroix, encarnada por un cuerpo de mujer, no está guiando al pueblo, representado por un grupo de hombres que corren tras ella, sino siendo perseguida para ser apresada. La mujer en la obra de Lucas representa la libertad y la igualdad de las mujeres, y ese poder ha de ser arrebatado. Donde en el cuadro original se suponía que guiaba, está ahora siendo perseguida hasta ser asaltada y aplastada. En la obra de Lucas *La Libertad* no es la del pueblo en general sino la de las mujeres, que se representan a sí mismas, y no a una idea etérea. La revolución francesa no contemplaba a las mujeres dentro su idea de libertad y fraternidad. El poder que el colectivo femenino pudiera exigir debería ser pues, aplastado. En *Contraviolencias*, encontramos las palabras de Cristina Lucas para elaborar el *statement* de la obra:

La alegoría de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* (1830), es reinterpretada contraponiendo la sublimación de la figura femenina, creada por ideales abstractos masculinos, con la violencia de la realidad histórica: la mujer perseguida y asesinada, excluida del poder y del derecho, del espacio ciudadano y de la política, sacrificada por la revolución y por quienes reclaman igualdad y libertad. (Solans, 2011, p.106).

En la exposición *Heroínas* (VV.AA., 2011) también tiene su espacio Lucas con *La Liberté Raisonnée* (2009) (figura 47) donde se proyectó el vídeo en HD con 4' 18'' de duración. En el catálogo aparece un fotograma escogido. Lucas, con esta obra, es la artista contemporánea seleccionada para establecer un diálogo, o más bien hacer uso de un turno de réplica, a la tradición artística de las Amazonas: seres femeninos de gran tamaño, fuerza e independencia, que deben ser temidos.

Rigoberta Bandini también rescata la idea de la relectura de *La Libertad guiando al pueblo* en su canción *Ay Mamá* (Bandini, 21 de diciembre de 2021). Por un lado homenajea a todas las madres, y por otro expone la problemática del pecho femenino. Este, al ser sexualizado, se convierte en un arma para la provocación con un



Figura 47. Lucas, Cristina. Extracto del vídeo *La Liberté Raisonnée* (2009).

tono sexual que puede virar rápidamente en crítica por el mal juicio de mostrarlo o insinuarlo, implicando también el miedo que despierta la mujer que no tiene miedo. Se convierte este

prejuicio en una forma de control sobre los cuerpos. Bandini da visibilidad a esta problemática concibiéndolo como parte de la sexualización femenina que provoca el rechazo a su exposición incluso desde una mirada natural de fuente de alimentación del recién nacido. Es interesante, porque esa mirada sexual la podemos ver también en cómo Instagram censura las imágenes que contienen pezones femeninos, pero no las de pezones masculinos. Con lo que el contenido sexual de esta parte del cuerpo estaría claramente generizada y condicionada por la forma en que ha sido utilizada en las imágenes que buscan despertar el deseo sexual. Bandini presenta la exaltación y visibilización del pecho de la mujer como una forma de revolución, como una toma de control sobre la significación de nuestro propio cuerpo, y una liberación del miedo que tienen las mujeres a mostrar esta parte de su anatomía y del miedo que puede despertar en el colectivo masculino esta apropiación y resignificación del propio cuerpo por parte del colectivo femenino, que existe para sí y no para el deleite de otros. Para la presentación de esta canción en 2021 sale al escenario con una teta gigante como telón de fondo, y argumenta en su letra que madres e hijas deberían poder salir a la calle a luchar con un pecho al aire por la sororidad, por la unión, por la fuerza femenina y el empoderamiento, y por el control del propio cuerpo libre del juicio de la mirada masculina. El pecho descubierto como forma de rebeldía es un recurso emblema de *Femen* (Ackerman, 2014), dónde juegan precisamente con el terror que despierta en la moral cristiana, convertido en símbolo de lucha y de recuperación del control y el poder real y legítimo sobre los propios cuerpos.



Figura 48. Abril, Laia. Extracto del fotolibro *Lobismuller* (2016).

Laia Abril con *Lobismuller* (2016) alude a los mitos y leyendas, dándonos también claves para la justificación de poder ejercido a través del control de *lo otro*. Se presenta como un fotolibro increíble sobre tradición, mitología y leyenda gallega. Incluye un recorrido por su investigación a través de mapas, archivos, historia e imágenes poderosas que van siendo cada vez menos documentales y más siniestras (figura 48). Al final, donde ya se habla de forma concreta del papel de la mujer y la niña en la maldición sobre la que trata el proyecto, nos muestra fotografías frontales de vaginas oscuras y tétricas buscando, como en todo el proyecto, una estética del terror. Este recorrido se relaciona con el miedo ancestral hacia las mujeres como excusa para justificar la desconfianza y el control que sobre ellas se pretende ejercer y los imaginarios creados para

ello. Miedos inventados, que forman parte de leyendas y mitos, y que son muy dañinos a nivel social y cultural, pues forjan unos saberes a través de relatos de ficción que actúan en la realidad. El replanteamiento de la construcción de la cultura a través de los imaginarios que inciden en el subconsciente colectivo se convierte en una estrategia feminista de cuestionamiento del poder, reconociendo las estrategias visuales como efectivas, y proponiendo revertirlas.

Lara Bacelo es una artista especializada en realización audiovisual y video creación. En la pieza *Varona, parirás con dolor* (2009) revisa el ideario que sustenta la imagería del poder sobre el cuerpo de las mujeres, formando parte de *Mas allá de los géneros* (Caramés, 2018). Pone en juego una estrategia fílmica que podemos reconocer como feminista, aplicada sobre la mirada masculina que ha regido en la producción del imaginario colectivo de lo femenino a través de la producción audiovisual predominante. Se apropia de vídeos de internet “seleccionando múltiples fragmentos en los que los cuerpos de las mujeres aparecen fetichizados. Logra reconstruir el discurso sexista, alejándolos del placer visual, al yuxtaponer una voz que narra pasajes bíblicos en los que se define la identidad femenina como subyugada al hombre” (Caramés, 2018, p. 233). La tradición legitima el poder, incluyendo el de la mirada, de lo masculino sobre lo femenino. La producción de imágenes se comprende entonces como un pilar fundamental para la construcción del relato, que Bacelo se propone resquebrajar: “De forma directa a la vez que lírica, aborda cuestiones como los malos tratos, la prostitución, la sexualidad, el amor, el cuerpo de las mujeres o la maternidad” (Caramés, 2018, p. 233). O.R.G.Í.A utiliza el recurso de la apropiación de imágenes públicas para elaborar un producto audiovisual en *PNB, Producto Nacional Bruto* (2005) (figura 49). Nos muestra a la mujer construida por los medios de comunicación como ángel del hogar, o como objeto de deseo hecho para el placer masculino y sin deseo propio. Utilizan la imagería de la mujer prototípica que proponen los medios en los últimos años de la España franquista. Tienen cabida en este eje de poder porque nos revelan las estrategias para la construcción de los límites del poder de las mujeres a través de la cultura audiovisual que, se supone, pretende únicamente entretenernos, aunque también lo mencionaremos en un apartado posterior para conectarlo con otras obras del colectivo.



Figura 49. O.R.G.Í.A. Extracto del vídeo *P.N.B., Producto Nacional Bruto* (2005).

El poder político al que aludimos en la obra de Lucas, y el poder del imaginario colectivo al que nos referimos con el trabajo de Bacelo, Abril y O.R.G.Í.A – todos ellos al servicio de construir y mantener la cultura que nos erige como sociedad –, se unen de una divertida forma en el trabajo de Mar Caldas, donde nos ofrece de un vistazo el rol de las mujeres en la esfera pública política

recogido a través de imágenes informativas – que intervendrá –, y que refuerza los imaginarios de lo femenino. En otras palabras, nos muestra el rol de las mujeres en las esferas de poder: la apariencia de la mujer como espejo del poder que ostenta el hombre al que acompañan. Mar Caldas es una artista que crea a partir de acciones, fotografía y vídeo, y textos. Sus temas centrales suelen ser el cuestionamiento de la construcción de la cultura desde un único punto de vista, los roles sexuales y las políticas de representación. En *El mundo patas arriba* (2009) propone una



Figura 50. Caldas, Mar. Imagen perteneciente al proyecto *El mundo patas arriba* (2009).

reflexión acerca de los roles de género y cómo son modelados intencionadamente dentro del sistema patriarcal. A través del fotomontaje, y de la finalidad editorial de la obra, aprovecha los “recursos visuales y textuales propios del discurso periodístico – tomados de la prensa rosa en este caso –, pero dándoles la vuelta para hacer visible el absurdo de los roles de género”. Empleando la comicidad como estrategia, pretende desnaturalizar la división sexual observable en las imágenes (figura 50). Caldas intercambié los rostros de reconocidos políticos con los de sus parejas (las mujeres que los acompañan), “propiciando situaciones chocantes en las que hombres y mujeres devenían en actitudes, comportamientos y gestos inapropiados, inusuales o

impensables según el binarismo de género” (Caramés, 2018, p. 232). La idea de las mujeres como *trofeo* del hombre es un tema fundamental para Ana de Miguel (2019), que nos propone observar cómo la mujer se ornameta, y a su vez que convierte en ornamento del hombre al que acompaña, formando parte de las variables que determinarán la valía de él, haciendo ellas uso de un poder muy delimitado que revierte directamente en el poder de su acompañante.

En *No soy flor de tu florero* (2021) Alejandra Bueno presenta una serie de fotografías escenificadas en espacios que recuerdan a los de una casa donde cuestiona el ideal de la mujer perfecta, aludiendo al retrato que de las mujeres hacen los medios, como veíamos por ejemplo en la obra de Caldas. En sus imágenes aparecen diferentes personajes con un aire anónimo, no es importante quienes son, sino lo que representan. La ironía es para las mujeres creadoras la mejor arma, y en palabras de Bueno:

Desde nuestras armas proclamamos que la mujer perfecta sí existe, pero no es la que nos muestran en los medios, esas imágenes son cómplices de un engaño al servicio del sistema patriarcal, el engaño de la mujer perfecta, ideal, femenina y siempre contenta. (Bueno, 2024).

Vemos mujeres realizando acciones, a veces absurdas total, y a veces dentro del paradigma absurdo de la feminidad, mientras su cara está cubierta por flores como si fueran mujeres-jarrón (figura 51). Nos propone desobediencia, humor, y control sobre nuestras propias definiciones.

Mary Beard (2018) nos habla sobre la capacidad de tener voz, de hablar, de elaborar las ideas propias, y de la necesidad del espacio para poder hacerlo. En concreto ella reflexiona sobre la iconografía y la cultura clásica y el silenciamiento de las mujeres. Enlazado con esta idea, y la posibilidad de elaborar discursos propios como forma de poder real, proponemos algunas obras que nos trasladan a la crítica sobre la imposibilidad de producir obra a las mujeres en los contextos de las grandes creaciones. Rita Rodríguez, por ejemplo, se atreve a revisitar el espacio que ha concedido la historia del arte a Yves Klein, un artista que utilizaba el cuerpo de las mujeres como pincel, reinterpretando su clásico *Salto al vacío* (2016). Presenta una pieza del mismo nombre y nos propone una reflexión sobre el lugar otorgado en la historia del arte a este artista.



Figura 51. Bueno, Alejandra. Fotografía dentro de *No soy flor de tu florero* (2021).

Más de 40 años después, en 2016, se publica en un periódico esta imagen en el mismo día y mes que la original, para ajustarse aún más a la idea de deconstrucción de un discurso validado, e incidiendo en la relación entre ambas imágenes y a su vez, en el cuestionamiento que nos propone (figura 52). Si no se da el contexto y el espacio propicio para la creación y el reconocimiento, tal vez, teniendo barba, entendida esta como signo de masculinidad adulta, haya alguna posibilidad. O vistiendo como un hombre ya en la época en que se elabora la cultura de la que hoy aprendemos



Figura 52. Rodríguez, Rita. *Salto al vacío* (2016).

y heredamos conocimiento ¿De dónde viene el poder de hablar, de tener voz y voto? sería la pregunta pertinente. Qué tengo que hacer para *yo* crear cultura entonces, sería la respuesta formal que plantean algunas artistas que se cuestionan las fuentes de poder que justificarían que unos lo ostenten y otras no.

NO es precisamente el título del proyecto que Verónica Ruth Frías propone en 2016. Utiliza aquí la barba como símbolo de poder, y anima a las mujeres a través de Facebook a crear una

imagería de barbudas. Este proyecto se construye mediante la colaboración y la acción de mujeres que se autorretratan con diversos objetos convertidos en barba, y que hacen llegar sus imágenes a Frías mediante la red social (figura 53). Después nuestra artista expondrá las imágenes en forma de nube llevadas a la pared junto a un gran *NO* blanco sobre fondo rosa. Ese *NO* remite a la asunción de la desigualdad, al aguante y la resignación, a la aceptación de la violencia, de la insatisfacción, de la imposición. Se inspira en Ana Mendieta para escribir un largo *statement* que podemos encontrar en su web (Frías, 2016), donde nos explica todo lo que la mueve a decir *NO*, y observamos como todo está revestido de la necesidad de acabar con el juego de poder establecido y sistémico. También activa este freno de mano en el desarrollo de la cultura para cuestionar la elaboración del relato que sostiene el poder en *ART NOW* (2017). Se trata de una acción performativa en la calle donde Frías se coloca de pie, en equilibrio estable durante veinte minutos, sobre una pila de libros de historia del arte (figura 54). El camino que lleva hasta esta escultura viva lo conduce una alfombra roja extendida en el suelo, que nos lleva al arte ahora. Este sería el momento en que



Figura 53. Frías, Verónica Ruth. Imágenes dentro del proyecto *NO* (2016).

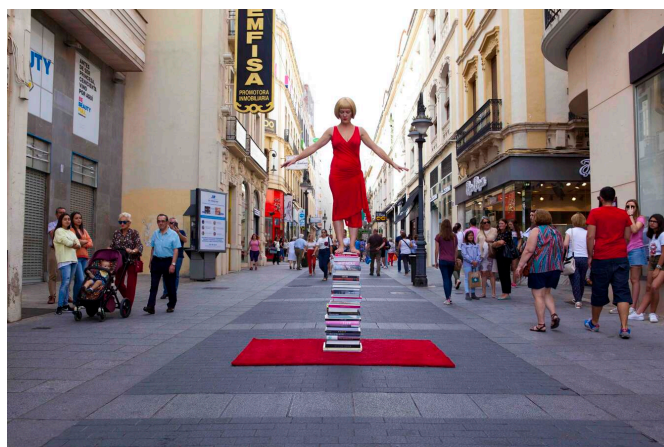


Figura 54. Frías, Verónica Ruth. Fotografía de la acción *ART NOW* (2017).

superamos el relato tradicional, lo reescribimos y lo cuestionamos. Nos revelamos frente al poder y proponemos una nueva forma de hablar de arte, de producirlo, de investigarlo y de analizarlo. Como sucediera con el trabajo de Diana Terceño, cuya producción fotográfica se basa en la reinterpretación de obras clásicas de la pintura y el juego del cambio del rol. Nos presenta a figuras

bien conocidas y respetadas de la historia, y sus más sonadas representaciones en el arte, pero en este caso convertidos en mujeres y en formato fotográfico. Sucede un desplazamiento de significados mediante esta estrategia de descontextualización, que propone una nueva mirada hacia la tradición y su condicionamiento. Reivindica “el protagonismo de la mujer en la historia y la cultura, para visibilizar y reinterpretar momentos, para evidenciar creaciones y narraciones patriarcales que supeditan y condicionan a las mujeres” (Aizpuru, 2018). En la obra de Terceño y de Frías observamos cómo el núcleo duro del poder está en la elaboración de la cultura, y de él

van emergiendo los demás ejes convertidos en herramientas o ámbitos generizados que sostienen su mantenimiento, proveyendo de los espacios adecuados para la creación y el reconocimiento, como plantea Rodríguez.

Otro proyecto al que queremos aludir para reflexionar sobre el poder desde el lenguaje de la representación, y el lugar que ha otorgado a las mujeres, es *Paraíso* (2003-2004), de Carmela García. Nos hace pensar en la producción artística, la producción de imágenes, su poder como elaboradora de significados comprensibles por todos, mediante la latencia de sus mensajes más allá de lo que manifiestan. Con este proyecto nos hace replantearnos aquello que dábamos por asegurado, quiénes contemplan esos paisajes, quiénes pasean por su mundo. García nos propone redescubrir el mundo y ocuparlo. *Paraíso* (2003-2004) nos muestra a la figura femenina en medio de grandes paisajes, de espaldas, contemplativa, rodeada de la grandiosidad de la naturaleza a su alrededor. En las imágenes de García se observan trazas de romanticismo, ella misma cita a Friedrich (García, 2003) en una relación directa, en formato fotográfico, con este movimiento del S. XIX. Esto nos propone una ruptura pues no existen tales representaciones protagonizadas por mujeres en la época original de esta temática y de esta aproximación al arte. Como Octavio Zaya expone, “es un estudio de la mujer en el paisaje, con el paisaje, más allá de cualquier otra referencia (cargada culturalmente) que no sea la de su propio marco, la de su propio espacio” (2005, p. 36). Este género pictórico se asociaba a la creación masculina, García explora aquí esos límites a través del medio fotográfico, y se replantea ese romanticismo donde era el hombre el que habitaba el cuadro y se enfrentaba a la naturaleza. En ambas lecturas ella entra en el dominio o territorio históricamente masculinizado, lo cual también parece una declaración de intenciones. ¿Qué pasa si lo revisitamos, y traemos a nuestro lenguaje y nuestras prácticas artísticas de ahora? ¿Cobra igualmente sentido? Las mujeres que aparecen en sus paisajes no embellecen ni son un elemento decorativo, ni forman parte de la propia naturaleza. Carmela García escribe sobre su propio trabajo en *Paraíso*: “la lectura e intención cambian en mis manos. Así el fenómeno de las mujeres solas [...] ¿quiénes son? ¿qué hacen? ¿cómo normativizarlo? Yo lo retomo como símbolo de individualidad y búsqueda” (García, 2003, pp. 3-4). Reinterpretar el Romanticismo y al artista romántico, al mismo tiempo que presenta un espacio sólo de mujeres, que puedan disfrutar de forma individual y autónoma, nos recuerda a la habitación propia que reclamara Virginia Woolf. Nos hace pensar en el poder femenino aún por revelar, conectado también a la naturaleza, como símbolo de realidad, de existencia, pudiendo arrojar una mirada ecofeminista que permita imaginar otro mundo más consciente con las necesidades de la tierra y no solo con la explotación que puede soportar. La mirada femenina y feminista sobre la realidad nos propone entonces nuevas estrategias de poder que, aunque tiene su punto de partida en replantearnos los presupuestos para la creación de la cultura, también nos propondría alternativas para visitar, modificar, y continuar.

Y siguiendo con la misma artista, terminamos nuestra aproximación hacia el concepto de poder de forma explícita con la exposición individual en el IVAM titulada *Imágenes de(l) poder - Cartografía de lo invisible* (2017). García crea un proyecto donde reflexiona sobre el espacio público y las mujeres en él. Su presencia, su ausencia, y el camino hacia la visibilidad, a través de estrategias de ocupación del espacio por grupos de mujeres que nos miran solemnes, y también a través del simbolismo y la asociación de significados. Cortés reflexiona sobre la labor del artista en el mundo contemporáneo, y las posibilidades del arte de cuestionar, sugerir o modificar nuestra forma de entender la realidad y las relaciones que establecemos en ella. Para ello se refiere en concreto al trabajo de Carmela García:

[...] la capacidad de la artista para hacernos reflexionar sobre el poder que las imágenes poseen en la construcción de nuestro imaginario colectivo y la necesidad de ofrecer y crear otras imágenes alejadas de los parámetros mas oficialistas y asentados, creando amplias y sugerentes posibilidades de entender las relaciones que configuran una sociedad contemporánea como la nuestra. (Cortés, Aizpuru y García, 2017, p. 9)

Imágenes de(l) poder trata de hacernos volver a pensar en por qué concebimos la realidad así, de dónde vienen nuestras convenciones sociales, y cómo se ha narrado la historia, proponiendo la posibilidad de cuestionarla y volver a narrarla. Es curioso cómo la película *El Último Duelo* (Affleck, Dammon, Fox, Holofcener, Scott y Walsh, 2021), dirigida por Ridley Scott, versa precisamente sobre un replanteamiento de la historia, partiendo de diversas versiones en torno a un relato de violación en la Francia medieval. A su vez, el guion se apoya en la investigación de textos de carácter informativo de la época, donde no había apenas interacciones con las mujeres para su redacción (Rodríguez, 2021, 7 de noviembre). Esta película nos muestra, por un lado, lo diferente de las narraciones sobre vivencias cuando se tiene en cuenta la subjetividad del narrador y su posicionamiento, y cómo, desde el epicentro de Hollywood, las grandes producciones se han permitido repensar y renarrar relatos poniendo en duda su forma teniendo en cuenta el contexto y la sociedad en que se inscribieran, basadas además en la propia historia en este caso. Esta película sigue el modelo que ya propuso García – más o menos – a través de la investigación y la reformulación de distintas posibilidades, algunas silenciadas u ocultas durante mucho tiempo. Para esto, en *Imágenes de(l) poder* García elabora el relato mediante poemas, entrevistas o noticias a lo largo de la exposición. Compuesta por 13 imágenes, hace uso de material de archivo recabado referido a los años 1936 y 1937 en España. La autora busca rescatar de la oscuridad y del olvido la cantidad de encuentros entre mujeres en los territorios de las artes o la política en ese tiempo y nos propone acercarnos a la elaboración de la otra historia, la que no se había

contado. Amplía la presencia y ocupación de las mujeres en el espacio público, al mismo tiempo que en el imaginario colectivo, aludiendo a estos como espacios de poder.

Extraemos del catálogo una parte de *statement* de la artista para este proyecto, en concreto el momento en que se refiere de forma directa al cuerpo femenino como campo de batalla del poder en una sociedad patriarcal:

El cuerpo es político y es ahí donde se libra la batalla del poder.

El cuerpo del poder, el cuerpo dominante y normativo.

Las prácticas del Poder.

Los objetos de poder. Fetiche. Talismán.

La Toma del Poder no es posible porque el poder no está localizado en las instituciones o el estado.

El poder de la imagen. La imagen barroca.

[...]

(Cortés, Aizpuru y García, 2017, p.60)

Si el poder efectivo no se puede tomar de las instituciones ni del estado, ¿será que habita en la concepción del mundo y de la realidad? ¿Es una idea aprendida que nos hace operar de ciertas maneras de forma individual, y son estas operaciones a su vez aprobadas por la sociedad como colectivo? Las estrategias de poder que actúan sobre nuestros cuerpos y que se desprenden a lo largo de nuestras vidas a través de las imágenes, ¿se pueden entonces revertir identificándolas y arrojando luz sobre ellas?

7.3.2. Belleza

La belleza ha quedado sustentada como forma de poder y se canaliza de forma específica a través de la corporalidad femenina a través de su apariencia: forma, características, y esfuerzo en modelarlas para ajustarlas a ciertos parámetros. El cuerpo se percibe entonces como contenedor de expectativas masculinas, que son también femeninas porque así lo ha sido interiorizado, principalmente por la falta de miradas nuevas que nos permitan identificar y redefinir esas expectativas a nivel social.

El problema que presenta la norma es que sea un imperativo y no haya una conciencia de que existe, es decir, que ajustarse a la norma sea neutro, y salir de la norma sea lo extraño. Una belleza

normativa es la menos común en la realidad y la más habitual en las imágenes, con lo que hacia ella se vuelcan las aspiraciones. Esto hace que lo que construye y define la cultura, que ponemos en cuestión en nuestro apartado sobre el poder, se comprenda como lo natural. Si lo natural fuera realmente lo habitual y así se definiera la norma, entonces toda una industria y una forma muy potente de control se desmontaría. La manera de mantener las distracciones y la industria que las alienta en alza es definir una norma inalcanzable para la mayoría. La fotografía, tan relacionada con el modelado y apreciación de la belleza femenina a lo largo del tiempo, no puede estar exenta de valores, como dice Barthes (2005) –texto originalmente publicado en 1981 pero escrito mucho antes – y esos valores se alinean con la cultura en la que se inscriben. La nuestra es patriarcal, con lo que el mundo de las imágenes se adaptará a este prisma y esta mirada en concreto. No obstante, el pensamiento feminista traído al lenguaje artístico nos ha permitido arrojar nuevas miradas al modo en que el poder es ejercido sobre el cuerpo femenino en los ámbitos de la belleza.

Pensar en la belleza nos propone un espacio donde reflexionar sobre la libre elección si la consideramos como industria, como imperio y como expectativa siempre creciente y nunca alcanzable (Chollet, 2020). Nosotras elegiríamos hoy buscarla y adecuarnos a su norma, sin culpabilidad y de forma libre. Aquello que nos sometía, que fue visibilizado en la década de 1960 con la quema de sujetadores criticando los concursos de belleza, se convierte hoy, inserto en un pensamiento neoliberal, en la fuente de nuestro poder. Sobre el poder de utilizar el cuerpo, la belleza y la sensualidad como armas, las únicas de las que nos ha provisto el sistema social en que nos inscribimos. Sobre su demonización reflexiona Elena Gallén en *El diablo es una mujer* (2021), donde revisita la conceptualización de la *femme fatale* en todas sus formas a través de la historia en la ficción:

Gallén emprende una tarea de restauración del estereotipo de mujer fatal, sobre el que se ha vertido una mirada tan masculinizada que ha perdido su significado original: la mujer que conquista su libertad con las herramientas que tiene a su alcance. Una bruja. “La mujer fatal en el cine no es la causa sino la consecuencia de la violencia estructural y espiritual que se ha ejercido contra las mujeres”, explica la autora [...]. (Cabrera, 13 de enero de 2022).

Pero, incluso si el poder que nos otorga la belleza y su despliegue fuera real, ¿durante cuánto tiempo lo ostentáramos? ¿Estaría al alcance de todas? Es justo que se revise, pero reflexionando sobre su legitimación, ¿es beneficioso realmente para el colectivo femenino trabajar en mantener y apropiarnos de esas armas?

Sobre la apariencia, la apetencia, la mirada propia y la ajena

Desde esta investigación entendemos la belleza como inseparable de la condición humana. Sostiene toda una industria cuyos tentáculos llegan a la psique del colectivo femenino y se convierte en estandarte de la existencia y presencia de las mujeres. Los anhelos y deseos derivados de lo que la tiranía de la belleza impone a las mujeres deviene en muchos casos en la insatisfacción y en problemas profundos de autopercepción. La delgadez, la juventud, la apariencia, la deseabilidad, etc. se convierten en obsesiones dirigidas directamente al colectivo femenino. Por un lado las mujeres tratan de alcanzar las exigencias, por otro lado echan de menos unos supuestos tiempos mejores, cuando estos ya pasaron. Es una trampa laberíntica que nunca termina.

Cuando la concebimos como una fuente de poder puede entrañar otro tipo de trampa, ya que debemos aprender a manejarla con cautela. En este sentido, la belleza se relaciona con la capacidad de despertar deseo en otros, de jugar con ese deseo en el sentido más estricto del estereotipo de *femme fatale* que mencionábamos:

La *femme fatale* es un rol que, dentro de los estereotipos de la feminidad, apuntaba a la mujer mala y peligrosa, seductora y con ansia de poder, frente a la mujer buena e inocente, el dócil ‘ángel del hogar’, [...] la narración patriarcal del cine negro mostraba la doble fatalidad de la mujer fatal, mala y peligrosa para los hombres pero también para sí misma, ya que habitualmente el final ideológico del relato acababa castigándola y/o destruyéndola.

Pero muy anterior a la mujer fatal del género *noir* estaba ya la extensa galería sobrenatural de ‘bellas atroces’ [...] monstruos femeninos mitológicos que aunaban en la misma representación el deseo que inspira la ‘bella’ y el terror que inspira la ‘bestia’, [...] que finge inocencia o afecto para seducir con su belleza y ocultar sus oscuras intenciones [...]. (Belmonte, 2015, p. 146).

En el ideario patriarcal este juego de deseo que comienza con la apariencia y la deseabilidad ligadas a la belleza que una mujer presenta públicamente se puede convertir, en el ojo público, en una justificación de la violencia, con alegaciones del tipo ‘tenías que ver cómo iba vestida’ (Miller, 2021). La belleza debe ser pues, controlada, si no por ellas, por ellos. Con lo que dominarla y erigirla como autónoma para la mirada propia podría ser una forma de liberación. Otra forma sería disociarla de la feminidad, y considerarla como desgenerizada y desvincularla de la agenda femenina.

Que las mujeres no hacemos lo suficiente, o que no somos suficiente, en términos de apariencia, se convierte en el tema central de la obra de muchas artistas de nuestro contexto. Estas se plantean que ha hecho de nosotras el imaginario de la moda, del glamour, los idearios de la seducción, y

la obsesión por la delgadez. Es importante tener en cuenta la retórica de las imágenes para analizarlas y saber qué quieren de nosotras, ya sea en publicidad, donde en esta investigación observamos que se empuja la maquinaria, o en arte, que será desde dónde se combata según nuestra selección (López Fernández-Cao, 1998). En el siguiente apartado recolectaremos diferentes obras de varias artistas cuya producción reflexiona sobre los presupuestos de la belleza y los impedimentos que estos suponen para que las mujeres evolucionen y crezcan como colectivo en un mundo que exige ser rediseñado para dar cabida a todas las concepciones posibles de belleza al margen de la tiranía de la industria.

PALOMA NAVARES

Para comenzar con este apartado hablaremos sobre Paloma Navares como un antecedente ineludible, haciendo referencia en concreto a su producción artística entre 1994 y 1999. Su trabajo se relaciona con el cuerpo y la idea de la belleza femenina de manera muy prolífica en los últimos años del siglo XX, y que tiene su exposición individual en el marco de Photoespaña 2024, con lo que su producción sigue en activo. No podemos hablar de su trabajo desde nuestra acotación temporal debido a las obras que hemos seccionado, pero sí destacarlo como la puerta que abre a la práctica posterior, y como la viva voz en nuestro contexto de la corriente artística feminista que desde los años sesenta en EE.UU. comienza a preguntarse por el concepto de feminidad, las industrias que lo mantienen, y el sistema interesado en esa perpetuación.

Con *Implantes. Seducción y Belleza* (1993-1999), *Productos Navares. Garantía de seducción* (1994-1998) (figura 55), *De uso doméstico y otras funciones* (1992-1999) y con *Milena, del corazón y el artificio* (1997-1999) Navares nos propone

una reflexión sobre la imaginería y la producción de artículos en torno a la belleza, así como su tiranía con los cuerpos y los rostros de las mujeres. También nos hace pensar sobre cómo cada individuo se hace partícipe de esa tiranía, que se convierte en coactiva a través de la interiorización de los ideales establecidos para ello. Al final, nos desvela la maquinaria en la que cada individuo cumple una función. Todos estos proyectos tienen como fecha de finalización el año previo al cambio de siglo, y aunque su obra continúa, estos serán los proyectos más relacionados con el sesgo de la investigación y no podían quedar sin mención.



Figura 55. Navares, Paloma. *Rulos para una melena Boticelli* (1994), dentro de *Productos Navares: garantía de seducción* (1994-1998).

Ubicamos a Laura Torrado, fotógrafa y performer, en el eje de *Belleza* debido a que, sin ser exclusivamente el tema de la belleza el que trata en sus obras, sí busca una belleza específica de la mirada femenina sobre el mundo a través de la fotografía. La belleza en el arte y en la fotografía ha sido definida en términos androcéntricos, como hemos mencionado anteriormente. Torrado se propone doblegar el medio a su propia mirada. A través de su aplicación abogará por la diferencia y por la construcción. Propondrá así nuevas realidades posibles. O más bien realidades que ya existen y que han de ser contadas dentro del lenguaje fotográfico y a través del cuerpo.

Olivares define a Laura Torrado como escenográfica. Centra su obra en la mujer, a través del autorretrato y de la autobiografía, es decir, de la propia experiencia. A través de ella traslada la temática que trate a lo íntimo, lo personal, la relación con una misma y las relaciones entre mujeres. Utiliza fondos neutros trayendo la atención a la expresión, la teatralidad y el gesto dentro de espacios silenciosos. Nos propone “una forma diferente de mirar los cuerpos, la sensualidad y los sentimientos” (Olivares, 2005, p.378).

Murría, en el análisis que hace de su trabajo, define los espacios que crea como oníricos, llenos de incógnitas, cargados de capas como una matrioska. Estos espacios estarían diseñados para permitarnos mirar y acercarnos, pero donde la autora establece hasta dónde y en qué términos. Utiliza el autorretrato y su cuerpo, pero no para observarse o exponerse en un sentido fotográfico, sino para investigar y proponer nuevos relatos:

[...] ella no explora sus rasgos físicos o sus formas mediante la luz y la sombra sino que, de alguna manera, se convierte en soporte y superficie, en herramienta y en escenario, para tejer relatos al margen de la supuesta veracidad que implica este género. (Murría, 2005, p. 2).

En los autorretratos interviene su rostro con diferentes elementos que interactúan con su expresión, no siempre mira a cámara. Nos habla de luz y de oscuridad, de jaulas y cárceles, de raíces y naturaleza, de escondites y de tristeza. En sus performances registradas encontramos otra forma de autorretrato, ya que ella se fotografía durante sus acciones, incluso vemos el cable del disparador en algunos casos. En *Mujer escalera* (1994) también aparece ella en escena, pero en movimiento. Hay cierta teatralidad y referencias a la danza y a la interpretación. Esto se mezcla con texturas, telas, plásticos y símbolos. Sobre un fondo blanco trata de subir una escalera de tela negra que rechaza ser escalada. Es blanda. Cae en el intento. Finalmente la doblega siendo ella misma la escalera. La pinta en su rostro al tiempo que vemos como se apoya en la construcción de tela (figura 56). En otra imagen vemos como con esas mismas telas se ha confeccionado un



Figura 56. Torrado, Laura. Fotografía dentro del proyecto *Mujer escalera* (1994).

atuando que cubre parte de su cuerpo, y que luce de forma estilosa, con la mirada alta y los ojos cerrados, posando. También la vemos luchando contra tejidos plásticos amarillentos, impedida por una gran bolsa rosa en la que está metida. Trata de hacer algo, que podemos identificar como una forma de liberación, quiere salir, o quiere entrar, pero algo quiere cambiar en su relación con ese entorno y con ese material. Volvemos a verla cayendo. En una última imagen observamos cómo se aleja de cámara de espaldas dentro de un espacio lleno de columnas, abandonado, a medio construir, con un increíble vestido largo y un tocado hecho con esos plásticos de los que pretendía liberarse. Podríamos decir que construye, a través de retazos de la historia, un relato fragmentado sobre el entorno y las variables, y la posibilidad de dominarlo

sin caer en el intento en un ejercicio de adaptación.

Olivares escribe un texto titulado *Cuando la que mira es una mujer* (Torrado, 2019) donde reflexiona sobre la mirada que se arroja al cuerpo de la mujer, y las diferencias que constituye en el relato fotográfico que esa mirada sea masculina o femenina. Para esto alude a argumentos ya abordados en esta investigación como la construcción histórica, cultural, científica, económica y social masculina, y cómo influyen en la mirada y en la representación, así como en el imaginario e ideario que aprendemos sobre las formas y existencias que habitan el mundo y cómo las comprendemos. De ahí que la mirada en femenino pueda desconcertarnos cuando no se ajusta a aquello que hemos sido programados para entender, incluso en el ámbito de la fotografía y de la creación:

Cuando la que mira es una mujer intentamos entender esa mirada desde una posición marcada por toda una historia construida por el hombre. Evidentemente no comprendemos casi nada. El arte siempre ha sido un dominio de la masculinidad, igual que el poder. La fotografía ha sido igualmente algo que los hombres han desarrollado, una forma de asentar unas normas de relación con la mirada, una forma de entender y de mirar la realidad definida por la mirada masculina. (Torrado, 2019, s/p).

Olivares nos recuerda que en este espacio la mujer se define como tal en tanto ocupe el lugar que se diseña para ella, y acepte las características que lo masculino ha depositado en ella para reconocerla. Pero observa como en esa definición no se alude a lo desconocido:

Olvidamos en esa evolución, olvidamos y queremos eliminar, la relación ancestral de la mujer y de la naturaleza, de la mujer como fuerza brutal, ajena a las reglas y a las previsiones. A la mujer como habitante de ese lugar oscuro de donde surge la creación, la vida, ese lugar que siempre el hombre ha temido por serle oculto e impenetrable. (Torrado, 2019, s/p).

Y es en este espacio de descubrimiento, alumbramiento, y desenmascaramiento, donde se desarrolla el trabajo de nuestra autora, Laura Torrado. Crea un mundo habitado por mujeres, donde nos propone una reafirmación del hecho mismo de ser mujer y de la identidad femenina. Nos cuenta en ellas aquello que pertenecería solo a la intimidad propia de las mujeres. Traslada lo íntimo y personal, reconocible, aunque a veces difícil de expresar en palabras, del universo femenino. Lo hace a través de lugares conocidos, como cocinas, dormitorios, o incluso un hammam. Espacios donde hablar, conectar, y mostrar el cuerpo de una forma específica y novedosa en el imaginario colectivo, confiada y sin miedos o escrúpulos. Son espacios sin juicio y libres de miradas que buscan en el cuerpo de ellas el deseo, la atracción o las expectativas realizadas, “nos enseñamos el cuerpo comparando cicatrices y marcas, rasgos exentos de morbosidad ni seducción, carne que ya no es carne, que es nuestro cuerpo ajeno a la mirada de nadie más que de nosotras”

(Torrado, 2019, s/p). Libres de la mirada masculina. Y así logra trasladarnos sus propias definiciones de belleza, de feminidad y de sororidad. Nos hace partícipes como espectadores, y nos invita a reconocer – o conocer por primera vez – realidades ajenas a la mirada masculina y su definición de la feminidad. Su serie *Hammam*



Figura 57. Torrado, Laura. Fotografía dentro del proyecto *Hammam* (1995-1996).

(1995-1996) se realiza al final de la última década del siglo XX. Aunque se sale de nuestro marco temporal, nos sirve para aproximarnos a las inquietudes de nuestra autora, además de que apunta directamente al análisis realizado por Olivares en el texto citado (Torrado, 2019). En esta serie de fotografías se nos muestra un espacio cerrado, una escenificación que nos cuenta mucho más allá de la composición y la escenografía que nos ofrece. En estas imágenes las mujeres aparecen

posando, pero con la tranquilidad de no saberse observadas por nadie que no vaya a comprender por qué así. Aun siendo una suerte de ficción, y no un trabajo documental, apunta a la realidad de forma nítida, la realidad de la intimidad de las mujeres y sus cuerpos en ella (figura 57).

Del mismo modo en sus *Habitaciones* (1995) nos muestra la intimidad de mujeres de distintas edades, sus contextos y los lugares para su intimidad grupal. Sus *Group Portraits*, que comienzan a final de la década de 1990 y continúan en la actualidad, nos vuelven a mostrar a mujeres interactuando. Casi siendo interrumpidas por la cámara, aunque están en un entorno de fotografía



Figura 58. Torrado, Laura. *Las mil y una noches*, dentro de *Group Portraits* (2003).

editorial, en un estudio con un fondo de color, y vestidas en consonancia con el fondo elegido, las fotografías parecen interrumpir lo que estuvieran haciendo o de lo que estuvieran hablando (figura 58). Algunas de ellas miran a cámara, otras no. En algunas se tocan, vemos el sujetador aparecer debajo de la camiseta, es decir, se nos muestran imperfectas, todo lo contrario, a la idea de *siempre a punto* o *siempre perfectas* a la que

nos lleva la fotografía de estudio del cuerpo femenino. Además, sus grupos se componen por mujeres de diferentes edades, como veríamos en *Habitación I* (1995), donde se puede observar la relevancia de la relación entre mujeres, e incluso la línea matriarcal de traspaso de conocimiento de una generación a la siguiente. Sea cual sea la interacción entre las mujeres que nos muestra Torrado en sus retratos, sucede dentro del marco de la complicidad, del universo propio, al que el espectador es invitado, pero con cierto recelo. Se atisba en sus composiciones y sus miradas una celebración de los espacios femeninos, de la vida de las mujeres, y de la relación entre ellas, que ha de ser cuidada y mimada con cautela, pues ha de ser custodiado para que se mantenga.

NAIA DEL CASTILLO

Naia Del Castillo es una artista de referencia para este apartado. Olivares la incluye en su selección para *100 Fotógrafos españoles*, donde reflexiona sobre las temáticas que aparecen de forma recurrente en su obra. Amor, traición, hogar, intimidad y cuerpo, en un lenguaje fotográfico “cada vez más barroco” (2005, p. 90). Su evolución la lleva a trabajar sobre la seducción, la belleza, la riqueza y el deseo, siempre a través de la corporalidad femenina. Estos temas se canalizan y se representan a través de ella. Hace del espacio doméstico su motivo. Utiliza objetos que convierte en símbolos, y aunque su planteamiento presenta un aura surrealista, nos remite directamente a la realidad y a temas mundanos, o lo que Victoria Combalía considera “una vuelta de tuerca más en la relación del hombre y de la mujer con su entorno” (2004, p. 9). Su fotografía

es escenificada y hace uso de la retórica de la imagen y de los significados que arrastra el “objeto escultórico, la acción performativa y su representación” y cómo se relacionan entre sí para elaborar su discurso centrándose en “el modo en que construimos nuestra subjetividad, en que nos relacionamos con el cuerpo, el espacio y la imagen desde el género femenino” acercándonos a “conceptos que conforman nuestras actitudes y apariencias” (Barcenilla, 2015, p. 27). Reflexiona sobre las convenciones que han sido naturalizadas para proponernos pensar en el lugar que queremos ocupar en ellas como individuos. Con motivo de su participación en PhotoEspaña 2004, Castillo fue entrevistada sobre su obra, y aprovechó para desvincularse del discurso feminista, asegurando que su obra no está realizada desde una perspectiva de género, sino desde la subjetividad y la propia experiencia de la autora (Samaniego, 2004, 13 de mayo). En esta investigación abordaremos su obra desde una mirada feminista, debido a que, aunque no haya sido su intención – al menos al comienzo del siglo XXI – podemos observar cómo esa experiencia propia de la autora y su posicionamiento frente a la construcción social de la idea de mujer está muy vinculada a la teoría feminista.

En su serie *Retratos* (2000) utiliza el pelo como estrategia simbólica para reflexionar sobre las connotaciones que la idea de feminidad ha otorgado al cabello y la melena de las mujeres a lo largo del tiempo. En este conjunto de imágenes vemos la estructura de un retrato, frontal, de busto, sobre fondo blanco. Las modelos portan una camiseta blanca que desdibuja la línea entre su cuerpo y el fondo de la imagen. Esta decisión formal nos lleva a prestar toda nuestra atención a su cabeza, que no a su rostro. Éste no es perceptible, solo se insinúa, ya que está cubierto con el pelo de la propia modelo, abstrayendo su identidad y su individualidad. Ha sido una herramienta para explotar su feminidad, pero también para convertirse en un escudo, en una forma de no llamar la atención, en un arma de seducción y de anonimato a la vez (figura 59). Haizea Barcenilla (2015) reflexiona, para analizar esta obra, sobre los significados simbólicos que la historia otorga al cabello de las mujeres. Taparlo como forma de respeto religioso o raparlo como forma de castigo. Un recogido bajo nos refiere en la cultura audiovisual a la *joven prometida*, frente a una melena ondulada al viento como la manera de formalizar en pantalla a una *femme fatale* (Belmonte y Guillamón, 2005). El cabello se convierte aquí en una máscara con un doble



Figura 59. Del Castillo, Naia. Fotografía dentro de *Retratos* (2000).

sentido, que construye y oculta la identidad de la mujer, y se nos presenta como un retrato anónimo que no se refiere a una mujer en concreto, sino a la feminidad como concepto.

En *Flujos* (2013) reflexiona sobre el interior y el exterior del cuerpo humano – en concreto de la mujer – y sobre la fotografía como objeto. Este proyecto está compuesto por 5 fotografías, un vídeo y una instalación mediante sacos con imágenes impresas dispuestos en el suelo. En esta investigación nos ocuparemos únicamente de las imágenes, y sólo en su dimensión estética, y no tanto teórica, ya que en este proyecto reflexiona sobre el sentido de la imagen fotográfica, el rol que cumple, y las



Figura 60. Del Castillo, Naia. *Flujos I* (2013).

modificaciones que supone la era digital, así como su relación con la pintura. Es un trabajo profundamente teórico que utiliza el propio medio fotográfico y la experimentación para elaborar un discurso que ahonda en la situación actual de la fotografía, y donde la mujer, en esta lectura, sería secundaria. Por eso, aquí, exploramos esta obra en ese otro sentido, el que busca dentro y



Figura 61. Del Castillo, Naia. Detalle

fuera de la apariencia femenina, en busca de los fallos o grietas, para encontrar lo que subyace. Para ello Del Castillo utiliza fotografías de modelos femeninas, como en *Flujos I* (2013), donde fotografía a una modelo detrás de una pequeña cascada de agua que deja ver su rostro, su cabello mojado y su boca entreabierta, sobre fondo blanco (figura 60). Imprime dos veces esta foto, una en alta y otra en baja calidad (figura 61). Como dice Itxaso del Castillo, la alta definición nos remite a la perfección, “unos contornos más precisos y definidos” de los que podríamos encontrar en la realidad. “En cambio, una calidad de impresión más baja nos habla de lo imperfecto, lo humano” (Del Castillo, 2014, s/p). Continúa describiendo la estética de esta misma imagen:

La intención de la artista fue buscar una hendidura, un agujero, una herida por la que atisbar la naturaleza oculta de la imagen, casi renacentista, de la mujer de piel marmórea que miraba ausente bajo un chorro de agua. Entonces imprimió la misma fotografía en una calidad inferior y rompió, violentó las primeras imágenes para que aflorara esa segunda capa, para verle las tripas.

Superpuso una sobre otra y las fotografió. Una imagen ideal que esconde otras imperfectas. Son las capas de una misma mujer, las caretas, las máscaras [...] distintos roles, aspectos o estereotipos que nos ayudan a sobrevivir en el medio social. (Del Castillo, 2014, s/p).

Parece pertinente incluir esta serie, aunque sea sólo a través de una de sus imágenes, en esta investigación y en este apartado, dado que se refiere a lo femenino a través de la idea viscosa del flujo, algo ignorado y ocultado, traído a un primer plano a través de la belleza de unas imágenes que, miradas detenidamente, resultan abyectas, pero donde lo abyecto no es el personaje retratado, sino el proceso que lo convierte en lo que es, y lo que no debe ser visto por otros. De dentro hacia afuera, y de lo perfecto que supera a la realidad, a lo imperfecto, tan real que ha de ser ocultado. Haizea Barcenilla sostiene que la modelo fotografiada, resulta en escultura:

[...] toma la entidad de portadora de una imagen de sí misma, que ya ha dejado de ser ella para ser algo más; como el propio cuerpo de la mujer, que a veces nos abandona y deja de ser nosotras para ser la imagen que estamos mirando como extrañas observadoras. (Barcenilla, 2015, p. 24).

Conectamos esta reflexión con las problemáticas que la apariencia, la tiranía de la belleza y el querer controlar cómo ser percibido pueden condicionar la construcción de la idea de uno mismo, su relación con las imágenes. También lo relacionamos con el control de lo que se muestra y de lo que se oculta y a través de la fragmentación, ya que a pesar de formar todo parte de una misma cosa, ya sea el objeto fotográfico o el cuerpo humano, es común el deseo de querer controlar lo que se exige y lo que se esconde con intención de elaborar una imagen de nosotros mismos que se adecúe a lo que queremos que otros perciban.

Aborda también en sus trabajos la seducción como tema. Del Castillo crea diferentes series fotográficas – casi escultóricas –, siguiendo siempre con su elaborada retórica que se alimenta de los significados previos de los objetos que utiliza. Nos propone un juego de “esconder y al mismo tiempo exponer” (Barcenilla, 2015, p. 22), contemplando el cuerpo como un “campo de batalla [...] agredido por cánones en las que lo íntimo, lo que a cada una de nosotras nos hace sentir cómodas, se confronta con la imagen que se espera que proyectemos” (Barcenilla, 2015, p. 22).

Para tratar la seducción y analizar las armas de mujer se sirve sobretodo de prendas de vestir y sus posibilidades de insinuación. Estas aluden al s. XVIII francés, y a la idea de los aristócratas y sus rituales de seducción (Combalía, 2004). La propia artista reflexiona sobre cómo le interesa la moda como lenguaje, por las ideas que conduce debido a su conexión con la creación de cultura, y como forma de memoria, convirtiendo las prendas de vestir en herramientas para elaborar sus propios discursos. *Cortejo* (2002) nos muestra dos piernas entrelazadas formando una X, con botines que nos refieren a la época antes mencionada. Sería imposible que fueran de la misma persona, con lo que nos está narrando una suerte de encuentro, aunque sea ilusorio. Este encuentro es ambiguo en cuanto a que no necesariamente es entre un hombre y una mujer, ni entre dos mujeres. No hay más pistas que nos digan quién se corteja. No obstante, sí llegamos a la *Seducción* (2002), el paso siguiente, donde asumimos que esas dos piernas, ahora sobre un fondo rojizo, pero sobre la misma alfombra de pelo blanco, se muestran ligeramente más estiradas. Esto nos conduce a completar la imagen imaginando los dos cuerpos, dueños de esas dos piernas, aproximándose entre sí. Del Castillo da a entender que estos juegos de seducción colocan a la mujer en una posición de dependencia, una situación perversa que a pesar de dar a entender que es ella quien domina la estrategia y utiliza sus armas, en realidad la enzarza en una serie de reglas implícitas incontrolables (Barcenilla, 2015, p. 22).

Seducitor (2002), separado ligeramente de las dos anteriores a nivel visual, nos traslada de nuevo a la relación entre lo masculino y lo femenino, donde “el efecto de insinuación velada es claro” (Barcenilla, 2015, p. 22). Nos muestra un torso vestido con una camisa que podemos identificar como de corte masculino, y en una pose también masculinizada. Esta camisa blanca tiene una zona de transparencia debido a su tejido bordado, elaborando la forma de dos palomas cruzadas, que nos remite a las artes menores realizadas por mujeres y a un símbolo que podemos asociar con la pureza. Esta zona bordada permite ver la piel debajo de ella, dejándonos percibir un seno femenino. Del Castillo nos propone un juego sutil donde no sabemos exactamente qué pasa, pero que evoca la sensualidad, los “rituales y códigos de la seducción” (Durana y Combalía, 2004, p. 5), como un juego con unas normas que pueden ser ambiguas, que no tienen por qué ser dictadas por otros, y que sí pueden ser puestas en duda o interpretadas de diferentes maneras no ajustándose a los “arquetipos masculinos y femeninos” (Combalía, 2004, p. 15).

Naia del Castillo queda ubicada en nuestro apartado de belleza por sus reflexiones en torno a lo que se muestra y lo que no, a la idea de la percepción y del cuerpo como receptor de miradas, así como por el cuestionamiento que propone de los códigos de la seducción de lo aprendido sobre quién hace qué, y qué debe o no dejar ver a los demás para ser comprendido como adecuado dentro de las normas de la deseabilidad y la aceptación en términos de percepción del cuerpo, su apariencia y cómo se presenta al mundo.

Alberto Sánchez Balmisa (Olivares, 2008) enmarca el trabajo de Albarracín en una España que rechaza, en parte, la iconografía del folclore popular, convertida en símbolo de un tiempo oscuro que ya – más o menos – pasó. Albarracín toma esa simbología y explora su identidad, su percepción de sí misma, sus raíces y cómo otros la ven debido a estas, a través de su obra:

Albarracín no ha dejado de ofrecerse en sacrificio (*La cabra*, 2001); de convertir su cuerpo en objeto de consumo público (*Escaparates*, 1993; *Viva España*, 2004); de colocarnos, en definitiva, frente a un espejo (*Espejito mágico*, 2002) que nos hace conscientes del uso y los abusos de la mujer a lo largo de la historia [...]. (Olivares, 2008, p. 48)

Sánchez Balmisa coloca a Albarracín en la intersección de la España del s XX y XXI. Apunta que su obra revela el último reducto de transición al convertirse ella en símbolo de la capital andaluza – que se convierte a su vez en un símbolo de los valores españoles que se han querido exportar al



Figura 62. Albarracín, Pilar. Extracto del vídeo *Viva España* (2004).

extranjero –, y el rol de la mujer en este contexto: Albarracín representa la España de hoy, en la educación, costumbres y raíces sevillanas.

Ubicamos el trabajo de Albarracín en nuestro eje de *Belleza*, porque su apariencia tiene siempre mucha relación con el contenido de su obra y lo que pretende reclamar, para ella, y para las mujeres. La desarticulación del

imaginario colectivo se hace latente en toda su trayectoria, que ha sido recientemente revisitada a través de una retrospectiva en Tabacalera, Madrid. *Que me quiten lo bailao* (Albarracín, 2018) recupera sus obras antiguas y nuevas, poniéndolas en diálogo, y dejando constancia de su activismo a través de la fotografía, la acción, el video la instalación y el dibujo.

En una de sus acciones más reconocidas, *Viva España* (2004), pasea por la calle sola, con traje de chaqueta y gafas de sol. Paso firme. A su paso se van sumando hombres que tras ella van tocando el himno que da nombre a la pieza, recogida en vídeo. Cada vez más cerca y más estridente, la acosan, en nombre de la festividad y de la patria (figura 62). Albarracín nos muestra cómo ser mujer, e interpretar a una mujer, tiene consecuencias. De alguna manera se convierte en un medidor de belleza que habría que saber equilibrar. En *Lunares* (2004) nos presenta una puesta en escena que nos traslada a los tablaos flamencos, donde ella, dispuesta como cantaora, porta un

vestido de gitana blanco. Le faltan los lunares que ella misma proporcionará con su sangre al pincharse repetidas veces con un alfiler (figura 63). Esas manchas rojas que atraviesan la tela se irán convirtiendo en el estampado, llevándonos a una escena algo grotesca, que desvirtúa el concepto de belleza racial, de tradición, y de la ideología castiza que envuelve el imaginario colectivo sobre la mujer andaluza que propusiera en un primer momento con su cuadro flamenco, pues nos muestra la cara oculta, el símbolo del precio que habría que pagar por ser mujer y estar a la vista de todos, además de sometida a las expectativas que el entorno y la tradición posan sobre ella.



Figura 63. Albarracín, Pilar. *Lunares* (2004).

Su obra siempre sucede a través de su cuerpo, con ella como protagonista, pues los temas que trata parten de su propia experiencia y del mundo que conoce. Nos lanza planteamientos que después podremos interpretar desde nuestra posición de espectadores como consideremos, según ella misma pretende. Aborda diferentes temáticas que aparecen en nuestros ejes de investigación, pero siempre cruzados con la racialización, el estereotipo, la cultura de masas – propia española – y el folclore estereotipado.

YOLANDA DOMÍNGUEZ

Yolanda Domínguez es una artista experta en comunicación visual que desarrolla su trabajo a través de la acción, el video y la fotografía. Su trayectoria se caracteriza por su intención didáctica y su lucha contra los estereotipos de masculinidad y feminidad que disemina la cultura de masas y la imagería popular. Las acciones que articula influyen en quienes las perciben en directo, pero adquieren su sentido completo a través de su comunicación y difusión en medios digitales, a través de los que se expanden las imágenes e idearios que pretende criticar. Convierte las acciones en documento gráfico, porque como ella misma explica, le “interesa más la semántica que la estética” (Villalón, 2017, 3 de julio). En 2017 sucede la exposición *Mapas de acción* comisariada por Aizpuru y Valbuena. Tiene sentido que el trabajo de Domínguez se lleve a sala a través de una propuesta procesual, o ‘entre bambalinas’, ya que su espacio natural es la calle y los espacios públicos específicos, sumándose a su difusión posterior por el ciberespacio a través de la web. O también, concebidos directamente a través de herramientas de comunicación virtuales. Y este es el universo de ella, porque precisamente sus piezas/acciones/obras/propuestas tratan de conectar al mundo, ajeno al arte y a las estrategias de comunicación visual, que más allá de la persuasión para el consumo, consumen nuestra identidad, con la problemática en que esto

deriva. Crea vínculos entre el consumidor de imágenes, las imágenes y los interrogantes. Y las imágenes, hoy en día, están en gran parte en la web. Por eso decíamos que no es de extrañar que ese sea su medio y finalidad natural, y con natural nos referimos a coherente. Valbuena apunta que Yolanda habla sobre género humano, lanza preguntas, y generalmente van dirigidas al colectivo masculino que sea ajeno a las problemáticas que la imagería popular suscita (Aizpuru y Valbuena, 2017).

Muchos de sus trabajos versan sobre la belleza y su imagería específica, así como sobre la



Figura 64. Domínguez, Yolanda. Fotografía de la acción *I'm not just a body* (2014).

industria de la belleza y las armas que utiliza para alimentar la inseguridad de las mujeres sobre su apariencia y sus cuerpos.

En 2014 realiza la acción *I'm not just a body*, donde mujeres pasean en bikini por la orilla de una playa turística de EE.UU. portando un cartel con el texto que da título a la obra, como si fueran cartelera andante, recordando a las pancartas que cuelgan de avionetas y recorren la costa. Utiliza el lenguaje publicitario para lanzar su contramensaje (figura

64). En la acción *Total Correction* (2016) vuelve a centrar sus esfuerzos en revertir los mensajes emitidos por la industria de la belleza y su elaboración de un estereotipo siempre inalcanzable: “lejos de animarnos a querernos nos convierten en insatisfechas crónicas y adictas al consumo de sus productos” (Domínguez, 2017a). También ubicará la consecuencia de la insatisfacción crónica, relacionada con el estereotipo femenino y la violencia que genera sobre los cuerpos en cuanto a la autopercepción, así como la violencia implícita en las imágenes del glamour de que nos provee la industria de la moda, relacionada de forma directa con la de la belleza. En su trabajo *Poses* (2011) pide a mujeres que mantengan poses estáticas en la calle, imitando poses de las campañas de moda de lujo de ese mismo año. Graba la acción performática inserta en el espacio público sin ser vista, prestando



Figura 65. Domínguez, Yolanda. Imagen perteneciente al proyecto audiovisual *Poses* (2011).

atención a las personas que pasan y sus reacciones, generalmente preocupadas por la persona que actúa (figura 65). Debido al revuelo que causó la difusión de este proyecto, en 2013 lo retoma con *Pose N° 5*, donde pide a voluntarias que le envíen fotos imitando la pose de la campaña publicitaria de Chanel de ese mismo año, donde aparecen dos mujeres entre tumbadas y sentadas, con el cuello rígido, las piernas y el tronco recto, se supone que sentadas, pero sin tocar el asiento más que con

la parte trasera de la cabeza, y con las manos flácidas colgando a ambos lados. Miran a una mujer de pie a su lado, que a su vez mira al espectador. Las mujeres que se ofrecieron voluntarias a participar se grabaron repitiendo la composición en diferentes lugares, siempre públicos. Escaleras en la calle, asientos en el metro, la oficina del paro, etc. Todos los fragmentos juntos crean un vídeo donde podemos saber en qué ciudad y país ha sido grabado, y podemos observar a la gente reaccionando alrededor al absurdo de la pose en cuestión. Es habitual en el trabajo de Domínguez tratar de volver a mirar las campañas de moda desde una nueva óptica, para proponer la desnaturalización de los mensajes connotados que traslada a sus espectadores, que confundirían glamour con incomodidad, sometimiento, violencia y absurdo. Con *Niños vs Moda* (2015) nos propone de nuevo esa óptica libre de complejos, pero en esta ocasión en vez de llevar las poses a la calle para sacarlas de su contexto, lleva las imágenes provenientes de las campañas de moda a los ojos de los niños. Muestra imágenes de campañas de ese año a parejas de niños y niñas de 8 años. Les pide que describan lo que ven, y en sus palabras en ese análisis de lo denotado de la imagen, ya vemos una realidad que podía pasarnos inadvertida. Cuando interpretan la imagen, se termina de cerrar el círculo y se percibe perfectamente lo que ellos están aprendiendo y comenzando a naturalizar a través de esas imágenes que se exponen en el espacio público: mujeres muertas, que necesitan ayuda, que se encuentran mal. Hombres como súper héroes y jefes de empresa, o que van a la universidad.

En 2010 crea un blog cuya protagonista es el personaje inventado *Katy Salinas*, que da nombre al blog y al proyecto. A través de este personaje ficticio pretende cuestionar la búsqueda de la eterna juventud inserta en un canon de belleza que ha sido determinado por la industria. En las entradas al blog podemos leer consejos de belleza que limitan la vida de forma extrema, como no salir a la calle para evitar el contacto con el sol ya que daña la piel, o no sonreír jamás para evitar las líneas de expresión. Un glosario de sacrificios para poder ser como ella y aparentar 25 teniendo 65. El personaje creado, y que podemos ver en fotos realizadas y retocadas para este proyecto, se opone a la cirugía estética porque considera que resta mérito al alcance de objetivos ya que no se basa



Figura 66. Domínguez, Yolanda. Fotografía dentro del proyecto *Katty Salinas* (2010).

en el esfuerzo y el sacrificio para conseguir el éxito, el ideal de belleza y juventud (figura 66). Después de varias entradas en el blog detallando consejos y anécdotas relacionadas con su conservación joven, y de reaccionar a los comentarios recibidos que ponen en duda la idoneidad de las prácticas extremas que divulga, Domínguez escribe, ya como ella misma pero a través de su alter ego que modera el blog y figura como autora, un último post

donde revela la intención del proyecto: invitarnos a reflexionar sobre el “excesivo culto a la belleza al que está sometida la sociedad y sobre todo la mujer” (Salinas, 2010, 18 de marzo). Además, aclara que los consejos, que tan extremos han resultado siendo vistos como un testimonio real y todos juntos, son extraídos de revistas, blogs, rituales de belleza de famosas, etc. Sólo el personaje y su historia personal son ficción. Este diario en forma de blog será una videncia de lo que algunos años más tarde presenciamos en Instagram de forma cotidiana y abrumadora, que aquí se nos presenta como una obsesión por la belleza llevada al extremo.

Little Black Dress (2017) será uno de sus proyectos más puramente fotográfico, aunque también incluye de alguna manera la acción. Su autora explica en breves palabras la evolución de la moda, para darnos acceso al proyecto. Reflexiona como en otro tiempo, sastre o modista ajustaban las prendas a los cuerpos de sus dueños. Ahora, son los cuerpos los que se ajustan a las prendas. Para llevarlo a imagen realiza retratos frontales de cuerpo entero, en diferentes ubicaciones y poses. Nos muestra a las mujeres que retrata de forma bastante nítida, honesta, mirando a cámara. Todas ellas portan el mismo vestido, lo que se conoce como un *little black dress* en el lenguaje de la moda, que sería un fondo de armario necesario por su sencillez y elegancia, y su versatilidad. Escoge la talla 38, por ser la más normativa, la que te asegura en el grupo de las que llevan una talla aceptable. Menos es bastante delgada, más es demasiado. Las mujeres llevan puesto el vestido, pero a cada una le queda de una forma diferente (figura 67). A algunas no le cabe, a otras les sobra tela por todas partes. Tenemos todo un abanico de tamaños, tallas, cuerpos, edades, alturas, etc. Dando como resultado una contradicción en la idea de fondo de armario



Figura 67. Domínguez, Yolanda. Fotografía dentro del proyecto *Little Black Dress* (2017).

versátil y en normatividad de las tallas. En sus propias palabras publicadas en su web: “Este proyecto trata sobre la influencia y la presión que ejercen los cánones del mundo de la moda en la construcción del cuerpo femenino” (Domínguez, 2017a). Se refiere también a la tradición del cine, de los medios de comunicación de masas o de las redes sociales, que actúan “invisibilizando la diversidad del cuerpo femenino en cuanto a tallas, formas, raza y edad” (Domínguez, 2017a). Si no reflexionamos sobre ello, podemos pensar que nuestro cuerpo no es como debería ser, debido a que la prenda inmaterial fabricada en serie dictaría cómo deberíamos ser, llevándonos a un rechazo hacia nosotras mismas, que Domínguez nos propone repensar y descartar.

En estos otros trabajos también observamos la reflexión en torno al cuerpo en relación a la presión que la imaginería hace a las mentes de las mujeres. María Barba desarrolla el proyecto *Hirsutas. Hacia la creación de un nuevo imaginario sobre la depilación femenina* (2015) aludiendo al vello,

el pelo que recubre el cuerpo. En concreto, en el cuerpo de las mujeres este pelo debe ser retirado para ajustarse a los ideales de belleza, donde la piel ha de ser nívea. Esto puede generar un rechazo sobre la forma natural de ser de algunas zonas, como las piernas, las ingles o las axilas. Para este trabajo Barba realiza una investigación sobre la representación del cuerpo femenino en la historia del arte, buscando las referencias de cuerpo con pelo y su simbología, salvaje y fuera del canon, y del cuerpo sin pelo, adecuado y dentro de la idea de lo propiamente femenino. También publicará un ensayo que versa sobre la historia de la depilación titulado *Depilación (definitiva)* (Barba, 2019). Y lo que a nosotros nos interesa, su fotolibro *Hirsutas* que se puede visionar online (2016), y que nos presenta una mirada íntima hacia las mujeres que en él aparecen, sus zonas peludas, con o sin pelo, y los diferentes procesos para su retirada convertidos en rutinas secretas de lo femenino que acercan a las mujeres a la idea estética – visual y táctil – que de ellas mismas se ha creado, y que se puede entender también como una forma de violencia hacia nuestro cuerpo, pero sobre todo hacia nuestra mente (Etxarra, 2021).

Quiero ser Angelina, ¡Jolín! (2007), de Verónica Ruth Frías, consiste en una instalación realizada a partir de fotografías en pequeño formato, Polaroid, que se despliegan en la pared. En ellas vemos diferentes autorretratos de la artista. Estos están intervenidos, convertidos en pequeños collages. Los labios en las fotografías, tipo selfi, han sido cubiertos por otros labios, de otras fotografías, sustituyendo a los de la fotografiada de forma imprecisa (figura 68). Los labios que ha



Figura 68. Frías, Verónica Ruth. Díptico perteneciente al proyecto *Quiero ser Angelina, ¡Jolín!* (2007).

seleccionado y superpuesto son carnosos, como los de Angelina Jolie, a quien hace referencia a través del título. Al mismo tiempo, y de forma cómica, nos habla de la frustración con la propia apariencia derivada de querer parecerse a otra persona, siendo esta otra una persona célebre, un icono de belleza. Frías reflexiona, desde el humor, sobre las aspiraciones individuales en torno a la

apariencia, el peso que en estas genera el mundo de las imágenes, y cómo la industria de la belleza y de las intervenciones quirúrgicas lo utilizan. Podemos observar que esta pieza está muy conectada con la realidad presente, y las problemáticas derivadas de los filtros de belleza que se aplican a selfies (Raffio, 2019, 30 de noviembre), y que promueven la normalización de la cirugía estética convertida en rutina (Posner, 2021).

Rita Rodríguez presenta a través de imágenes, dentro de la exposición colectiva *Más Allá de los Géneros* (Caramés, 2018), una performance realizada en el espacio público y titulada *Performance clásica a la manera tradicional* (2009-2011). Cuestiona la utilización del cuerpo

femenino como objeto de representación, aludiendo al uso del cuerpo que hicieran sus antecesoras en las décadas de 1960 y 1970, así cómo a las cuestiones que plantearan y que aún hoy siguen vigentes:

Performance clásica a la manera tradicional, tras desnudarse aparentemente, camina por la calle con un disfraz desnuda. Revisa irónicamente a las artistas feministas de los setenta, que solían desnudarse para reivindicar el uso de su propio cuerpo, frente a la objetualización del mismo por parte de otros artistas. En relación con las contradicciones que surgen de la utilización del propio cuerpo por parte de la mujer *performer*, Peggy Phelan alude a la difusa línea que se encuentra entre el poder de la representación y la impotencia de la invisibilidad. (Caramés, 2018, p.231).

Rodríguez nos vuelve a preguntar si la única forma de existir es desnudas, deseables, disponibles, y qué poder alberga la deseabilidad de ese cuerpo desnudo para una misma, sin estar en manos de otros. En otras palabras, esta pieza nos propone pensar en la invisibilidad de la mujer como sujeto frente a la visibilidad constante de su cuerpo. Al mismo tiempo, reivindica una tradición específica del arte feminista.

En relación al concepto de intercambiabilidad que veremos en *Accesibles y accesorias* de Yolanda Domínguez (2015), Julia Montilla, en el vídeo *Golden Waves* (2002), evidencia lo secundario e intercambiable de las mujeres en la historia de la representación y en el cine, haciéndonos reflexionar sobre lo caduco de la belleza. Lo hace a través de un lenguaje propiamente cinematográfico que alude a la era dorada del cine de Hollywood. En sus imágenes no hay mujeres, sólo hombres vestidos de frac bailando con figuras invisibles, anónimas, complementarias, sustituibles (figura 69).

Funcionarían en la escena siempre que cumplan ciertos patrones estéticos bien delimitados. Se moverán en función de los dictados externos mientras sigan siendo útiles y se mantengan en el lugar que para ellas ha sido definido. Vemos a las mujeres en el ámbito audiovisual, como referencias de la feminidad, desprovistas de poder, valoradas únicamente por su apariencia, convertidas en perchas, en ornamentos, y en espejos para la masculinidad de quien las acompaña.



Figura 69. Montilla, Julia. Frames del vídeo *Golden Waves* (2002).

Domínguez, y el resto de artistas que hemos mencionado a través de los hilos discursivos abiertos a través de su trabajo, nos llevan a la relación entre el cuerpo y lo que las imágenes del mundo nos dicen que debería ser, en ese complicado laberinto de espejos. Esto traza el camino hasta Abril para llegar a la desaparición del cuerpo, cuando en la forma que tenga el cuerpo reside la esencia de todo el ser femenino.

LAIA ABRIL

Laia Abril es una artista que trabaja a través de la fotografía, y que recibe el premio nacional de fotografía en 2023 (Gobierno de España, 2023), cuyos temas recurrentes atraviesan el pensamiento feminista y se conectan profundamente con las problemáticas de su tiempo. Su obra se caracteriza por un gran componente teórico y de investigación. Esta teoría es fotográfica, y nuestra artista se plantea qué rol cumple la imagen en la sociedad actual y cómo puede alimentar o desnutralizar las problemáticas a las que se enfrenta en cada proyecto. La investigación está siempre derivada de sus inquietudes. Se convierte en conocedora experta del tema que va a abordar, e identifica muy bien dónde nace y hacia dónde va, haciendo partícipe al espectador a través de sus textos y de los datos que nos aporta, pudiendo comprender qué sentido tiene su obra, cómo se posiciona y de qué manera la concibe. No obstante, esta investigación también es visual, pues será mediante la imagen donde cobran forma sus relatos y el vehículo para descubrir cómo contarlos.

En la actualidad se encuentra desarrollando un macroproyecto dividido en varios capítulos, todos en torno a la femineidad: su construcción, sus mitos y leyendas, sus malinterpretaciones, sus avatares y sus luchas. Estos capítulos tienen cabida en los diferentes apartados en que se divide esta panografía, pero para las problemáticas en torno a la belleza, que son las que nos ocupan, nos referimos a un proyecto anterior titulado *Thinspiration* (Abril, 2012), que a su vez se inscribe dentro de un proyecto más amplio que indaga sobre los trastornos alimenticios. Analizaremos *Thinspiration* aquí en su formato fotolibro, autoeditado, y de acuerdo a las intenciones de la autora para su materialización. No obstante, las imágenes también cobran forma expositiva yendo a pared, y nos referiremos a una de sus exposiciones para extraer su *statement* que citamos un poco más adelante. La fórmula de elaborar diferentes finalidades para un mismo proyecto es habitual en su trabajo, ya que en el macroproyecto al que nos hemos referido antes, *Una historia de misoginia*, encontramos que cada uno de sus capítulos se presenta como fotolibro por un lado, y una exposición con instalaciones que incorpora imágenes y objetos que se potencian entre sí para la construcción de cada relato.

En *Thinspiration* Abril nos introduce en el universo de la comunidad de apoyo a la anorexia, enmarcándolo dentro de la problemática de los trastornos alimentarios, entendido como una

respuesta extrema y común a la imaginería de lo que debería ser el cuerpo de las mujeres – la mujer etérea (Chollet, 2020) – y la construcción y destrucción de la identidad a través de las imágenes y de la autopercepción:

THINSPIRATION es un proyecto de tipo documental de la comunidad Pro-Ana: chicas anoréxicas que han convertido esta enfermedad en su “estilo de vida”. Esta serie es el resultado de refotografiar las imágenes vernaculares encontradas en blogs y páginas web especializadas donde estas adolescentes las publican y comparten a modo de inspiración alardeando de su cuerpo esquelético. Se trata de un viaje por la naturaleza del deseo obsesivo y los límites de la autodestrucción que internet permite compartir, denunciando los nuevos factores desencadenantes de estas enfermedades: las redes sociales y la fotografía.

Thispiration es el segundo capítulo de un proyecto a largo plazo sobre trastornos alimenticios que empezó hace tres años. Después de retratar la ensombrecida lucha diaria de la bulimia a través de la historia personal de Jo en el multimedia “A Bad Day”, quise desvelar el preocupante uso de la fotografía entre la comunidad joven Pro-Ana. Mi intención en los diferentes aspectos que trato a lo largo de este proyecto es poner de relieve una seria problemática que acecha a nuestro entorno más cercano, alejándome de los estereotipos, y llevando al espectador a enfrentarse a internas contradicciones. (Abril, 2013).

En este fotolibro vemos las fotos recabadas de internet de los colectivos Pro-Ana, donde las mujeres se animan a no comer. La portada repite una y otra vez *You must not eat*, y dentro encontramos diez mandamientos a los que debemos acudir para seguir siendo anoréxicas, o comenzar nuestra andadura:

1. Si no estás delgada no eres atractiva
2. Ser delgada es lo mas importante
3. Compra la ropa adecuada, córtate el pelo, toma laxantes, pasa hambre, haz cualquier cosa para verte más delgada.
4. No comerás sin sentirte culpable.
5. No comerás sin castigarte después.
6. Contarás calorías y limitarás tus comidas en función a ellas.
7. Los diseños de tallas son los únicos a tener en cuenta.
8. Perder es bueno, ganar es malo.
9. Nunca eres suficiente delgada.
10. Ser delgada y no comer muestra tu verdadera fuerza de voluntad y tu nivel de éxito.

(Abril, 2012, s/p)

Algunas imágenes, todas encontradas en internet, compartidas para servir de inspiración a otras chicas, vienen acompañadas de citas. Por ejemplo: ‘Me gusta decirme a mí misma que soy alérgica a la comida’, ‘No, gracias, no tengo hambre’, ‘Deja de llorar. Espera, ¿cuántas calorías quema?’, ‘Food is the Enemy, my Body is the Battled Ground’, ‘Christians believe in God, I believe in Ana’. De esta manera Abril nos muestra cómo va más allá de un problema relacionado con la edad, o algo pasajero, ya que la convicción lleva la enfermedad mucho más allá.

Silvia Omedes, en su texto, explica cómo Laia toma imágenes de la realidad para hacer un ejercicio de autoexploración que le permita interpretarlas. En este ensayo fotográfico, donde busca y encuentra imágenes en internet de las que se apropia, Laia comienza a “preguntarse por la naturaleza de la fotografía como herramienta de perpetuación y como un arma de construcción y destrucción de identidades” (Abril, 2012, s/p). Omedes continúa su reflexión sobre el poder de las imágenes y cómo Abril lo utiliza para elaborar su discurso:

Para una amplia comunidad de personas, sobre todo mujeres con desórdenes alimenticios, la fotografía no es sólo una fuente de inspiración, también es un instrumento de control del cuerpo [...] *Thinspiration* como síntoma de un problema social, es un ejemplo indiscutible del gran poder de inspiración de la fotografía, y a su vez, de su peligrosa subjetividad en función de quién la consume y cómo lo haga. (Abril, 2012, s/p).

Abril propone un recorrido por los paisajes de la autodestrucción y el camino hacia la desaparición del cuerpo, lo que la lleva a reflexionar sobre la feminidad, el cuerpo, la autopercepción, y la relación de todo ello con las imágenes. Por un lado, como espejo en cuanto a la ambición en el autorretrato y la visión de una misma que quieres que te devuelva; y por otro lado como especulación, en cuanto a las posibilidades que te plantean las imágenes que te inspiran, en un sentido extremo: “*Thinspiration* es un viaje introspectivo por la naturaleza del deseo obsesivo y los límites de la autodestrucción” (Abril, 2012, s/p).

Abril se pregunta si la fotografía es una forma de creación de evidencias, que acerca a las protagonistas a la realidad, o si es más bien una forma de distorsionar su propia imagen para extender el control de su cuerpo – de lo físico a lo digital, resaltado por la aparición de los píxeles en algunas imágenes – (figura 70). Muestra su preocupación en torno a la segunda cuestión, ya que la fotografía, en este caso, colabora con la enfermedad – en un primer momento, mostrándonos arquetipos de feminidad inalcanzables – y también a su proliferación y mantenimiento – el uso que de la fotografía hacen las comunidades Pro Ana, compartiendo sus logros –.



Figura 70. Abril, Laia. Fotografía dentro del proyecto Thinspiration (2012).

Dentro de las Pro-Ana se encuentran las Pro-Bones, que nos muestran fases extremas de la enfermedad. Ellas encuentran la divinidad en los huesos, en que podamos verlos a través de la piel. Para estas imágenes Abril trabaja con la forma del libro a modo de

advertencia, guardándolas dentro de los pliegues, dando así el aviso de que puede causar impresión llegar a las fases más profundas de la enfermedad:

Las imágenes que realizo a partir de ahí se desvinculan del personaje para convertirse en abstractos paisajes corporales a las puertas del abismo. Son la respuesta visual al vínculo entre la obsesión y la autodestrucción, la desaparición de la propia identidad. (Abril, 2012, s/p).

Cierra el fotolibro con extractos del chat en el que ha interactuado con la comunidad, donde pregunta cosas a las chicas, que responden de forma abierta sobre cuánto tiempo pueden aguantar sin comer antes de desmayarse, por ejemplo. Nos permite ver la forma de comunicación, la celebración de los logros, y el mundo paralelo en el que se desarrolla su desvanecimiento convertido en éxito.

En la misma línea temática que Laia Abril, Alicia Framis trae a la conversación la preocupación por la apariencia del cuerpo y el deseo de desaparición que va de la mano con los trastornos alimenticios. En esta obra perteneciente a la serie *Remix Buildings* las letras son una imagen. Jiménez la incluirá en forma de fotografía, contextualizándola dentro de *Juegos de lenguaje* (2012). Nos muestra una instalación en Ámsterdam, situada en el exterior del *Anorexic Centre*, que da título a la pieza del año 2000, elaborada a partir de globos de helio, flotantes y transparentes, donde se puede leer escrito sobre ellos *I want to be nothing*. Mirjam Western, comisaría de la exposición individual de Framis en el Arnhem Museum of Modern Art expone en la publicación derivada de la muestra, en relación a esta obra en concreto:

The lightweight architecture of this institution is sensitive to its inmates' foremost desire. The centre for anorexic people brings the psychological state of the patients into the open and participates in their endeavor to detach themselves from the physical weight of their bodies. (Framis, 2013, p. 35).

El deseo de desaparecer, el rechazo a la carne y a la materia y a la ocupación del espacio físico que provoca la anorexia aparecen referenciados en esta obra sin que aparezca necesariamente el cuerpo. Cobra sentido mediante el material escogido: globos de helio transparentes con finas



Figura 71. Framis, Alicia. *I want to be nothing* (2000).

letras blancas dibujadas encima formando una declaración de intenciones, la que da título a la obra: el lugar en que es instalado, y el texto que recorre y se ensambla como parte de la obra (figura 71). Resalta de forma directa el deseo de desvanecerse, de existir sin cuerpo. Permanece como fotografía por lo efímero de la instalación en sí.



Figura 72. Domínguez, Yolanda. Extracto del video *Ana y Mía* (2015).

En relación a las comunidades Pro-Ana y Pro-Mía (cuando se refieren a anorexia y bulimia respectivamente), se comenzó una petición en change.org para retirar de internet las webs de apoyo a la anorexia y la bulimia, impulsada por la madre de una mujer joven que cayó enferma estando dentro de esta red de comunicación. Yolanda Domínguez realizó un video, *Ana y Mía* (2015) para apoyar esta propuesta. En el video vemos a dos actrices hablando en el metro, rodeadas de personas que no saben qué hacer. Las dos mujeres mantienen una conversación sobre el asco que se dan, se lanzan reprimendas entre ellas por haberse saltado las normas del ayuno, se animan a llevarlo hasta el final, y se sienten traicionadas si su compañera come ejerciéndose presión y vigilándose entre sí (figura 72). Los diálogos del video son extractos de conversaciones reales de estos foros, que por sí mismas ya impresionan, y que son un recurso también en el citado *Thinspiration* (2012) de Abril, precisamente por la fuerza que tienen las palabras y el sentimiento de comunidad ideológica que trasladan.

Esta investigación presta mucha atención a la obra y la trayectoria de Julia Galán, pues sus prácticas tienen siempre una mirada feminista que aborda las problemáticas de su tiempo, que hoy identificamos como insertas dentro de la cuarta ola feminista, y que aun tomando una forma teórica clara en la segunda década del siglo XXI, se alinea perfectamente con las preocupaciones en las que muchas de nuestras artistas ponen el foco de atención. Por este motivo aparecen en diferentes momentos de esta panografía, siendo una de ellas Julia Galán. En las obras y proyectos seleccionados para este apartado en concreto nos hará reflexionar sobre la violencia coactiva llevada a cabo sobre los cuerpos propios en las prácticas de la belleza femenina, la mascarada y los comportamientos a los que se ven obligadas las mujeres a adecuarse para existir, en un mundo donde su rol ha sido diseñado y que ahora se pone en cuestión.

En su texto *Una voz desde las entrañas*, Susana Blas (VV.AA., 2018) describe en pocas palabras la trayectoria de Galán. Para ello primero nos remite a las herramientas del videoarte y la performance como específicamente femeninas, debido a que pueden surgir técnicamente al mismo tiempo que un movimiento feminista del arte, de modo que se convierten en una estrategia de creación libre de tradición patriarcal. Relaciona la obra de Galán, y su interés por la fotografía, el video y la acción, con este antecedente directo en el arte feminista de los años sesenta del siglo XX:

Las obras de Galán no hacen concesiones al entretenimiento o a la evasión. Haciendo uso de un tono y una factura que remiten tanto al videoarte combativo como al impactante lenguaje de la publicidad y los medios de comunicación, sus trabajos disparan preguntas frontalmente y nos sitúan de inmediato en un lugar determinado, a menudo en un territorio incómodo por la crudeza de sus imágenes, que reclama asumir contradicciones ideológicas y vitales. (VV.AA., 2018, p. 28).

Olivares (2005) analiza su obra, hasta el año de la publicación, remarcando su interés por las máscaras. Este es un recurso que Galán utiliza para reflexionar sobre la identidad, el reconocimiento del individuo, el *yo* público y el *yo* oculto. Centra su atención de forma concreta en las mujeres y los cuidados de la casa, pero también en ocasiones a las relaciones con el cuerpo. Las diferentes violencias, formas de agresión por parte de otros, o el dolor autoinfligido a través de tratamientos de belleza, así como el dolor natural del parto forman también parte del corpus de su trabajo, generalmente abordado mediante la representación del rostro. En la actualidad encontramos diferentes proyectos que reflexionan, a través de un lenguaje diferente al de sus

obras en los últimos años del siglo XX y principios del XXI, en torno a la situación de la mujer en el mundo – la fragilidad como rasgo de la feminidad en la tradición frente a la lucha como rasgo femenino en la actualidad –, y al concepto de consentimiento. Este debate es general y abierto en nuestro tiempo, traído a la conversación desde el movimiento feminista, y generando una onda expansiva que alcanza la producción artística de nuestros días.

En *Máquinas responsables* (1996) Julia Galán reflexiona sobre la identidad, o la dificultad para identificarla o descubrirla. Como mujer, explora todo aquello que condiciona la construcción de la identidad para el colectivo femenino, cuando las normas de comportamiento y apariencia son estrictas y claras. Se pregunta dónde queda el auténtico *yo*, el que está liberado de la mirada y las expectativas ajenas. Para ello elabora diferentes series de imágenes donde nos muestra pies vendados y caras cubiertas con telas haciendo referencia a las modificaciones sufridas por la necesidad de encajar en el estándar diseñado por el otro. Se erige a sí misma como una especie de sombra, de sujeto-objeto pendiente de definir. Lo hace a través de una acción de caminar, envuelta en telas, que deja entrever su figura, pero sin concretar ningún detalle. Es una especie de masa pendiente de ser modelada. Esta acción se presenta también en forma de fotografías. Cierra su discurso con una imagen de una jaula, que nos recuerda a la jaula de oro que ya mencionara Friedan. La suposición de estar a salvo dentro del canon, en una falta de libertad que se nos presenta como mejor aún que la propia libertad.

Con *Máquinas Responsables* (1996) observamos, como bien nos indica Beguiristain, la denuncia a “la codificación de la mujer y la manipulación de su cuerpo lograr una belleza artificial, construida muchas veces a base de dolor y sufrimiento en pos de un supuesto canon universal” (VV.AA., 2012, p. 16), llevando a la duda sobre la propia identidad que se convierte en un tema central en la obra de Julia Galán.

Seguirá indagando en la identidad femenina como condicionada en su trabajo posterior *La Máscara* (1998), donde se reconocerá el perfil de una mujer, pero no su identidad, pues no veremos sus facciones. Oculta el rostro de las mujeres detrás de verduras, de hortalizas, de elementos propios de la cocina o de la belleza (figura 73). Estos elementos simbolizan la identidad femenina subyugada a estos conceptos, y oculta tras ellos, incluso aplastada por ellos. La mujer se erige como tal a través de su capacidad de cuidar, y a través de sus posibilidades y esfuerzo por estar bella, joven, atractiva. Su valor queda supeditado a su desenvoltura y logros obtenidos en estos ámbitos, y su identidad se elabora pendiente de conseguir estos reconocimientos. De ahí que sus rostros estén tapados, pues son aquello que se les



Figura 73. Galán, Julia. Fotografía dentro del proyecto *La máscara* (1998).

permite ser. En palabras de Olivares, “la mujer esconde su rostro real detrás de convenciones sociales impuestas por el poder y a las que ella se somete por las leyes de la tradición, de la cultura, de la religión, de la sociedad” (VV.AA., 2012, p. 32). El mundo diseñado para la identidad femenina cohibe esta misma de la posibilidad de ser fuera de él. Aunque estos proyectos datan de 1996 y 1998, nos sirven como antecedentes para comprender su obra posterior, que ya sí podríamos ubicar dentro de nuestras fechas, en el marco del s. XXI.

En *Desgarro* (2000) reflexiona de nuevo sobre la identidad y la mascarada, y lo hace de acuerdo a su lenguaje habitual, mediante la metáfora y el simbolismo de significados claros y precisos. Quitarse la primera capa de piel, imperceptible cuando está puesta, para descubrirnos al desnudo, nuestro verdadero yo libre de presunciones, de ideas estereotipadas sobre cómo deberíamos ser. Equipara lo masculino y lo femenino, con imagen de mujer y de hombre, a la falsedad para encajar en una sociedad cargada de dictámenes sobre lo masculino y lo femenino. María Llopis hace una reflexión similar en el audiovisual *La bestia* (2005), que también podríamos ubicar en nuestro siguiente apartado *Sexualidad*, analizándolo como una forma de exponer expresiones de género derivadas de la sexualidad de manera no normativa. En esta pieza contrapone al yo artificial, comedida, femenina, adaptada – con bata – frente a la yo natural – desnuda, la bestia interior –. La primera se ajusta a la idea de mujer, la segunda es la fuerza primitiva que desconoce las normas sociales. Ambas conviven en el mismo cuerpo, aunque una de ellas se mantenga sin explorar, escondida y sea acallada por la otra. Además de ser rechazada, a priori, por la sociedad. Asociamos estos trabajos a nuestro eje de belleza debido a la relación clara entre el gesto de descubrimiento del rostro con los rituales propios de la industria de la belleza, aunque su significado se puede leer desde cualquier esfera, pues trata en realidad sobre identidades, desvanecimientos y resurgires. Sobre tomar aire y salir del estado performativo de mujer, para ser una misma.

7.3.3. Sexualidad

La sexualidad femenina es una suerte de misterio en el ideario colectivo, pues ha sido tradicionalmente definida en función de necesidades, intereses o placeres masculinos. En nuestro apartado teórico abordamos a dónde nos han llevado esas necesidades o intereses, enlazados con el capital, y cómo los usos del cuerpo en torno a la sexualidad determinan en muchas ocasiones el estatus social de la mujer, cuando el manual de reglas no responde necesariamente al placer, deseo o interés de ellas concretamente.

El sexo vende y en la imaginaria popular se manifiesta. Aunque la línea es delgada, y puede cruzar de sensual a grotesco muy rápidamente. El juicio de cuándo se cruza esa línea es enteramente masculino, incluso si las mujeres lo dictan, pues en este caso nos encontramos nuevamente dentro

de una cárcel inmaterial donde somos nuestras mejores carceleras y, efectivamente, se nos invita a comprender nuestro cuerpo, nuestras relaciones, nuestras apetencias y nuestros deseos en función de lo que tradicionalmente se ha considerado femenino. Y como ya sabemos, en esta definición no ha habido necesariamente interlocutoras.

Citando de nuevo a Illouz, ella nos propone un análisis donde la sensualidad puede ser un actor para mejorar las condiciones de vida, pues ser deseada por ellos entrega cierto poder a ellas. Aquí se entiende que la finalidad no es ser deseada para que sea un deseo recíproco, sino ser deseada porque aumenta las posibilidades de ser escuchada o tenida en cuenta. El sexo para ellas puede ser bueno o malo, pues si se hace por cualquier motivo que no sea el placer de él dentro del matrimonio, siempre con la pátina de la reproducción, sería malo. Y cuando aquí hablamos de bueno y malo, nos referimos a la reputación de ella, o al lugar que ocupará ella en la sociedad. El mayor secreto de una mujer es lo que hace en la cama y con quien. Sin embargo, esto mismo para un hombre es motivo de reconocimiento social.

La sexualidad femenina va a presentarse ahora como un universo propio, libre del control y ajeno a pautas anticuadas, como un lugar maravilloso y también peligroso, exponiendo intereses exclusivos que abogan por el mantenimiento de un poder que, una vez más, cristaliza a través de la corporalidad femenina.

Seducción, secretismos, ficciones e intercambios

En este apartado veremos cuestionados los juegos de la seducción, el rol pasivo que han de tener las mujeres para mantenerse dentro del estándar y no despertar miedos y cómo el propio deseo puede provocar la aparición o desaparición de una mujer, siendo considerada o no – en cualquier escenario – en función de si es deseada o no. También el sexo entre mujeres que nos presenta universos de deseo paralelos al relato dominante, liberado completamente de la mirada masculina y sus pretensiones, aunque al mismo tiempo sea convertido en fantasía sexual donde, una vez más, la corporalidad femenina y su sexualidad se ponen al servicio de una fantasía masculina heteronormativa.

Nos reencontramos con el misterio creado en torno al orgasmo femenino y cómo este es analizado incluyendo las variables de clase y raza, tan presentes en la interseccionalidad del feminismo contemporáneo y en el cuestionamiento del relato dominante y colonizador. Y otro de los grandes debates de nuestro tiempo, el de la prostitución y la dicotomía ideológica en los usos del cuerpo al servicio del capital. En nuestro apartado teórico previo analizamos a Despentès (2020) y la pusimos en relación con Miguel (2019) tratando de arrojar luz sobre esta conversación. A través de la expresión artística algunas de estas ideas cobran forma, y llevan el debate a otro nivel, visual y experiencial.

Fotógrafa profesional, profesora en Efti, desarrolla su carrera fotográfica en torno al encargo y al bodegón. Es especialista en formato medio, y en equipos de iluminación. El trabajo que rescatamos para esta investigación es especialmente interesante, pues por la propuesta expositiva y el ejercicio curatorial que lo envuelve cobra un significado nuevo al que habría tenido de forma aislada siendo consultado en la galería de imágenes de su web (Sapetti, 2022). Nos referimos a *Miss Proper* y *Los placeres de Lola*, ambos realizados en 2007, y enmarcados en la muestra *Más allá de los géneros*. En esta propuesta se sitúa el placer femenino y su sexualidad frente a las labores del hogar, o más bien, lo que es apropiado y lo que no, todo vinculado al espacio doméstico (Caramés, 2018). Con dos series diferentes, realizadas en tiempos distintos pero presentadas juntas, nos propone un diálogo entre ambas. En ambos casos observamos bodegones limpios, casi foto de producto, aséptica y descriptiva. De un lado tenemos las imágenes que configuran su serie *Miss Proper* (2007), aludiendo a la marca de productos de limpieza de nombre similar y cuyos anuncios van todos dirigidos a un público femenino. En esta serie vemos productos que reconocemos como de limpieza, puleros, libres de marcas, creando bodegones anodinos. Frente a estas imágenes tenemos su otra serie, *Los placeres de Lola* (2007), donde nos presenta bodegones realizados con dildos y juguetes sexuales. En una composición que invita a



Figura 74. Sapetti, Sara.
Fotografía perteneciente al
proyecto *Miss Proper* (2007).



Figura 75. Sapetti, Sara.
Fotografía dentro del proyecto
Los placeres de Lola (2007).

la verticalidad, como con los productos de limpieza, podemos ver rápidamente la conexión visual (figuras 74 y 75). No obstante, en esta segunda serie los colores destacan por su variedad y por su relación complementaria con el fondo. Al ver las imágenes de ambas series, y

cómo se relacionan entre ellas, podemos pensar en cómo lo que se debe hacer es rutina, y lo que no se debe, excepción. En *Más allá de los géneros* (Caramés, 2018) se propone mostrar las imágenes como dípticos creando a partir de ideas separadas un diálogo se supera la lectura independiente de las dos series implicadas, que mantienen un mismo estilo.

En esta misma exposición colectiva encontramos el trabajo de María Marticonera con su video *Asuntos Laterales* (2005). En estas imágenes en movimiento explora su sensualidad, lo que le excita, interactuando con dos sillas, en un lenguaje corporal erótico, que se intensifica con cómo nos presenta su apariencia, con medias negras, zapatos de tacón, y un vestido negro, corto y muy

ajustado (figura 76). En esta exploración de su sensualidad, vemos cómo se multiplicaría al saber que para otros también es sexy. Se acerca a las ideas del posporno y *do it yourself*, de la sensualidad femenina como un activo, y de retroalimentarse del placer escópico y estímulo de los otros al verla y saberme mirada, ideas que estaban en plena eclosión en el momento de realización de esta pieza (Caramés, 2018). A su vez este planteamiento parece cercano a la idea de la libertad sexual y del poder que se alcanza a través de la sexualización, que explora Ana de Miguel en *Neoliberalismo Sexual* (2019), posicionándose esta autora en contra de que sea una expresión de libertad sino de coacción si fuera la única herramienta que el pensamiento dominante otorga a las mujeres para sustentar algo de poder por sí mismas.



Figura 76. Marticonera, María. Extracto del vídeo *Asuntos Laterales* (2005).

YOLANDA DOMÍNGUEZ

Yolanda Domínguez, dentro de su trabajo ya descrito aquí, generalmente vehiculado por la fotografía de la acción específica dentro de entornos públicos (digitales o físicos), también nos presenta proyectos que versan sobre la sexualidad, y en concreto sobre la prostitución y las formas en que aparece en el mundo de las imágenes. En su proyecto *Accesibles y accesorias* (2015) confronta la normalización de la sexualización y la objetualización del cuerpo de las mujeres en



Figura 77. Domínguez, Yolanda. Extracto del proyecto *Accesibles y accesorias* (2015).

el imaginario público, de consumo y para todos los públicos, con los pudores e incomodidades que realmente despierta en el espacio público real. Lo hace a través de la apariencia generalizada de la mujer trabajando como prostituta, pero fuera del entorno que entendemos como habitual. En concreto, en una óptica. En el vídeo que recoge la acción se observa el rechazo de quienes trabajan en la óptica, y la incomodidad y asombro de quienes están en la calle en presencia de las mujeres que actúan (figura 77). La acción

consistió en encontrar colaboración voluntaria de mujeres que compartieran las mismas preocupaciones que Domínguez sobre un anuncio televisado de una franquicia de ópticas. Las mujeres se vistieron y actuaron – según el imaginario colectivo – como prostitutas, buscando que se reconociera el estereotipo, y pasaron por la calle hasta llegar a una sucursal de esta óptica, donde entraron e interactuaron con las personas que había allí, dependientes y clientes. Nadie

entendía nada, pero estaban incómodos y les pedían que se fueran, incluso queriendo alertar a la policía, a pesar de que el comportamiento de ellas no era violento, pero se entendía como alejado del orden público. Todo queda registrado en vídeo y difundido a través de internet. Lo que motiva esta acción y su diseño es un anuncio de esta misma empresa que promociona la posibilidad de estrenar gafas nuevas muy a menudo. En esta ocasión lo hace equiparando la entrada a la óptica con la entrada a un burdel, donde las mujeres son objeto de consumo, y se presentan como estrenables e intercambiables. En este caso Domínguez no pone la atención concretamente en la prostitución y su debate, sino en la naturalización de la mujer como objeto de consumo sexual en publicidad. El anuncio denunciado equipara la corporalidad de ellas a un objeto, dado que comparten las cualidades de ser estrenadas, igual que las gafas y dan la posibilidad a sus consumidores/clientes de estrenar cuerpos-objetos tantas veces como quieran. Aquí podemos hacer una lectura de la virginidad



Figura 78. Domínguez, Yolanda. Instalación *HELP* (2018).

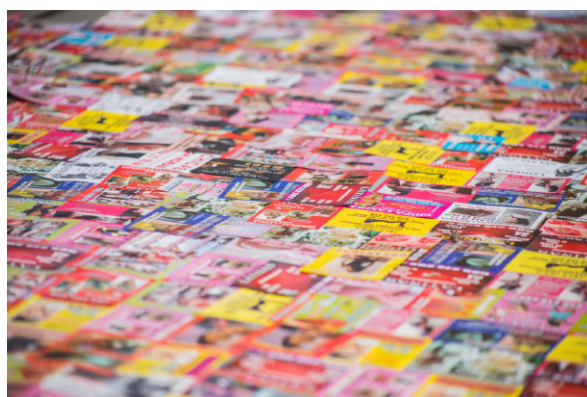


Figura 79. Domínguez, Yolanda. Detalle de la instalación *HELP* (2018).

como valor de mercado, o de la intercambiabilidad de mujeres en el entorno de la prostitución. En palabras de Domínguez en el *statement* de la obra incluido en su web, las mujeres se presentan como “accesibles porque están dispuestas y disponibles, accesorias porque las puedes cambiar tantas veces como quieras” (2017a). Todo esto para vender gafas. Esta acción lograría que el anuncio fuera retirado.

Domínguez volverá en 2018 a pensar sobre la naturalización de la imagería de la prostitución a través de otra acción, cuya divulgación sucederá a través de la fotografía aérea de la pieza terminada y expuesta en el espacio público. En *HELP* (2018), a diferencia de *Accesibles y accesorias* (2015) se refiere directamente a la publicidad sobre ofertas de prostíbulos en formato panfleto que se depositan en los parabrisas de los coches junto a otros anuncios, de cualquier tipo de negocio. Denuncia que la cantidad de imágenes resultan en una normalización que hace que dejemos de verlas. Durante una madrugada recoge cien kilos de estos anuncios, y los coloca en el suelo conformando la palabra *HELP*, como la señal de auxilio que escribiría un naufrago en la arena por si pasara un avión, que no vería al naufrago porque es muy pequeño, y su posibilidad

de ser percibido queda muy lejos de su alcance si no es detectado por otros (figuras 78 y 79). En este caso, para Domínguez, el objetivo es poner la atención de la sociedad en la situación de las mujeres que podrían estar dedicándose a la prostitución en contra de su voluntad, además de denunciar la normalización del cuerpo de las mujeres en la imagería como objeto de consumo.

VICTORIA DIEHL

Victoria Diehl es una artista multidisciplinar cuya obra gira habitualmente en torno al cuerpo, reflexionando sobre problemáticas relacionadas con la hegemonía de la mirada, el cuerpo observado y la representación y sus dictados sobre la feminidad. Su obra nos propone un puente entre la sexualidad y la belleza, el apartado anterior, ya que su obra trata sobre la seducción y el cuerpo como objeto para ser mirado. Aunque en este apartado entra de forma directa el componente sexual, y el poder ejercido a través de esa sexualización. Ha participado en exposiciones específicas sobre el tema, como *Frías, frágiles, durmientes* en 2007, *El cuerpo vulnerable* en 2010 y *Valgo mi peso en oro* en 2018. También es profesora e investigadora, y su trabajo se materializa habitualmente a través de la fotografía y el vídeo. En esta investigación incluimos algunos de sus trabajos, no todos, seleccionando aquellos que se cruzan de forma directa con las problemáticas que aquí nos interesan.

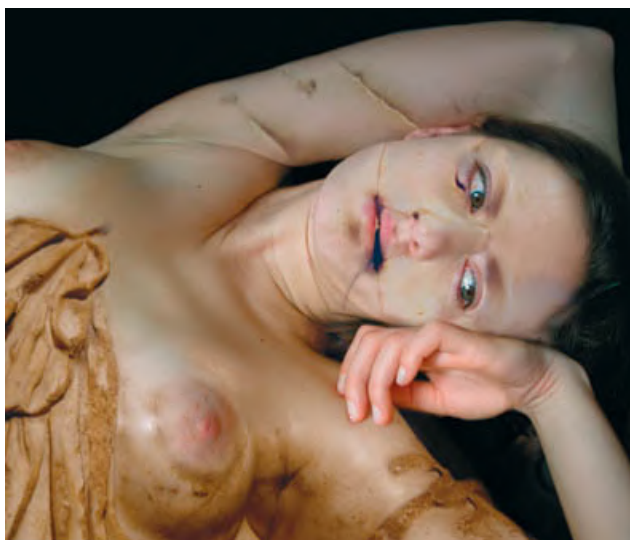


Figura 80. Diehl, Victoria. *Ariadna*, perteneciente al proyecto *Vida y muerte de las estatuas* (2003-2005).

En su serie *Vida y muerte de las estatuas* (2003-2005), vuelve a la vida las esculturas clásicas. Por un lado, rescata el mito de la estatua que cobra vida al ser mirada con amor, o con deseo. Es decir, que esos cuerpos de mujeres solo tendrían razón de ser o actuar en caso de ser deseados por un hombre. Por otro lado, rescata el mito de ser convertido en piedra, asumimos que como forma de castigo. Humaniza a estas esculturas clásicas poniéndoles ojos humanos, fosas nasales, etc. Signos de vida, en definitiva.

Y al revés. Convierte en escultura rostros humanos, posando como esculturas clásicas, con ojos y nariz de mármol (figura 80). A veces genitales humanos, pezones, zonas erógenas que pueden llevar su discurso hacia territorios más específicos relacionados con la objetualización sexual, y con el anquilosamiento de cumplir con esa reducción del ser durante demasiado tiempo. Cuerpos humanos y rostros de mármol, perfectamente insertados, separando la cabeza del cuerpo, lo que ya haría Manet con su cordón negro al cuello de Olympia, separando la zona útil de la inútil en

una lectura sexualizada y vinculada con el placer atribuido a la corporalidad femenina. Algunas de sus imágenes son muy sensibles, complacientes, buscan una belleza clásica y asumible. Otros, en contraposición, resultan terroríficos, con huecos en los ojos y grietas en la piedra que, al ser humanizada, se carga de contrastes y genera un choque visual. Un cuerpo no se fracturaría así. En algunas fotografías nos muestra planos picados, iluminaciones en tonos pastel, o en negros muy contrastados que nos trasladan a otros lugares. Dejan de ser figuras para la contemplación, para ser figuras con usos específicos. Nos traslada a lugares que podemos relacionar con el sexo, en una bruma de oscuridad truculenta: burdeles, calles oscuras y ataques, frente a seducción y entrega diseñada para un placer escópico. Resulta algo claustrofóbico, porque no pueden ir a ningún sitio. Generalmente sus ojos se dirigen fuera de campo. Son miradas, pero no devuelven la mirada. Y no tenemos contexto, no sabemos dónde están, o qué necesitan. Sabemos que son mujeres convirtiéndose en piedra, o piedras cobrando vida y siendo conscientes de lo fatal de su existencia. Algunas no tienen boca, no pueden hablar. Tampoco se pueden mover, debido al material en que están hechas.

Olivares (2005) conecta su trabajo con una estética del neoclasicismo, que se acerca en ocasiones al kitsch. Al ser observadas sin el romanticismo de una mirada que busca la tradición de la imagería escultórica como símbolo de belleza, lo que vemos son cuerpos heridos, sufriendo, sometidos o entregados. Esto puede traer a nuestra reflexión las ideas que nos propone Domínguez (2021) sobre cómo estamos habituados a las imágenes de los cuerpos de mujeres violentados, hasta el punto de no ver en ellos – o en las imágenes – rastros de violencia, sino belleza y tradición cuando detectamos reminiscencias del arte clásico, o una belleza rebelde y desafiante cuando la vemos en las campañas de publicidad de las grandes marcas de moda. *Ariadna* (2003); *Boca* (2005); *Busto de Adela* (2003) o *Éxtasis de Santa Teresa* (2003) nos muestran esos cuerpos de mujeres en transición, viajando efectivamente entre la vida y la muerte, entre ser de carne o ser de piedra, en función de la mirada que se arroje y la cantidad de deseo que en ella viaje. Esa mirada podrá justificar la vuelta a la vida, o la permanencia en piedra. La existencia o no de estas mujeres, así como su propia creación – podemos entender – no está en las manos de ellas, sino de una mirada escópica que determina su existencia y su futuro.

CARMELA GARCÍA

La exposición *El hueco en el espacio* (2005) da lugar a una publicación donde Octavio Zaya, comisario de la exposición, desgrana sus apreciaciones sobre el trabajo de Carmela García durante los cinco años que recoge dicha muestra, de 2000 a 2005. Cataloga la obra de Carmela García de erótica. Aunque después argumenta en primera persona que más bien se siente siempre atraído por su obra, incluso sin saber cuáles son sus intenciones, y que esto tal vez sea por “su erótica, que si no es siempre lesbiana, pertenece al espacio de las mujeres entre ellas, ni siquiera está

dirigida a mí” (Zaya, 2005, pp. 23-24). Esto nos resulta muy interesante, porque esa erótica quedaría contenida en las imágenes de García, querría contar algo, no existir y suceder para los demás. Elimina así la relación entre lo erótico y la presencia femenina con la mirada masculina y su placer escópico, además de proponernos una mirada no normativa hacia la sexualidad femenina. En torno a la mirada hegemónica y las prácticas en oposición a esta, Zaya señala las distancias entre la experiencia y las expectativas estableciendo una comparación “entre lo que las lesbianas esperan de sí mismas y lo que esperan de ellas los grupos dominantes, entre lo que están dispuestas a concederse a sí mismas y a otros de sus propias expectativas y las de otros” (2005, p. 24), quedando así expuesta la problemática relación de los dos extremos: la corriente de pensamiento dominante y quienes operan desde los márgenes. Desde los años setenta, la teoría fílmica feminista, así como la crítica y teoría feministas del arte que sirven como urdimbre a esta investigación, subrayan “el carácter problemático de cualquier representación de la persona femenina” (Zaya, 2005, p.26), señalando el problema fundamental:

La identidad y la imagen de las mujeres había sido construida y cortada a medida del deseo masculino y se proponía establecer y desarrollar estrategias para que las mujeres se representaran a sí mismas sin caer en las convenciones (ideológicas) de la construcción patriarcal de la femineidad. (Zaya, 2005, p. 26).

Zaya afirma que la obra de Carmela García no pretende ser autobiográfica, ni tampoco convertirse en evidencia o documentación de sus propias experiencias, sino que en ella confluyen “los discursos interesados en cuestiones de identidad y de género, sus ficciones y fantasías se despliegan siempre como representaciones del deseo, y en verdad, como representaciones del placer [...] no como proyecciones o ilustraciones ideológicas de aquellos discursos” (Zaya, 2005, p.28). Sus imágenes podrían llegar a componer “una ficción de lo posible” (Zaya, 2005, p. 28), a pesar de que lo que muestra sucede sólo dentro de la propia obra, y aquí es donde podemos ver cómo no es evidencia ni autobiografía, ni tampoco la construcción visual de un ideario, sino una interpretación de este desde la experiencia sobre ella y sobre el mundo de las imágenes, o más bien, sobre la decodificación que ella, desde su experiencia, hace del mundo de las imágenes, después de conocer los debates del pensamiento feminista en torno a la ficción de nuestro tiempo.

Sus obras nos plantean también la presunción de la realidad otorgada a la fotografía, para poder elaborar cuánto de verdad hay en la representación de la realidad, qué papel juega la percepción y la individualidad frente a la imagen, y cómo se pone en relación con la idea de realidad que ocupa nuestras mentes, moldeadas desde el universo de las imágenes. Carmela García entra en

juego en cuanto a la “progresiva exploración en el mundo de << la mujer>>” observable en su trayectoria fotográfica (Zaya, 2005, p.30).

Con su serie *Paraíso* (2000), ya mencionada en el apartado de *Poder* en relación a la tradición del romanticismo propiamente masculino, García nos propone también una revisión de los espacios para la sexualidad femenina. En este sentido, una vez que nos posicionamos fuera de la norma heterosexual, no tenemos muchas referencias. El amor y el sexo entre mujeres se considera un misterio que, si ha sido representado, será habitualmente desde esa mirada masculina predominante. Como ella misma sugiere en su web, *Paraíso* plantea “la perspectiva de lo humano más allá del antropocentrismo y una noción de identidad basada en nuestra relación con la naturaleza. La belleza como propuesta para una posibilidad de *habitar el mundo de forma poética* y también política” (García,



Figura 81. García, Carmela. Fotografía dentro del proyecto *Paraíso* (2000).

encuentran solas en medio del gran paisaje nos presentan un conflicto. No sabemos qué hacen ahí, ni si están esperando a alguien, o huyen de algo (figura 81). García provoca que pensemos en qué estamos viendo realmente, cuál es su historia. La sexualidad femenina y lesbiana en el universo de las imágenes de García nos propone repensar el imaginario colectivo. Además, este imaginario, nos permite concebir el encuentro sexual entre hombres en espacios públicos y abiertos, pues el *cruising* es un concepto extendido. No existe este tipo de vocabulario ni estrategias generalizadas para las mujeres. Podemos entender *Paraíso* como una reivindicación de las posibilidades para la sexualidad femenina tan amplias como para la masculina. En palabras de Octavio Zaya, citando a Grover:

Como explica Jan Zita Grover, “...mucho de nuestra actual auto-representación se ha realizado a expensas de nuestra sexualidad o, en todo caso, de su representación. Al esforzarse por representar lo proscrito sexual femenino, la bollera, como persona total, muchas fotografías [lesbianas] han dejado de imaginarla como una persona agujero. (Zaya, 2005, p.24).

Esta situación, según Grover, se deriva de la relación problemática entre las formas predominantes de la cultura y las que se proponen como prácticas de oposición, entre lo que las lesbianas esperan de sí mismas y lo que esperan de ellas los grupos dominantes, entre lo que están dispuestas a concederse a sí mismas y a otros de sus propias expectativas y de las de otros” (Zaya, 2005, p.24). Sus ficciones, puesto que toda su fotografía parte de la ficción, no lo es por presentarnos lugares, espacios o escenas falsas, sino por la novedad de lo que nos propone:

En estas ficciones, existe finalmente el verdadero espacio del placer de la mujer, el espacio apropiado por excelencia. Un espacio que cruza, se entromete y transgrede la localización social y estética; que se articula en el dominio del medioambiente público/privado, construido/natural...Un espacio como zona activada que ha sido apropiado por su ocupante. (Zaya, 2005, p. 27).

García nos presenta a sus personajes y sus escenarios siempre fuera de la norma, releendo los lugares y preguntándonos qué pasa, qué ha podido traer a este espacio a esta persona, y porqué me tendría que resultar extraño.

En *Ofelias* (2001), nos presenta la idea de una belleza femenina que roza con lo místico. Observamos fotografías en gran formato, donde la figura femenina se relaciona con el agua en tres momentos diferentes, o tres interacciones diferentes. Parece sentirse atraída, después parece dominar el medio acuático, y finalmente parece ser engullida por el mismo. Establece relación con el mito de las sirenas y de su canto, seductor, así como su belleza, convertidos en maldición. Ofelia, el personaje de Hamlet, no tiene control sobre sus relaciones, decisiones o el uso que se hace de su cuerpo. Pasa de estar gobernada por el padre a, si se casa, ser gobernada por el marido. Su sexualidad sería una moneda de cambio, su virginidad una virtud y su honra estaría en juego. Tan pronto su belleza y su sensualidad son un arma, como una condena. García nos muestra una belleza fotográfica sublime, pictórica. No hay dobleces, se aleja mucho de la lectura politizada que encontramos en otras de sus obras. Ofelia cobra un nuevo sentido, nos invita a hacer una nueva lectura del personaje una vez ha sido traída a imagen por nuestra autora, pues aplicamos a su lectura el universo que García nos presenta a lo largo de su carrera.

Mujeres, Amor y Mentiras (García, 2003) es un libro de autor con una gran selección de fotos de mujeres del siglo XX que García en ocasiones encuentra y en otras ocasiones busca sabiendo lo que quiere mostrar. Se completa con una segunda parte compuesta por fotografías de ella misma. La autora aclara que “hay códigos para ocultar la verdad a la cultura dominante. La cultura gay, como las sociedades secretas, está llena de ellos” (García, 2003, p.1). Nos interesa este

planteamiento porque si lo trasladamos a nuestros ejes sobre la belleza, la apariencia, la sensibilidad, o incluso la prostitución dentro de la sexualidad, podemos también observar los códigos de ocultación, que colaboran a normalizar y neutralizar el rol de las mujeres y a evitar desafiar la convicción de cómo ellas deberían ser. Son silenciamientos sistémicos que sostienen la creencia dominante y las convenciones, evitando las realidades diversas de las distintas experiencias.



Figura 82. García, Carmela. *Lesbianas buscan y encuentran*, fotografía dentro del proyecto *Chicas, deseos y ficción* (2000).

En *Chicas, deseos y ficción* (2000) Carmela García juega con los estereotipos, cambiando los roles generizados, creando imágenes protagonizadas únicamente por mujeres. Podemos percibir la tensión sexual, el deseo entre ellas, gracias a lo repetitivo de las imágenes, que toman como referencia a la cultura popular, en la que la mayoría de nosotros

estamos ya *educados*. Nos han contado tantas veces lo mismo, que al verlo en imágenes lo identificamos en seguida. García aprovecha esto para crear confusión en torno a la heteronormatividad en la ficción, al deseo, al placer escópico y a la naturalización de la ficción inserta en la realidad. Lo hace a través de composiciones pictóricas. Genera escenarios que permiten esas composiciones formales, pero que además contextualizan diferentes espacios, como forma de reclamo y de expansión – no reductible – de la presencia femenina (figura 82). Utiliza diferentes planos, que siempre nos recuerdan al lenguaje cinematográfico. Frederikke Hansen analiza el posicionamiento Carmela García al elaborar sus escenarios, y poner en acción a los personajes con los que interactúa el espacio:

Hoy en día, me da la impresión de que el movimiento de gays y lesbianas está luchando solamente por aquellos de nosotros que queremos vivir normalmente – en cambio, estos personajes ofrecen una posibilidad diferente. No están interesados en obtener respetabilidad o aceptación – su estrategia de resistencia es sencilla: seguir viviendo como quieren, sin pedir permiso a nadie. (Zaya, 2005, p.148).

No existe en sus imágenes la figura masculina, pero es posible que no sea por romper relaciones con los hombres, o retarlos, sino por liberar a la fotografía de “representar <<lo femenino>> en la economía discursiva establecida de <<lo masculino>>, a veces asumiendo y apropiándose, para ello, de escenarios y prácticas que se corresponden con los de orientaciones sexuales masculinas no heterosexuales” (Zaya, 2005, p. 36).

Carmela García, aunque podría ser abordada desde otros puntos de vista, en esta investigación queda ubicada en el eje de la sexualidad, pues nos abre la puerta a repensar los espacios, formas y devenires de la sexualidad femenina al margen de lo que la cultura ha hecho de ella.

O.R.G.Í.A

Este colectivo artístico se compone por tres mujeres que son Carmen G. Muriana, Beatriz Higón y Tatiana Sentamans, o como ellas se denominan: “un monstruo de tres cabezas”. Su obra plástica es solo una parte de su producción, ya que son doctoras en Bellas Artes, profesoras en esa misma rama, publican escritos y ensayos que se complementan y conviven con las piezas que crean. Sus disciplinas van desde el audiovisual y la fotografía, al dibujo y la performance. Como ellas describen “La autoría y la subjetividad se diluye en “pegajosos” periodos de investigación, debate y materialización” (Muriana, Higón y Sentamans, 2024).

En su pieza audiovisual *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* realizada en 2005, se apropian de extractos de vídeo que provienen de la ficción, como ya mencionamos aludiendo a las estrategias para revelar el poder de las imágenes. Acotan la búsqueda a producciones audiovisuales del entorno de la publicidad y el cine realizadas durante el franquismo y el tardofranquismo. Esta obra es un encuentro entre el documental y la video creación, ya que ensambla imágenes en vídeo digitalizadas de diferentes procedencias. Se lleva a cabo una labor de investigación y de edición, que después se enarbola creando un contenido nuevo del que se extraen conclusiones que difieren del sentido original del material de procedencia. Con esta nueva edición evidencian la definición que la televisión y el cine de una España no tan lejana inculcaban a sus televidentes y espectadores. Nos muestran una definición bien clara de lo masculino y lo femenino, que desde niños hasta adultos marcan las líneas de cómo debe comportarse cada cual, y también cuál es el lugar de cada quien en el espacio público y en el privado:

Todas estas y otras tantas producciones, fueron suministradas por y durante el régimen con la única finalidad de adoctrinar en términos de sexo-género heteronormativos a una población anestesiada, y neutralizar cualquier posible desviación, evitando así un potencial cortocircuito del sistema.

Invitamos con esta selección de realidades ficcionadas, que reúnen una serie de características prototípicas del ‘macho ibérico y del complemento que lo dotó de virilidad (la mujer-madre, la mujer-esposa y la mujer-florero), a desentrañar lo que la ficción convirtió en realidad a través de la iteración y la reproducción de clichés, y a desenmascarar en definitiva, la lógica de la potestad masculina arraigada durante el franquismo, y de este modo los vestigios heredados por nuestra sociedad actual. (Muriana, Higón y Sentamans, 2024).

Enlazamos esta pieza con otra que se desarrolla en paralelo en el tiempo, donde la herramienta es la fotografía escenificada. Partiendo de la investigación sobre la producción cinematográfica durante el franquismo, se llega a las conclusiones claras de que los hombres pueden ser feos, pobres, nada atractivos y siempre deseantes. Y las mujeres en contraposición cumplirán siempre con una pose y actitud estereotípica híper feminizada, y su función será sólo ser un objeto de deseo al alcance. Una fantasía masculina que se repetirá durante muchos años en el cine español, y que O.R.G.Í.A extrae para manifestar lo absurdo del planteamiento. A través del travestismo recrean imágenes que se inspiran en las de las películas seleccionadas, donde ellas mismas interpretan a las mujeres objetualizadas y a los hombres babosos que las acosan. En *Serie Verde_#5* la mujer aparece siendo oscultada y manoseada por un médico, y se nos muestra envuelta en plástico, con la boca eternamente abierta, como el colpo de la objetualización que sería conceptualizar a una mujer de carne y hueso como una muñeca hinchable diseñada para el sexo con un varón (figura 83). Se conceptualiza aquí a través del encuentro de referencias tardofranquistas y actuales llevadas al extremo la problemática detectada en torno a la objetualización sistemática del cuerpo de las mujeres en las imágenes.



Figura 83. O.R.G.Í.A. *Serie verde_#5* (2004-2005).

Todo se desarrolla delante de un fondo verde tipo chroma que subraya el concepto de ficción y fantasía cinematográfica pre-efectos visuales. En sus propias palabras la intención final del proyecto es la siguiente:

Un gran elenco de estereotipos masculinos “cañís”, anti-chic y “casposos” contrastaban con la presencia de unas mujeres hiperbólicamente femeninas -casi siempre extranjeras-, que eran presa de un incommensurable deseo carnal por los susodichos mamarrachos. En todo momento, la mujer fue reducida y soporte de crudas caricaturas que ridiculizaron su

sexualidad mediante el espejo de los reprimidos babosos, sin obviar las ilustraciones de la implícita superioridad masculina, que presuponemos es reflejo del latente miedo a la mujer autónoma. (Muriana, Higón y Sentamans, 2024).

El planteamiento de este proyecto evidencia en tono de humor la naturalización del extremo de masculinidad y feminidad en la sexualidad que difundían estas películas – también en tono de humor –, y que aún hoy podrían operar en el seno de la sociedad que habitamos pues aún no se habrían extinguido quedando una rémora de lo que se analiza como una era característica del cine español, muchas veces sin señalar lo inadecuado de los roles mostrados de forma categórica.

Siguiendo con la narrativa de la sexualidad femenina definida por otros seleccionamos el proyecto *o.r.g.í.a de dedos [un rombo]* y *o.r.g.í.a de dedos [dos rombos]*, siendo ambas piezas audiovisuales presentadas en 2003. En ellas se muestra un vídeo de corte casero que muestra la realización de una receta sencilla en la cocina. Estas piezas se sirven del estilo propio de la pornografía: la estructura, los planos, la música y el sonido, etc. En esos primeros planos de la ebullición del agua la manipulación de alimentos, comentando cómo han de ser tratados. Todo ello alude a un tono sexual que evidencia las características específicas del relato pornográfico, pero que abre la puerta a nuevas formas de definirlo:

A través de la comida, plantea nuevas fórmulas, nuevos modos de hacer que neutralizan la representación objetualizada, causal, y normativa de lo corporal, de lo genital, pues no se trata de un producto destinado a un consumidor/a predeterminado/a, a un mercado del sexo prediseñado. (Muriana, Higón y Sentamans, 2024).

Proponen una escala creciente entre *uno* y *dos rombos*, aludiendo a la señalética tradicional de la televisión donde se indicaba el contenido sexual que habría en el programa o contenido. La segunda pieza *o.r.g.í.a de dedos [dos rombos]* una experiencia más extrema debido a las modificaciones en el sonido, o lo que ellas denominan el “maquillaje auditivo arquetípico del erotismo” con un ritmo ascendente que finaliza en un orgasmo femenino – o cómo *debería* sonar –. En definitiva, la trayectoria de O.R.G.Í.A se caracteriza por beber de la cultura audiovisual para cuestionar todo aquello que erige como arquetipo de lo aceptado, para así revertirlo.

VERÓNICA RUTH FRÍAS

Nos encontramos ante una artista multidisciplinar que trabaja mucho a través de su propio cuerpo y de quien ya hablamos a través *NO* y *ART NOW* en *Poder*. Podemos considerar que se dedica

principalmente a la performance, aunque en ocasiones su obra se “desliza hacia la fotografía y el vídeo, que funcionan bien como documentos de sus acciones, bien como propios formatos híbridos con identidad autónoma como fotoperformance o videoperformances, y las instalaciones” (Aizpuru, 2018, p.18). Construye su propia narrativa cuestionando la vigencia de una identidad femenina genérica, haciendo uso de escenarios y contextos que completan la lectura de las imágenes, siendo ella la protagonista, pero convertida en otro personaje a través de disfraces, pelucas o maquillaje. Habla de ella, pero habla de muchas otras. Sus proyectos se sustentan en el feminismo y nos hacen preguntarnos acerca de todo aquello que consideramos convencional, del ideario colectivo, a la publicidad, a la historia del arte, cualquier espacio constructor o sostenedor de cultura es un territorio discursivo para nuestra autora. Nuestra autora, “utilizando discursos visuales críticos y cuestionados de los roles de las mujeres en nuestras sociedades actuales y los estereotipos femeninos establecidos asignados a ellas” (Aizpuru, 2018, p.18), nos hace reflexionar sobre el lugar que ocupamos y lo que la cultura ha hecho de las mujeres y del concepto de feminidad.

Frías trae a la reflexión el uso del cuerpo femenino, aludiendo a la sexualidad de diferentes maneras, pero en un mismo espacio y tiempo. *Te presto mi cuerpo* (2010) se compone de cinco



Figura 84. Frías, Verónica Ruth. Fotografía dentro del proyecto *Te presto mi cuerpo* (2010).

fotografías donde aparece la artista en un avanzado estado de gestación. Su embarazo es claramente reconocible. En ninguna de las fotografías podemos ver su rostro, ni su expresión, porque mira fuera de campo y no confronta a la cámara (figura 84). Está, pero no está. Lleva una peluca rubia, recurso habitual en sus trabajos performativos, que

también nos da una pista sobre el posible desvanecimiento de la identidad, o tal vez de la autonomía, o incluso del propio ser. Dejar de *ser para ella* durante un tiempo, y pasa a *ser por otros*. Por un lado, tenemos el embarazo y la idea del cuerpo prestado para generar vida, que ligamos con la maternidad subrogada y los vientres de alquiler, más relacionado con nuestro eje de *Maternidad*. Pero además vemos que la ubicación de estos retratos, el espacio en que suceden, nos ofrece una connotación muy concreta, que se sustenta por los elementos que configuran el escenario, las luces y sombras que nos dan una idea de las horas, así como la indumentaria de la retratada. Entonces, el concepto de *prestar el cuerpo* se puede asociar aquí también a la

prostitución, y no únicamente a la maternidad. Vemos que es de noche, y en la fotografía observamos el uso de un flash directo hacia la figura, que se encuentra en actitud de espera, apoyada en una farola, en ruedas de camión o en un árbol, esperando a que algo pase. Resulta contradictorio observar a una mujer ejerciendo la prostitución con una barriga de embarazada tan prominente. No suele adecuarse al arquetipo de la imagen de trabajadora sexual. Este proyecto nos trae la idea de la identidad femenina como múltiple. No hay una sola cosa que te defina como mujer, y no eres exclusivamente una mujer de un tipo o de otro. Recordando las categorías que nos plantean Illouz y Kaplan (2019), en estas imágenes se reúnen la sexualidad buena y la mala. La que sucedería por la procreación unida e indivisible a la que sucedería para obtener una plusvalía del cuerpo. Los caminos se pueden encontrar, y estas dos vertientes de mujer que son la misma nos muestra cómo tienen en común el uso que se hace de su cuerpo, para la procreación y para el placer. Ambas finalidades tienen en común que las conecta la sexualidad, y que suceden a través del cuerpo de las mujeres.

TXEMA SALVANS

En relación a la prostitución y ofreciendo una aproximación diferente encontramos el trabajo de Txema Salvans. Su obra se reconoce dentro del denominado documental topográfico, que mira al tejido social y cómo se relaciona con el paisaje tratando de dibujar una topografía de lo humano en el entorno. Uno de sus trabajos más conocidos es el fotolibro *The Waiting Game* (Salvans, 2013). En este proyecto fotografía a prostitutas en estado de espera en un entorno específico, el de la carretera que recorre la costa de levante de España. Desarrolla este trabajo a lo largo de ocho años, en los que viaja por carretera buscando los enclaves donde las mujeres que ejercen la prostitución se muestran a los coches y camiones que pasan. Elige los momentos de espera, que nos ayudan a comprender a la mujer en el entorno en que pasa los días, y las condiciones de esos días (figura 85). Evita los momentos de interacción con clientes, de la acción de atraerlos en los que él denomina el *display* de la prostituta. Utiliza siempre las mismas horas, sin luces duras ni que resalten ni embellezcan los paisajes industriales que componen la escena. Fotografía con una cámara técnica que permita grandes imágenes angulares llenas de detalle, altamente descriptivas:

El hecho de utilizar una cámara de gran formato te da mucha información detallada de ese paisaje de manera que las cicatrices del mismo son las propias cicatrices del personaje. Yo no quería fotografiar prostitutas, yo quería fotografiar mujeres. Solo clickaba el obturador en el momento de la espera, que es cuando se muestra más como mujer. Cuando fotografio la espera, vacío al máximo el contenido sexual de la imagen. (Doladé, 2015, 12 de enero).

Este trabajo nos resulta interesante por el conflicto que más adelante desarrollamos sobre la fotografía documental y cómo en ocasiones aborda problemáticas que suceden lejos, como reflexionaremos en el trabajo de Nuria López. A este respecto nuestro autor expone que *The Waiting Game* “[...] es un documento que curiosamente ningún periódico español ha querido publicar en sus dominicales porque una cosa es mostrar prostitutas en África y otra cosa es mostrar en profundidad una foto noticia de prostitución en una carretera española” (Álvarez Montero, 4 de abril de 2014). A

su vez nos presenta otro conflicto, el de la identidad y la colaboración.

Ninguna de estas mujeres fue preguntada, pues al saberse

fotografiadas

podrían haber modificado su

actitud, de modo que

Salvans fingió ser un

topógrafo real trabajando para camuflarse en el entorno (Antón, 27 de octubre de 2013). De este modo evitaba que ellas cambiaran su actitud hacia él, al no considerarlo un posible cliente, y además no cambiaban su actitud de espera al saberse fotografiadas. No obstante, Salvans explica que se preocupó de no mostrar sus rostros ni crear imágenes en las que sean reconocibles, pero es claro que existe aquí el conflicto ético sobre su derecho a la intimidad, que nos contrapone a todas las imágenes en que sí son reconocibles que aparecen en los medios contando la prostitución siempre de una manera muy concreta, como mencionábamos anteriormente.

Conectamos este trabajo con *Te presto mi cuerpo* de Frías, ya que nos interpela una vez más con ese imaginario que tenemos instaurado sobre la prostitución, pero al que rara vez queremos mirar, o confrontar. Salvans, en su caso, incorpora el paisaje como un personaje más, como hiciera García con sus *Paraísos*, y nos ofrece una mirada estática y detallada, libre de adornos ni artificios sobre el cuerpo de las mujeres en los estados de espera que se intercalan con la actividad sexual específica de la prostitución.



Figura 85. Salvans, Txema. Fotografía dentro del proyecto *The Waiting Game* (2013).

Conocemos que el trabajo de Nuria Güell no se caracteriza por finalizar en forma de objeto, sino que trabaja en torno al debate, el diálogo, la reflexión y la acción. El espectador se vuelve parte de la obra pues en muchas ocasiones sus propuestas son participativas. Incluso si no lo son, su obra siempre pretende activar el pensamiento crítico, abrir la mente a nuevas esferas de aquello que no había sido revelado, o a lo que no se le había querido prestar atención. Se mueve por los territorios de la investigación, la logística y la acción. Le interesa la desigualdad social, los problemas de estado, la identidad basada en el nacionalismo, etc. Pero va mas allá de contar una historia, monta todo un evento exponiendo cada parte del engranaje de aquello que observa y no funciona o necesita ser repensado. Nos propone poner la atención en nuevas formas de mirar aquello que nos plantea. Es decir, que a través de su práctica hace teoría y nos hace partícipes de ese proceso como espectadores y también destinatarios. Las piezas derivadas de la acción suelen llevarse a sala, como hemos mencionado anteriormente, a través de la fotografía. Nuria Güell, aunque efectivamente utiliza la fotografía, también utiliza en algunos momentos el vídeo, que recoge la acción que ha llevado a cabo, y los muestra para crear diálogos internos en quien los vea.

Patria y Patriarcado se presenta en el MUSAC. Comisariada por Araceli Corbo, y Semiramis González ubica la deriva de la trayectoria de pensamiento de Güell en el estudio sobre la violencia hacia el cuerpo por parte de la noción de una patria sostenida por el sistema patriarcal:

En la exposición que presenta en MUSAC [...] Güell parte de esos primeros trabajos suyos en torno a la patria para llegar al momento presente, en una derivación de esa “patria” hacia el “patriarcado”: de la violencia de los Estados y el cuestionamiento del patriotismo y las fronteras, a la violencia sobre los cuerpos de las mujeres. Porque, como ya señalaba Barbara Kruger, los cuerpos de las mujeres siguen siendo el campo de batalla. (González, 2021).

Patria y Patriarcado se construye mediante piezas de vídeo que requieren atención y tiempo. Para ello se sitúan las diferentes pantallas frente a sillas confortables, aptas para el visionado, insertas en una atmósfera íntima gracias a una luz tenue que no permite distracciones. Muestra cinco vídeos que se enmarcan en proyectos previos donde reflexiona sobre el capitalismo, la raza y la nacionalidad, el poder y el patriarcado. Estos son:

Ayuda Humanitaria (2008), donde Güell, aprovechando una estancia de estudios en Cuba, se ofreció casarse con el cubano que le escribiera la carta de amor más bella. A cambio de ese matrimonio, él tendría la posibilidad de obtener los papeles para la ciudadanía española.

Aportación de agentes del orden (2009), donde expone la irregularidad de los agentes del orden y su comportamiento inadecuado hacia las mujeres, en términos de investigación policial. Cuando un policía la piropeaba por la calle en Cuba ella decidió no ignorarle, no interpellarle por su comportamiento, sino fingir que no era inadecuado. Registró todas las interacciones, en la calle y también las que sucedieron por teléfono. Llevó a cabo una investigación policial de los sucesos, donde los policías eran los protagonistas. Los citó, para el tan esperado encuentro, una cita romántica, en la galería donde estaba teniendo lugar la inauguración de la exposición que mostraba todo el trabajo a través de fotografías y esquemas, a la que ella no acudió. Los policías se encontraron entre ellos, con los visitantes, y con la información expuesta. Se presenta como



Figura 86. Güell, Nuria. Imagen del proyecto *La feria de las flores* (2015-16).

una instalación, tipo panel de investigación policial, llena de fotografías de los encuentros en la calle y de los actos llevados a cabo por la autora, a modo de evidencia (Güell, 2016). Bien podríamos ubicarla en el apartado de violencia, aunque hemos considerado que gira en torno a la jerarquía que presenta sobre de la expresión del deseo, por lo que encuentra su lugar en este apartado de sexualidad.

La feria de las flores (2015-2016) es una acción realizada en Colombia, que también se presenta en forma de vídeo en esta exposición. Consiste en la organización de visitas guiadas sobre las obras de Fernando Botero en la ciudad de Medellín, siendo este artista un emblema del arte colombiano. En palabras de la autora:

La particularidad de estas visitas es que se llevan a cabo por menores de edad que han sido explotadas por el creciente negocio del turismo sexual en la ciudad de Medellín. Las menores guían a los visitantes a través de obras en las que el artista representó el cuerpo femenino. Para ello, estas atípicas guías de arte moderno se apoyan en sus experiencias personales en torno a la explotación sexual e infantil y evidencian la cosificación del cuerpo femenino, mostrando los catálogos de venta de virginidades que circulan por las calles de la ciudad y a través de los cuales los turistas – mayormente procedentes de EE.UU., España, Israel, Alemania y México – seleccionan a la niña cuya virginidad quieren comprar. (Güell, 2016, p. 163).

Utiliza el lugar en el que habitan las imágenes de culto para establecer vínculos con esa otra imagería, la que no queremos mirar. El primer tipo de imágenes sostienen la cultura que valida el segundo tipo de imágenes. Las víctimas de esa cultura son las niñas que unen ambos mundos,

y que dirigen esas visitas guiadas haciendo imposible ignorar la relación entre ambas esferas, e imposible mirar hacia otro lado que evite esa realidad (figura 86).

Esta exposición también cuenta con un video de *Apátrida por voluntad propia* (2015-16) donde la artista pretende renunciar a su nacionalidad, y que su identidad no se relacione con ningún estado, descubriendo que no es posible; y *Afrodita* (2017), cuya forma original es el vídeo, y que aparece en otro apartado de esta investigación de forma más extendida.

El libro ilustrado *De Putas. Un ensayo sobre la masculinidad* (2018) es una continuación del proyecto audiovisual del mismo nombre creado exclusivamente para esta exposición, *Patria y Patriarcado* (2018), de la que forma parte, derivando en la publicación del mencionado libro (figura 87). La investigación llevada a cabo y documentada se muestra en un vídeo con testimonios, que respetan el anonimato, recogidos durante las entrevistas de Güell con las participantes, a quienes paga por el tiempo invertido en ella, y que se muestra en bucle en sala junto con una instalación con los objetos y juguetes sexuales que se utilizarían:

Decidí contratar los servicios de varias prostitutas para que me contasen, a través de su experiencia y conocimiento, cuál era su idea sobre la masculinidad. El resultado de estos encuentros se muestra mediante un video que se repite en loop una y otra vez. (Güell, 2020).

El vídeo proyectado dura casi una hora. Supone el cierre del relato que une los conceptos de *Patria y Patriarcado*, permitiéndonos acceder a este ensayo sobre la masculinidad ligado a la capitalización del cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Como expone la crítica de arte Semiramis González:

[...] se pone sobre la mesa un verdadero cuestionamiento de la idea del “macho” y la fragilidad de una masculinidad construida artificialmente y que restringe las posibilidades de “ser hombre” a conceptos como virilidad, autoridad, violencia e imposición. La patria convertida en patriarcado, como dice una de las mujeres entrevistadas cuando señala que “la polla es más importante para un hombre que su cabeza”. La necesidad final del macho de que sea una mujer la que refrende esa «potencia», aunque sea fingida. (González, 2021).

Ir del vídeo al libro parece una forma orgánica de evolucionar del proyecto, donde a través de la investigación realizada por su autora podemos seguir indagando en el mundo de la prostitución, en este caso a través de testimonios. Es revelador para esta tesis, pues nos aporta mucha información sobre lo estudiado previamente, sobre las diferentes derivas de la teoría y sus

posicionamientos, y las dudas que estos despiertan. El debate sobre la prostitución, que ya se ha abordado en apartados anteriores, nos planteaba en su momento precisamente la cuestión de qué tienen que decir quienes ejercen la prostitución, con todas las precauciones necesarias para poner en duda la deseabilidad de la profesión. No obstante, si negarla por completo supone no escuchar a quien está dentro temiendo que diga algo que no ratifica lo que ya pensamos, en esta investigación no podemos posicionarnos de forma clara en contra. O como expone en su artículo relacionado con esta obra Laura Llevadot:

Escuchad a las putas. No las victimicéis. No os creáis superiores a ellas. No supongáis que nos hacen el trabajo. No las queráis erradicar. De momento, sólo escuchad. Saben cosas de la masculinidad y el patriarcado que nunca quisimos oír [...] Pero resulta que lo que las putas tienen por decir no es la penosa historia de la marginalidad, al menos no solamente, sino la estructura misma del deseo que atraviesa la diferencia sexual en nuestras propias vidas. (Llevadot, 2020, 12 de junio).

Este proyecto supone para nosotros un escollo, necesitamos repensarlo para tomar en cuenta qué implica. Al mismo tiempo, nos resulta de mucho interés contemplar la posibilidad de ese otro espejo. Si la mujer como esposa es el espejo del éxito del hombre, y se convierte en ornamento y en afianzadora de las características de su masculinidad de cara a la sociedad y cómo es visto a través de ella, en la prostitución con este ensayo nos encontramos otro espejo, uno oculto que en muchas ocasiones ningún prostituidor-putero-cliente querría que viera la luz.

El libro, como decíamos, se estructura a través de testimonios de prostitutas, acompañados de ilustraciones de Cristina Llanos. Güell lo divide en apartados, que aparecen indicados como cierre del teaser al video mencionado, que compartimentan los diferentes aspectos de la masculinidad que se pueden aprender y examinar a través de la prostitución. Crea así un catálogo de motivaciones, características y conceptos que resultan de su investigación en torno a prostituidores y la apreciación que de ellos hacen las prostitutas a través de sus experiencias y percepciones. Rescatamos aquí los diferentes apartados, y lo que extraemos de cada uno como reseña, pero también en conexión con la teoría desarrollada anteriormente. Estos capítulos o apartados son los siguientes: *Putero* (Güell 2018, p.6) donde describe a un hombre cualquiera, pues el consumo explícito del cuerpo de la mujer está a la orden del día y no responde a un tipo de masculinidad o situación vital específica; *Solitarios* (Güell, 2018, p.12) nos revela que a veces los hombres vienen a pedir lo que querrían hacer en su casa, pero que al mismo tiempo no quieren hacer allí, pues no quieren *mancillar* a su esposa, pues la sexualidad se comprende como algo sucio, mientras que a su esposa la quieren mantener *limpia*, pues el sexo fuera de la reproducción

la *ensuciaría*. El testimonio pone de ejemplo un francés, que no quieren que lo haga su esposa porque es quien cuida y besa a sus hijos. Nos muestra lo mismo que el ejemplo ya mencionado, con el personaje interpretado por Robert de Niro en *Una Terapia Peligrosa* (Rosenthal y Weinstein, 1999), aludiendo a la dicotomía de la sexualidad femenina, donde el valor de la mujer para la maternidad y el hogar se establece en detrimento de su sexualidad, o se ve sujeta a una definición de su sexualidad que no tiene en cuenta su opinión, sino que es decidida para ella; *Miembro viril* (Güell, 2018, p. 18), donde observamos cómo éste es lo más importante, todo gira en torno a ello; *Miedos y complejos* (Güell, 2018, p. 22) relata como muchos hombres muestran mucha inseguridad. Tienen muchas expectativas en cuanto a lo que se espera de ellos. Mucho miedo a defraudar en su hazaña sexual, miedo a quedar mal; *Paraguas, pepinos y berenjenas* (Güell, 2018, p. 26) donde se nos descubre el miedo y la curiosidad por el placer anal, vetado en la heterosexualidad normativa; *Macho dominante* (Güell, 2018, p. 30), donde nos describen al espécimen que frecuenta los clubs. Se mueve en grupo de hombres de los que necesita aprobación.



Figura 87. Güell, Nuria. Fotografía/cartel dentro del proyecto *Patria y patriarcado* (2018).

Resulta para ello muy importante no bajar de la habitación en toda la hora, para que sus amigos no sepan que han tardado poco en terminar. Que lo sepa la prostituta da igual. Ir al club se convierte en un medidor de masculinidad. Van a hacerse los machos en un lugar donde saben que

nadie les va a rechazar. Los grupos en ocasiones también actúan todos juntos. Se miran unos a otros, se vigilan, compiten ¿Tendrá relación con lo que dice Despentés de que todos los hombres son gays, pues todo lo que hacen es para la atención de otros hombres?; *Ego* (Güell, 2018, p. 36) donde exploran la idea de cómo que la mujer se corra es un trofeo, les alimenta el ego; *Parte oculta* (Güell, 2018, p. 42) trata sobre el sometimiento, el travestismo, la dominación, etc. Pueden hacer lo que quieran, porque ellas *no son nadie*, y eso les da libertad para fantasear y explorar lo que no se permiten en ningún otro contexto; *Máscaras* (Güell, 2018, p. 48) explora la identidad y cómo se quitan la máscara con ellas, la de fuerte, padre, esposo, honrado, etc. ¿La mascarada entonces también es masculina y heterosexual?; *Violencia* (Güell, 2018, p. 52) donde expone cómo la violencia y la fuerza están presentes. Se comportan a veces como si tuvieran derecho a todo porque han pagado. Y si la tarifa es baja, comparando con otros casos, respetan poco porque entienden que la persona vale poco. Ellas deben tener siempre instrumentos para la autodefensa;

Putas (Güell, 2018, p. 56) donde sus relatos exponen cómo lo más humillante es el estigma. Saber que para otros no vales nada por ser puta. No tanto el ejercicio de la prostitución; *Poderes y políticos* (Güell, 2018, p. 58) donde identifica cómo los que tienen poder fuera, acuden a ellas a ser sumisos.

Recogiendo las palabras de la profesora de filosofía Laura Llevadot (2020, 12 de junio), extraemos lo que para ella es el descubrimiento de la complejidad de la sexualidad y de las relaciones de poder que se establecen:

[...] la estupidez del fetiche, del deseo masculino, del objeto del deseo, del efecto que causamos sobre los hombres, del sufrimiento que acompaña no causar dicho efecto, de la heterosexualidad masculina labrada siempre por el fantasma de la homosexualidad, del vacío que circunda la sexualidad como descarga. (Llevadot, 2020, 12 de junio).

Y esto es gracias al trabajo de Nuria Güell, que proyecta nuestra atención hacia el lugar al que no queremos mirar, y del que no queremos oír hablar, pero que está ahí para ser escuchado y a través de él aprender sobre el comportamiento humano y las formas que cobra en su esfera sexual.

MIREIA SALLARÉS

Su trabajo, de carácter documental, observa la experiencia y crece en la situación de extranjería, pudiendo identificarlo como investigación artística. La autora mira desde fuera, para contar historias individuales dentro de un marco más amplio que nos ayude a comprender situaciones colectivas. Vive en Barcelona, pero su trabajo la lleva a diferentes lugares del mundo. Realiza documentales, que a menudo se relacionan con su trabajo fotográfico, retroalimentándose y completando las historias a las que quiere dar forma y voz.

Las muertes chiquitas (2006-2016) es un proyecto que se desarrolla a lo largo y ancho de México y se compone por 28 fotografías, relatos en audio, un documental de cinco horas basado en entrevistas, y un libro que amplía las reflexiones de la autora a partir de los relatos que aparecen en



Figura 88. Sallarés, Mireia. Fotografía dentro del proyecto *Las muertes chiquitas* (2006-2016).

el documental (figura 88). Se presenta en Arco en el año 2016, con las fotografías en pared acompañada de auriculares para escuchar las voces de las mujeres fotografiadas, en forma de instalación. En las fotografías vemos a diferentes mujeres en espacios simbólicos, relacionados con ellas y con los relatos que cuentan. Además de servirnos como parte de la narración, nos ayudan a conocerlas mejor, pues entran en juego con su propia figura y su presencia en la imagen. Comparten plano con un letrero luminoso que nuestra autora cargó a lo largo de su viaje, donde podemos leer *Las muertes chiquitas* en luces de neón rosas, iluminando además de las propias palabras los rostros o contornos de las mujeres fotografiadas. El francés utiliza *petit mort* para referirse al orgasmo, que relaciona con la muerte, dejar el cuerpo para después volver a él, pues no es una muerte real, sino una muerte pequeña, metafórica. Sallarés comienza así a reflexionar sobre el orgasmo femenino, ligado con su obsesión con la muerte, a la que hace responsable de haber tenido dificultades para alcanzar el orgasmo a lo largo de su vida, y que la lleva a conocer la relación con su sexualidad de un elenco de mujeres a las que entrevistará. Relacionará así, a través de los relatos y las imágenes, el placer femenino con el poder, con la liberación femenina, la prostitución, la transexualidad, los conflictos armados, para sostener un posicionamiento comprometido del arte con la realidad social y política del mundo en el que se inscribe, tal y cómo expone en su web la galería Angels Barcelona (Sallarés, 2022).

El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona extrae algunas reflexiones sobre este proyecto, de las que queremos destacar la de Jill Godmilow (Sallarés, 2022), afirmando que lejos de ser una mirada documental paternalista hacia las mujeres que participan tan habitual en los documentales que denuncian injusticias. No se muestran como personas que necesiten despertar tu empatía a través de la lástima, que siempre conlleva cierta superioridad moral. Es más bien una mirada que empodera, donde como espectadora no siente ninguna pena por las personas a las que observa desde fuera, sino que quisiera ser como ellas.

7.3.4. Maternidad

La maternidad forma parte del universo femenino por definición. Únicamente si tienes útero puedes engendrar. Esto no necesariamente alude a todas las mujeres, pero sí delimita a través de la biología las posibilidades de concebir y parir a través de condicionantes biológicos. Se ha entendido de forma tradicional como el máximo esplendor del cuerpo de la mujer, la naturaleza en estado puro. Las prácticas artísticas ecofeministas han vinculado a menudo la maternidad con la tierra, con la madre naturaleza en cuanto a su capacidad para generar vida. Se enarbola este discurso como respuesta al silenciamiento de las mujeres y sus procesos vitales, y a todo lo relacionado con el parto y la crianza como privado e individual, proponiendo una celebración de todas sus posibilidades esenciales. Aún hoy, lejos del arte y de la teoría, la tradición une la

maternidad con la esencia femenina y determina culturalmente que sea la finalidad de la vida de las mujeres, quienes estarían llamadas a dar a luz y procrear.

La maternidad, como concepto vital, cambia la vida de las mujeres, condiciona su presencia en el mundo y las obliga a tomar decisiones en las que no siempre se ven acompañadas. Esto mismo hace que en ocasiones el embarazo quiera ser interrumpido, y hoy en día no está al alcance de todas hacerlo de forma segura. A pesar de que en EE.UU. se luchó durante la década de 1970 por asegurar los derechos reproductivos de las mujeres, sirviendo de ejemplo para todo Occidente, hoy en día es todavía un tema sin cerrar, pues estos derechos aún hoy no están garantizados ni allí, ni en otros lugares del mundo. La maternidad como concepto, como meta en la vida, como freno de la vida profesional, como modificación del cuerpo y de la mente, como producto a la venta y como debate político son algunos de los frentes abiertos en la teoría feminista y en el arte de nuestros días.

La responsabilidad, los cuidados, el cuerpo como vasija y el derecho a decidir

En el tiempo que nos ocupa la maternidad no es necesaria para considerarse una mujer completa. La crianza, al ser aceptada como una tarea femenina, supone muchos problemas para aquellas que sí son madres a la hora de conciliar la vida personal y la profesional. Muchas artistas trabajan sobre la idea de cómo su relación con el arte y los circuitos artísticos se ve modificada por su condición de madres, y cómo pueden conseguir los apoyos para no ser expulsadas del sistema. Y esto es extensible a cualquier rama profesional. La maternidad lleva a la sociedad a debates complejos sobre la libre elección, el reparto de responsabilidades y la necesidad de buscar las compatibilidades necesarias para evitar que ser madre opaque cualquier otra esfera de la vida de las mujeres y las separe en concreto de la pública, donde se tejen y ejecutan los dispositivos de poder que han estado tradicionalmente en manos masculinas, y que se asientan en la excusa de la maternidad y los cuidados para que se mantengan así.

Por otro lado, también encontramos trabajos donde se reflexiona sobre cómo el cuerpo se pone al servicio de la procreación, revelando tabúes en torno a la gestación, el parto o la lactancia. También en la gestación como fuente de ingresos, pues si la procreación es algo limitado para algunos el sistema capitalista busca la forma de convertirlo en un negocio y de conseguir a través de ello beneficios (Illouz y Kaplan, 2019).

En este contexto veremos cómo las artistas de nuestro marco temporal reflexionan sobre el poder de reproducción de forma mucho más amplia y compleja, acercándose a los debates en torno a tema que hoy nos ocupan, los derechos reproductivos y el aborto, los cuidados, la paternidad frente a la maternidad, el alquiler de úteros y las técnicas de reproducción asistida, además de la conciliación y la vida profesional de las mujeres después de ser madres.

Valldosera se define a sí misma como “artista y mística activista” (Valldosera, 2022). Su trabajo está muy cimentado en la acción y en la instalación. Se refiere a la tierra, al medio ambiente, a lo que considera injusto y a aquello sobre lo que quiere llamar la atención sobre la esencia misma del ser humano, que se disuelve en medio del frenesí de la vida cotidiana. Desde el inicio de su carrera trabaja a partir de la luz y de la sombra, a los que considera los extremos de la existencia. En el recorrido entre uno y otro es donde se elabora nuestra noción de realidad. Desde este mismo discurso defiende su obra como procesual, ya que considera que en sus instalaciones no es tan importante el resultado final como los mecanismos que operan en la oscuridad y que son traídos hacia la luz. Para esta investigación seleccionamos uno de sus trabajos recientes, por ser el más significativo al buscar la relación entre el cuerpo y la fotografía. Y también porque rescata, para elaborar su discurso, cuestiones relacionadas con la maternidad que provienen de la tradición, y que en su caso, conecta con la naturaleza y con el funcionamiento del mundo que la rodea.

La pieza que seleccionamos es *Velos plásticos* (2016) donde Valldosera recurre a la iconografía de la Virgen, pura y aséptica. Construye vírgenes sin rostro, creadas mediante grandes plásticos que ilumina, generando volúmenes y formas mágicas, y después fotografía (figura 89). La feminidad pura que representa la virgen, la que no ha sido tocada en un sentido sexual pero que



Figura 89. Valldosera, Eulalia.
Fotografía dentro del proyecto
Velos plásticos (2016).

sin embargo sí ha dado a luz – asegurando la idea tradicional del rol de las mujeres donde la maternidad es lo más importante de su existencia, su capacidad para engendrar y crear vida, pero sin poner su honra en juego a través de su sexualidad – se presenta aquí como protectora de aquellos que caen o sufren en el mar. Así Valldosera alude a las tradiciones de encomendarse a las vírgenes de cada lugar, entendidas como el ser más *puro*, antes de comenzar una tarea para que, con su pureza, nos brinde protección. Pero en este caso, para el diseño expositivo, alterna las imágenes fotográficas de gran tamaño, con imágenes más pequeñas que se superponen apropiadas de telediarios con desastres marinos que afectan a animales, al entorno y a las

personas que en movimientos migratorios mueren en el mar. No ha sido posible protegerlos a través de la magia, la fe o la creencia. Seleccionamos este trabajo porque trata sobre este concepto cristiano de la virgen, y cómo su capacidad protectora y ligada con los cuidados, tan feminizados, la sitúa como la más virtuosa por los motivos expuestos anteriormente: su maternidad libre de *pecado*. Además, se enlaza también con las reflexiones en torno a los ecofeminismos y a las

posibilidades de cambiar nuestra relación con la naturaleza y con nuestra propia especie si cambiamos el punto de vista.

Xisela Franco reflexiona sobre la maternidad en *Vía Láctea* (2013), una instalación realizada a partir de fotografía, cajas de luz y audio. Utiliza también el imaginario religioso, y la alusión a la virgen, como en el trabajo de Valdósera, pero en este caso para revisitar su caso en lugar de extender su poder:

Se retrata a la mujer con su bebé en brazos, dándole el pecho, a modo de *Madonna lactans* o Virgen lactante en movimiento. Pero sus cuerpos desnudos parecen desvanecerse por momentos debido al efecto moteado provocado por los fragmentos de una película de 16 mm –reutilizada y pintada por ella misma– que es proyectada sobre la imagen en vídeo. Esta atmósfera misteriosa y oscura es amplificada por el audio, que distorsiona el sonido del latido del corazón de su hija. (Caramés, 2018, p. 235).



Figura 90. Franco, Xisela. Pieza perteneciente al proyecto *Vía Láctea* (2013).

En esta obra Franco rechaza el mito de la maternidad para mostrarlo como un territorio cargado de conflictos y problemas, inseguridad, dudas y miedos (figura 90). Nos muestra la “maternidad problematizada” (Caramés, 2018, p. 235) que puede ser difícil complementar con la identidad femenina o el *yo* previo al *nosotros dos*.

DANIELA ORTIZ

El trabajo de Daniela Ortiz está intrínsecamente relacionado con su propia experiencia. A través de sus proyectos pretende arrojar luz sobre la experiencia de muchos otros, y cómo el poder las atraviesa todas. Según explica su web:

A través de su trabajo Daniela pretende generar narraciones visuales donde los conceptos de nacionalidad, racialización, clase social y género son entendidos de manera crítica para analizar el poder colonial, capitalista y patriarcal. (Ortiz, 2022).



Figura 91. Ortiz, Daniela. Fotografía dentro del proyecto *Factores de riesgo* (2019).

91). *Factores de riesgo* (2019) nos presenta un listado de los argumentos legales que las autoridades españolas establecen como factores riesgosos que justifiquen la separación de los recién nacidos de sus progenitores, que Ortiz identifica como “abiertamente racistas, clasistas y misóginas” (Ortiz, 2022) (figura 92). En su formato expositivo se muestra este listado, donde los factores de riesgo que ella supondría para su bebé están resaltados en color rojo. Junto a este panel se muestra una fotografía a gran escala de su bebé recién nacido en el hospital, en los brazos de ella, aunque no aparece su rostro.

En 2013, tratando los cuidados y cómo se cruzan con la raza y la clase, trabaja en torno a las empleadas del hogar en *Habitaciones de servicio*. En este caso en Lima y a través de un trabajo que versa sobre los espacios que ocupan las mujeres que trabajan para familias de clase alta. En su formato expositivo se muestra la fotografía de la casa y sus planos. Sobre ellos, se hace una comparativa entre los espacios dedicados a la familia que habita la residencia, y los espacios diseñados para el servicio, es decir, la empleada del hogar. También se adjunta el nombre de la persona que ha realizado el diseño arquitectónico, y que ha determinado qué espacio se destina a unos y a otros. En 2010, antes de *Habitaciones de servicio*, realizó el proyecto *97 empleadas*



Figura 93. Ortiz, Daniela. Fotografía dentro del proyecto *97 empleadas domésticas* (2010).

Ha desarrollado trabajos fruto de amplias investigaciones en torno a la violencia institucional contra los migrantes, a la educación colonialista y a las diferencias de clases y raza que la llevan hasta su Perú natal, y su Cataluña actual.

Entre sus trabajos encontramos referencias a la maternidad, que hacen uso de la fotografía (figura

Situación familiar de especial consideración	
☐	Alguno de los progenitores, tutores o guardadores está en la prisión.
☐	Ambos progenitores, tutores o guardadores están en la prisión.
☐	Los ingresos económicos familiares provienen de actividades presuntamente delictivas o no legales.
☐	Se da prostitución de alguno de los progenitores, tutores o guardadores.
El núcleo familiar tiene dificultades sociales, económicas y/o de organización	
☒	No tiene apoyo social y/o familiar.
☒	Tiene insuficiencia de ingresos económicos para garantizar el cuidado básico del niño o adolescente.
☒	Los progenitores, tutores o guardadores son adolescentes con graves dificultades económicas o falta de apoyo.
☒	Es un núcleo monoparental con graves dificultades económicas o con falta de apoyo.
☒	Hay graves deficiencias en habilidades de organización y economía doméstica.
☒	Núcleo en situación de inmigración con graves dificultades económicas o legales o falta de apoyo.
☒	Se dan cambios constantes de domicilio.
☒	Cambios frecuentes de pareja y/o de los referentes adultos del niño/ adolescente (cambios de cuidadores).
El núcleo familiar vive en un contexto social de especial consideración	
☐	Viven en una situación de aislamiento en zona rural.
☐	Viven en un campamento provisional de caravanas.
☐	Habitán en una zona con concentración de población en situación de dificultad social.

Figura 92. Ortiz, Daniela. Fotografía del mural dentro del proyecto *Factores de riesgo* (2019).

domésticas. Se compone de 97 fotografías extraídas de Facebook de la clase alta peruana en situaciones de cotidianidad que aluden, en algunos casos a la maternidad y en todos los casos de forma más general a los cuidados. En todas ellas podemos ver al fondo borrosas o cortadas de la fotografía, pero aún presentes, a las empleadas domésticas que acompañan a las familias pudientes. En un segundo plano, silenciadas,

invisibles (figura 93). Este elenco de imágenes nos permite ver la diferencia en la apariencia, en los tonos de piel, en la vestimenta, sustentando un sesgo que se narra por sí solo. Este proyecto se presenta como fotolibro con la compilación de imágenes donde no importan los nombres ni los lugares, pues lo que salta en este elenco de imágenes es esa especie de presencia silenciada o recortada, que siempre está, pero a la que no se dirige una mirada directa.

Con su trabajo, Daniela Ortiz examina la posición de las mujeres en el entorno del hogar y los cuidados, y cómo la sociedad delimita que posibilidades de acción y de movimiento, así como la forma en que la institucionalización de los cuidados que se asumen, están al cargo de las mujeres, se cruzan con la raza, la clase, la nacionalidad y el estrato social.

JULIA GALÁN

Julia Galán se refiere también en su obra a la mujer biológica como madre, como portadora de vida, pero haciendo alusión a las limitaciones que esto supone para su consideración dentro de la especie humana. En su obra *Ro* (2008), compuesta por dos fotografías y una secuencia en video, hace referencia a la menstruación como elemento diferenciador y al embarazo como finalidad en la vida (figura 94). Ambas referencias se elaboran a través de una sandía que, mediante su color rojo referenciando la sangre, la vida, la menstruación y el dolor, simboliza el proceso reproductivo que tiene lugar en el cuerpo de la mujer. En una fotografía la sandía estará abierta y situada en los genitales de la modelo sentada. En la otra



Figura 94. Galán, Julia. Fotografía dentro del proyecto *Ro* (2008).

fotografía la sandía estará entera, y colocada sobre el vientre, debajo de una bata. Juntas, las imágenes nos hablan de la fertilidad, representada por la menstruación, y de la finalidad procreadora, representada por la sandía completa – fecundada – que se asemeja a una barriga de embarazada. En las dos fotografías a las que nos referimos dentro de *Ro* vemos a la modelo mirando fuera de campo. No muestra excitación, ni ilusión, ni tampoco tristeza. Tal vez abnegación. Beguiristain (VV.AA., 2012) en su análisis de estas imágenes alude a la soledad que pueda derivar del juicio masculino hacia la mujer embarazada, que podría ser puesta en duda pues la maternidad está clara, pero la paternidad no tanto. Esto se respalda con la vieja historia de poner en duda la fidelidad de la madre para no tomar responsabilidad paternal sobre el embarazo y el futuro bebé:

La consideración de la mujer como simple portadora de seres humanos, escondida tras su función reproductora, la única que interesa a la sociedad patriarcal siempre preocupada por la certeza de que este que nace es mi hijo. Una duda que solo puede caberle al hombre porque la mujer siempre sabrá quién es madre. (VV.AA., 2012, p. 26).

De este modo la madre no tiene más opción que aceptar su soledad, además de aceptar que su honra haya sido puesta en duda sin ninguna dificultad. Al final, lo que Galán nos muestra, es la insatisfacción por el secretismo de la menstruación, y la meta final del embarazo y la procreación como definidores de la identidad femenina, y como conductores de una violencia implícita. Olivares expone en relación a esto lo siguiente:

[...] Julia Galán nos habla de la soledad y el silencio que rodea a las mujeres en un núcleo como es la familia, basada en la idea de la maternidad, pero subrayando los aspectos de la violencia y transformación que supone el embarazo y el parto, y de cómo la idea benefactora de la familia puede suponer también una castración y una limitación social de la mujer, convirtiéndose en una violencia social y privada difícil de denunciar y a la que es muy difícil abstraerse. (VV.AA., 2012, p. 32).

La mirada abstraída de la modelo hacia el mundo que le rodea nos invita a pensar en cómo lo observa desde fuera, habita un espacio que no le pertenece. Vuelve a aludir aquí Galán a la identidad, cuando reflexiona en este trabajo sobre la sustitución de la identidad de la mujer como individuo, por la de mujer como madre. Si esta no se pone en segundo lugar de por vida y silencia su propio trauma en la relación con su cuerpo o con su nueva responsabilidad, puede cargar con el estigma social de la mala madre. En la pieza de video que completa este proyecto, el fruto será



Figura 95. Galán, Julia. Fotografía dentro del proyecto *Mordazas* (1999).

destruido. Es además un fruto comestible. Se convierte en símbolo grotesco, dado que la sandía simboliza, en su etapa final, al recién nacido. Nos presenta así la idea estereotipada de maternidad, que pone en riesgo la identidad femenina individual, con una nueva forma de mordaza, que ya viéramos en *Máquinas Responsables* (1996), y en *La Máscara* (1997).

En otros trabajos vuelve a referirnos a la incomunicación y el aislamiento del yo en pos del otro, como en la serie *Mordazas* (1999), compuesta por retratos de mujeres con las bocas inutilizables para hablar o expresarse, en cada caso por

una causa diferente. Llama la atención especialmente una referida a la maternidad o al dolor del parto, donde vemos a una mujer con expresión de dolor y ojos cerrados, expulsando a través de su boca la pierna de un bebé, que parece que va a salir entero a través de esta cavidad (figura 95). Nos hace pensar sobre todo lo que comienza en paritorio, de lo que no sabemos suficiente hasta que llega, si llega. Nos hace pensar en dolor y miedo, así como la transformación traumática y profunda del cuerpo, de la que apenas se habla, pues se considera en todo caso una bendición, y no son muy comunes los círculos en lo que se hable no sólo de las luces sino también de las sombras de la maternidad.

En contraposición a la mirada sobre el cuerpo de la mujer en relación a la maternidad que nos ofrece Galán encontramos una pieza doble de Naia Del Castillo, compuesta por dos imágenes que consideramos dialogan entre sí. Investiga aquí los límites de la definición de lo femenino, y las realidades contrapuestas de la vida de las mujeres y de los usos de su cuerpo en función del espacio que ocupen. *Luciérnaga II* (2003) nos conecta con esa otra forma de mirar el cuerpo de la mujer y la maternidad que viéramos con Galán. Nos muestra a una mujer engullida por la tela, recurso que Del Castillo utiliza habitualmente, iluminando el exterior más cercano a ella con una lámpara (figura 96). No puede ver muy allá y su mirada se deposita en el suelo justo delante de ella.



Figura 96. Del Castillo, Naia. *Luciérnaga II* (2003).



Figura 97. Del Castillo, Naia. *Luciérnaga III* (2003).

Está en un espacio nívico, solitario. El traje que lleva es su espacio, el privado y doméstico, donde no tiene extremidades para ella, sino para las funciones que cumple. En este caso, arrojar luz. El brazo oculto con el que sostiene la lámpara tiene forma de luna creciente aludiendo a la feminidad y a la maternidad, según la tradición. En contraposición a esta, la *Luciérnaga III* (2003) se nos muestra abierta de piernas, con un vestido que permite la exploración del propio sexo para sí misma, y no para los otros (figura 97).

Relacionamos también el trabajo de Galán con la aproximación a la modificación del cuerpo durante la maternidad, así como el dolor que conlleva, aunque en este caso, después de la gestación y el parto: durante la lactancia. De *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Aliaga y Mayayo, 2013, p. 264) recogemos el trabajo de Ana Casas Broda en *Lucio y yo, julio-octubre 2008* y en *Leche I, 11 de octubre de 2011*, ambos dentro del proyecto *Kinderwunsch*, elaborado entre 2006 y 2011. En estas dos fotografías Casas



Figura 98. Casas Broda, Ana. en *Lucio y yo*, julio-octubre 2008 dentro del proyecto *Kindervunsch* (2006-11).

reforzado por los problemas que pueda generar el proceso de lactancia y la culpabilidad de la madre por quejarse, o por no poder alimentar a su hijo de forma natural, como si su cuerpo fallara, trayendo a la conversación las expectativas sobre el *maternaje*: la dependencia y el sacrificio del cuerpo de la mujer, envuelto tradicionalmente en un halo de idealización y embellecimiento de los procesos de crianza.

Broda nos muestra de manera no idealizada y dentro de una estética de diario visual, que refuerza con los títulos fechados de las imágenes, la dureza de la lactancia y de alimentar al hijo que succiona el pecho y la leche brotando del propio pecho, inflado y venoso (figura 98 y 99). El silencio en torno al sufrimiento de las mujeres durante la lactancia es un tema de absoluta contemporaneidad, del que ahora se está comenzando a hablar. El dolor viene además



Figura 99. Casas Broda, Ana. en Martín, Lucio y yo. 2 de febrero de 2008 dentro del proyecto *Kindervunsch* (2006-11).

NURIA GÜELL

Acudimos de nuevo al trabajo de Nuria Güell pues también hay cabida en su obra para la reflexión sobre la maternidad que pone en relación – a través de su propia experiencia – con la precariedad laboral en concreto en el mundo del arte contemporáneo. Con *Afrodita* (2017), que representa el amor, la belleza y la maternidad – en otras palabras, la esencia de la feminidad – alude a la mitología y en general al ideario que idealiza la maternidad. Aunque para hacerlo a un lado y hablar de la maternidad, no mediante símbolos ni ideas embellecidas, sino a través de los cuerpos vivos de las mujeres en la sociedad actual. En concreto, a través del suyo y cómo su situación laboral dificulta mucho su intención de ser madre.

Esta obra es una acción reivindicativa que se estructura en varias fases. Primero es invitada por la institución para crear una pieza que le será compensada económicamente. Entonces ella activa su maquinaria teórica y reflexiva que caracteriza habitualmente su trabajo. Finalmente crea una foto de portada para formalizar la acción, donde aparece ella haciéndose un selfie con morritos con la *Venus de Willendorf* como fondo de la imagen (figura 100). No la escoge al azar, pues es uno de los símbolos más antiguos de la fertilidad, y por lo tanto de todo lo que una mujer debe ser, convertido en objeto artístico. Después genera una invitación con una representación clásica de Afrodita, y una convocatoria a una rueda de prensa, indicando que la obra no será expuesta.

Una vez creada la expectación, el día de la rueda de prensa, Güell hablará durante quince minutos explicando una serie de cosas, llevando a cabo la acción delante de la prensa, y recogiendo en vídeo todo lo que acontece. El video se mostrará en su web, con la pantalla partida, donde la vemos a ella dando su conferencia, y a los asistentes mirándola, según observamos, sin tomar nota.

En esta rueda de prensa para la que ya se han puesto en marcha los mecanismos de validación institucional, por el entorno en el que sucede, Nuria Güell analiza las condiciones para la maternidad: desde la idea clásica, apoyada por la representación pictórica y escultórica eurocéntrica, pasando por las ideas de la maternidad esencial – mujer como madre y nada más – y su conexión con la



Figura 100. Güell, Nuria. Fotografía de portada para la promoción del proyecto *Afrodita* (2017).

naturaleza y con la tierra. Establece que todas estas concepciones de maternidad son simbólicas, idealizadas y alejadas de lo real. Establece así que la idea de maternidad funciona bien en los museos y en los templos, pero no en los cuerpos. Presta además especial atención al ámbito de las industrias culturales estudiando los dispositivos de poder que cobran forma a través de los cuerpos, y que podemos observar con claridad en el análisis que expone basado en su propia experiencia. Después explica las condiciones para la maternidad en términos burocráticos, para llegar a desglosar las estructuras y procesos de su trabajo, de su sueldo habitual, es decir, nos explica punto por punto su metodología proyectual y cómo cristaliza en la obra final, y de qué manera el sistema capitalista reconoce su trabajo. Y en el caso de su práctica artística se vuelve especialmente conflictivo, pues no suele finalizar en un objeto material, como es el caso de la obra que nos ocupa.

Finaliza su discurso explicando que es autónoma, y que quiere ser madre, y si no trabaja no ingresa nada. Después de haber desglosado hora a hora y etapa a etapa lo que cobra por cada proyecto en que se implica – dando como resultado real 1,02 €/h –, expone las solicitudes contractuales que ha hecho a la institución. Les ha solicitado incluir para este contrato de creación de *Afrodita* el pago de las cuotas de autónomo correspondientes a los siete meses de baja por maternidad. Explica como la institución se niega a hacerlo por escrito, pero sí se compromete a hacerlo. Para esto, Güell nos explica que la creación versa sobre traer a la percepción o mostrar al entendimiento lo que antes no era visible o perceptible. Para hacer esto, ella no necesita un objeto. Y esta es la

base que sostiene a este proyecto, que no se materializa en forma de objeto, con lo que hay que especificar los gastos de producción de otra manera, pues no son horas de taller ni materiales. Güell observa cómo la finalidad en objeto interesa al sistema capitalista por su intercambiabilidad y su tasación, de modo que el arte que se obsesiona por la materialización podría estar mirando hacia el mercado, y no únicamente hacia el objetivo creador/revelador.

Finalmente, su acuerdo con la institución será que le pagarán a cambio de su creación específica para esta exposición, que entregará como *Afrodita*, las cuotas de autónoma de siete meses, las que corresponderán a su baja por maternidad, en concepto de gastos de producción. Con lo que no hay objeto, sí hay embarazo, sí hay pieza artística, sí hay pago, pero no se sienta precedente de baja por maternidad. Por suerte Güell nos cuenta todo el aparato teórico para esta acción durante la misma, en forma de rueda de prensa, donde la obra se levanta ante nuestros ojos incrédulos ante su maestría para unir siempre todas las piezas del puzzle, y traer la teoría y las complejidades del sistema a la cotidianidad y a las situaciones vitales más mundanas.

En 2020 creará, para el festival de arte feminista sobre cuidados, la pieza *Anexo de Afrodita para Who Cares? Festival* (Güell, 2020). Continúa con el discurso que comenzaría en *Afrodita*, que revisa las condiciones reales para la maternidad en el entorno precario del arte contemporáneo, desde su propia situación una vez más, y desde su maternidad real. En sus propias palabras tal y como presenta este proyecto en su web:

Este proyecto consiste en convertir en *obra-de-arte* el tiempo que comparto con mi hijo con la intención de percibir el dinero de producción por obra nueva que me ofrece un festival alemán enfocado en los cuidados. No se trata de una gran suma de dinero, pero por poco que sea me viene muy bien para paliar la escasez de tiempo productivo –y por tanto de ingresos monetarios– que comporta la crianza de una criatura en pleno confinamiento debido al COVID-19.

Después de pasar muchos días pensando en “los cuidados” decido, a través de una metodología a la que nombro “réplica analítica”, convertir en mercancía o capital el tiempo que paso con mi hijo –siguiendo un ejercicio análogo al realizado en *Afrodita* (2017)–.

Este gesto sintetiza algunas de las dudas y las reflexiones que me he planteado durante estos meses: ¿No estamos siguiendo la lógica productivista que tanto criticamos al reclamar un reconocimiento social y económico para la empatía o el cariño? ¿No hay algo perverso cuando reclamamos convertir los afectos, pasiones y relaciones en un valor? Y por último: si los cuidados son *el Bien*, ¿no hay riesgo de que el cuidado pase a ser la finalidad, y aquello que se cuida se convierta en un mero instrumento para alcanzar ese preciado *Bien*? (Güell, 2020).

A través de esta pieza, nos hace reflexionar sobre lo extraño de convertir el tiempo que pasas con tu hijo durante la crianza en producción, poniendo la atención en la situación actual de las mujeres que no tendrían esa opción, pero que tal vez la utilizarían, ya que lo que rige la vida es la producción y el consumo (figura 101). Pero la vida de las mujeres incluye la variable de la maternidad y la crianza, y equilibrar ambas es difícil. Tal vez si se fusionaran, todo sería más

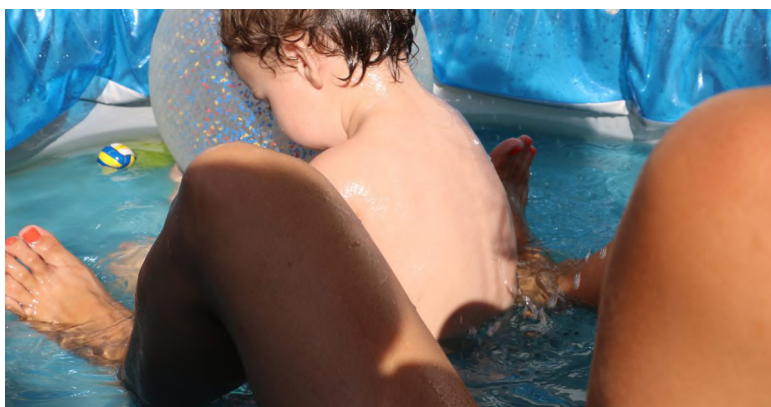


Figura 101. Güell, Nuria. Fotografía perteneciente al proyecto *Anexo de Afrodita para Who Cares?* (2020).

fácil, a la par que extraño. Como mínimo, pensar en ello y sus complejidades es un objetivo que alcanza esta pieza, unida a la anterior.

Se presenta con una estética precaria, próxima a la idea central de su discurso.

Vemos una foto de la autora con su hijo León en una

piscina hinchable. Parece una fotografía amateur, para un álbum familiar. No vemos el rostro de ninguno de los dos, pero si vemos que juegan. Esta fotografía está en el centro de un papel A4, con un texto en letras rojas encima, que sobrepasa el tamaño de la fotografía, donde nos *pregunta* ¿QUÉ CUIDAN LOS CUIDADOS? ¿DÓNDE EMPIEZAN Y ACABAN? ¿QUIÉN CUIDA A QUIÉN? La hoja de papel con fotografía y texto está pegada a la pared con cinta de carroceros en las esquinas. Debajo, sobre la pared podemos leer escrito a lápiz sobre la pared directamente el relato de Güell. En él explica en primera persona que se le ofreció participar en una nueva exposición sobre cuidados, y que absorbida en la crianza no tenía ideas, pero sí necesitaba dinero. Había un presupuesto de producción de 400€, que aceptó. Entonces decidió convertir el tiempo que pasa con su hijo jugando en una pieza de arte. Por la precariedad en los materiales escogidos para la materialización de la obra, y la justificación en sus líneas inferiores, entendemos que la forma de conseguir el máximo rendimiento por el trabajo realizado es disminuir los costes de producción al máximo, de forma evidente y sin disimulo. Al mismo tiempo que convertir la crianza en el tema, sin disimulo también. De esta forma se sirve de la estética y del tema para potenciar su mensaje, que viene construyendo desde *Afrodita*, y que con este *Anexo* refuerza. La maternidad es complicada para la vida de las mujeres porque sucede a través de sus cuerpos y es un compromiso que dura más allá del embarazo. Tanto el sistema económico y social como la burocracia, no acompañan y no facilitan. Pero actúan como si sí lo hicieran. El trabajo de Güell, aunque en el entorno artístico, nos trae a la reflexión las carencias y las aceptaciones en torno a la maternidad y la conciliación que han de ser revisadas.

Frías, ya explorada en apartados anteriores, nos habla sobre la maternidad subrogada en una pieza fotográfica ya analizada: *Te presto mi cuerpo* (2010). En ella se refiere por un lado a la prostitución, donde el cuerpo se presta al placer de otro. Pero también a la maternidad, donde el cuerpo se presta a la gestación del bebé de otra persona. Es una obra que, bebiendo de los debates actuales y del imaginario colectivo, nos permite atar todos los cabos de un vistazo, nos propone pensar en la plusvalía del cuerpo de la que nos hablan Illouz y Kaplan (2019), y de las diferentes formas en las que el cuerpo de las mujeres puede ser convertido en mercancía a través de esos extremos en los que el pensamiento patriarcal ha fundamentado su existencia: el placer y la procreación. En su obra también habla de la maternidad, aunque en términos generales, partiendo de su experiencia. Para ello crea a un alter ego llamado *Súper M*, donde la *M* corresponde a Mujer y a Mamá. Con su



Figura 102. Frías, Verónica Ruth. *Súper cansada*, dentro del proyecto *Súper M* (2011).

traje de *Súper Mujer* y *Súper Mamá* nos muestra escenas cotidianas que nos hacen pensar en la dificultad de ser mujer, artista y madre, y todo lo que hay que conciliar, las reponsibilidades que se han de asumir y todo lo que se debe llevar a cabo para hacer converger todas esas facetas diferentes en un solo cuerpo. A lo largo del tiempo presenta diferentes vídeos donde podemos verla confeccionando su traje de súper heroína, planchándolo y poniéndoselo, luciendo su barriga de embarazada. Este audiovisual se acompaña de una serie de fotografías, como *Súper cansada* (2011), donde la vemos ya con su traje de *Súper M* desplomada en una silla con gesto exhausto (figura 102). Una vez nacido el bebé se presenta un nuevo audiovisual donde *Súper M* porta en brazos a la criatura en todo momento:

Una vez que la niña ha nacido, formada por los tres videos: *La Niebla*, en el que nos habla del instinto de protección, *La buena madre* donde se nos plantea irónicamente qué es lo que se entiende por ser una buena madre y *Un ratito de relax*, que nos presenta un juego a través del tiempo en el que todo se vuelve caótico alrededor de la maternidad. En esta segunda fase también se puede ver la serie de fotografías *Súper M en...* formada por ocho piezas y en las que se nos presenta a la Súper heroína en diferentes escenarios con su hija en brazos: en la piscina, en la playa o en el supermercado. Ya que una súper heroína lo es siempre, aunque el contexto y las circunstancia cambien a su alrededor. (Frías, 2016).

Frías pone el foco a menudo en la relación entre la maternidad y ser artista. En su video *El método Abramovic practicado por Verónica Ruth Frías (no funciona cuando tienes hijos)* (2014) es una carta abierta en respuesta a las declaraciones de Marina Abramovic cuando defendía que no se podía ser artista y madre. Como Frías explica:

[...] tuve que crear el personaje de Súper M para afrontar y superar el reto de la maternidad. Los que sólo hayan visto mi trabajo desde hace tres años a esta parte podrían pensar que soy una defensora a muerte de la maternidad, de la mujer... y tendrán su parte de razón, pues desde hace tres años este proceso de creación es el que me ocupa cuerpo, mente y vida y no puedo desligarlo de mi trabajo artístico. (Frías, 2016).

En el trabajo de Frías observamos, desde la ironía y el humor que la caracterizan, como efectivamente la maternidad modifica las formas de funcionar, pero no necesariamente debe significar el dejar todo lo que una fue atrás. Ella pretende, con su trabajo, arrojar luz sobre las dificultades que entraña, y cómo la mirada sobre el mundo y las prioridades cambian, pero rebate



Figura 103. Framis, Alicia. Fotografía perteneciente al proyecto *Mamamen* (2004).

el discurso de la renuncia por la imposibilidad de seguir siendo una misma, y seguir creando.

En torno a la conciliación Alicia Framis nos ofrece un trabajo de diseño de moda que ejecuta a través de la fotografía de estudio y de carácter editorial como forma de producción final. *Mamamen* (2004) es un proyecto que trata sobre la paternidad, lo cual es novedoso, pues no aparece de forma frecuente en las obras insertas en anteriores olas feministas. Incluir la figura masculina como aliada e indispensable para el feminismo contemporáneo resulta muy relevante, y Alicia Framis lo hace

reclamando el papel de los padres en el proceso de paternidad, señalando que la procreación no implica sólo a las mujeres, y no sólo es el sistema el que debe cambiar, también los individuos implicados y que lo habitan (figura 103). En tono jocoso en *Dos rubias muy legales* (2022, 7 de junio), Henar Álvarez y Raquel Córcoles reclaman el deseo de ser *padres*, cuestionando que la

mujer que no quiere ser *madre*, tal vez se lo plantearía si lo que le ofrecieran fuera ser padre, aludiendo a la diferencia en la implicación en la crianza y la responsabilidad en los cuidados, así como las consecuencias para el ocio, el autocuidado, la vida social y laboral de unos y otras. Framis trabaja sobre la idea de la paternidad y la conciliación diseñando para esta pieza trajes de ejecutivo, masculinos y muy formales, para ir a trabajar. Estos trajes incluyen la posibilidad de portar a un bebé, sin perder su elegancia y adecuación al entorno. Con ello señala la posibilidad hasta ahora no concebida, de incorporar la paternidad a la vida pública, y la figura del padre a la adaptación y redefinición de la vida cotidiana que supone la crianza, hasta ahora cosa de mujeres únicamente en un sentido amplio. Podemos verlo expuesto como instalación, en maniqués, pero también en formato fotográfico, utilizando modelos masculinos y dando como resultado imágenes solemnes y cargadas de respeto hacia el concepto que se presenta, que no castiga ni crítica con dureza, sino que propone. Nos alienta a comenzar un diálogo sobre la conciliación y los nuevos retos de la paternidad y de la maternidad, libres de tradiciones delimitadoras de responsabilidades en torno a la crianza.

LAIA ABRIL

Abril nos presenta con *On abortion, and the repercussions of lack of access* (2016) el primer capítulo dentro del proyecto *History of misogyny*, o *Una historia de misoginia*. Este macroproyecto, aún en desarrollo, aparece en más momentos de nuestra investigación debido a que trata temas reconocibles dentro de nuestros ejes al estar tan en concordancia con la teoría feminista. Trabaja a partir de la fotografía y la instalación, y está profundamente conectado con el pensamiento contemporáneo que se pregunta sobre el cuerpo de las mujeres y lo que la historia ha hecho de él. En este capítulo nuestra autora hace una investigación visual proponiéndonos una comparativa histórica que nos haga reflexionar sobre cómo hemos llegado aquí y ahora, dentro de las problemáticas que siguen pendientes y que son derivadas de la misoginia inserta en la sociedad y en las instituciones. Nace en el contexto del anteproyecto de ley fallido de 2014 durante el gobierno de Mariano Rajoy, que aún hoy sigue siendo tema de debate, y convertido a través de la clase política y de los medios, en un asunto sobre el que posicionarse a favor o en contra según la alineación política, más que a la reflexión de la misoginia que arrastra no poner a las mujeres y sus decisiones en primer lugar.

En el texto de este proyecto, que podemos ver en su web (Abril, 2020), nuestra autora reflexiona sobre por qué a lo largo de la historia las mujeres han persistido en lucha por controlar sus cuerpos gestantes – para que dejen de serlo si así lo consideran ellas de forma individual –. Es decir, que los derechos reproductivos se basen en la decisión de las mujeres sobre sus cuerpos, y sean seguros y accesibles. También sobre cómo dependiendo del país y de la religión que profese, el aborto se considera un pecado capital. Y aunque no fuera así, se enseña a las mujeres a dudar

sobre el poder que les otorga que el cuerpo en el que todo sucede sea suyo realmente. Además, con esto se cruza la ley que pena a las mujeres que practican abortos – inseguros muchas veces cuando ya existen los métodos para que sean seguros – con cárcel. Apunta cómo en El Salvador esto sucede incluso si el aborto es espontáneo, pues lo consideran homicidio, en cualquiera de los casos. En occidente se convierte además en una moneda de cambio para *animar* las campañas electorales y *calentar* al electorado con posiciones a favor o en contra, dejando de lado lo más importante, la autonomía de las mujeres para decidir. Abril alude directamente a los dos extremos de este debate confrontando dos imágenes: la de un feto, de color rojo, sin vida, que vemos muy pixelado, frente a la de Geraldine Santoro, bocabajo en la cama de un hotel, desangrada tras una intervención clandestina. Estas imágenes se nos muestran como una “guerra visual” (Lubben, 2018, 23 de agosto, s/p) que alude de forma directa a los argumentos visuales de ambos lados de la cuerda. El feto aparece en una web contra el aborto, y la imagen de Santoro forma parte de la iconografía pro derechos reproductivos de la mujer que desde la década de 1970 en EE.UU. luchan por el derecho a decidir sin arriesgar la vida.

Este proyecto, como todos los que componen *Una historia de misoginia*, se elabora a través de una investigación visual que compara el pasado y el futuro, así como distintos lugares y su percepción y evolución del tema tratado. En su versión expositiva nos muestra objetos que se relacionan con la gestación y su detenimiento como por ejemplo una percha (figura 104). Este objeto ha sido – y seguramente sigue siendo – una herramienta para detener un embarazo sin

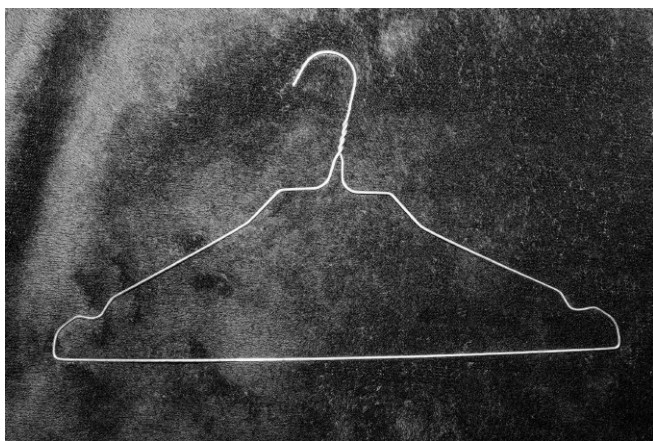


Figura 104. Abril, Laia. Fotografía dentro del proyecto *On Abortion* (2016).

ayuda y sin protección, agresivamente, poniendo en riesgo la salud de la mujer que se expone a esta intervención y se ha convertido actualmente en un símbolo para llamar la atención sobre los problemas de la clandestinidad en la lucha política que está sucediendo en EE.UU., y en el resto del mundo, donde el derecho al aborto legal y seguro está siendo cuestionado y prohibido (Lubben 2018, 23 de agosto, s/p). Abril

nos presenta toda esta serie de bodegones con instrumentos utilizados para practicar abortos de forma ilegal, por lo tanto, insegura, que parecen instrumentos de tortura. También encontramos retratos de mujeres que han sobrevivido a estas intervenciones, y fotografías de lugares donde suceden junto a elementos que se utilizan, como esposas que inmovilizan a la mujer al cabecero de la cama. Como instalación, y modulando el espacio de la muestra, se ubica una silla de ginecología antigua. Por nuestra investigación sabemos que la ginecología ha sido un estudio

sobre el cuerpo de las mujeres regido por hombres, aquellos con acceso a la academia y a la ciencia, con lo que sólo ver esa silla se puede percibir el nivel de exposición y de vulnerabilidad de las mujeres que dependen de otros para gestionar sus propios cuerpos y lo que en ellos sucede. *On abortion* también se difunde en formato fotolibro (2018), diseñado específicamente para hacer confluir textos e imágenes, convirtiendo en una única pieza toda su investigación. Ya desde la portada, donde *On Abortion* aparece tachado con rotulador negro, y justo debajo podemos leer escrito a mano su subtítulo *Repercussions for the lack of Access* nos clarifica que lo que Abril quiere poner de manifiesto en este trabajo son las problemáticas, no del “aborto en sí, sino las barreras al acceso” (Lubben, 2018, 23 de agosto, s/p) y la violencia institucional y física que supone para el cuerpo de las mujeres, que podría ser superada y, sin embargo, por cuestiones ideológicas, de creencias y de poder, no lo está (figura 105).

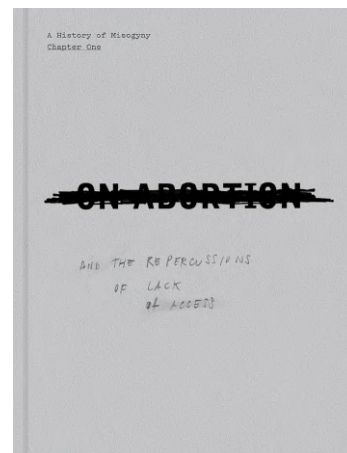


Figura 105. Abril, Laia. Portada del fotolibro *A History of Misogyny. Chapter one: On Abortion. Repercussions for the lack of Access* (2018).

7.3.5. Violencia

La violencia es el último extremo de la cristalización del poder. Una mujer, por serlo, puede sufrir violencia en cualquier escenario posible, público y privado. Institucional, mediático, cibernético o doméstico. Siendo mujer hay ciertas cosas de debes saber para protegerte, para no exponerte, pudiendo recogerlas bajo ese paraguas del consenso, es decir, lo que aceptamos y nos parece natural, y participamos de ello poniendo de nuestra parte sin ser del todo conscientes (Cobo Bedia, 1995). Hoy en día se está trabajando sobre esta idea de no aprender a gestionar el miedo utilizándolo como forma de protección y prevención (Cáceres, Sotomayor, Stange y Valdés, 2021). Frente a esto se propone educar en el respeto y castigar severamente las agresiones. Dejar de poner en duda el testimonio de quien es agredido, dejando a su vez de proteger al perpetrador del daño.

A veces, auto-ejercemos el daño en primera persona a través de las violencias de los tratamientos de belleza y la cirugía estética extrema para alcanzar los estándares que busca de nosotras la sociedad, como ya nos mostrara Orlan con sus intervenciones plásticas en *La reencarnación de Saint Orlan* (1990), o a través de las duras imposiciones para mantener nuestros cuerpos a raya como expone Laia Abril con *Thispiration* (2016). Una violencia que es además psicológica y que ejercemos hacia nuestro cuerpo al mirar su reflejo decepcionadas porque no es como debería.

La política y la justicia también se tornan violentas contra las mujeres cuando no las protegen de sus agresores, ya sean o no habituales, o cuando no defienden su derecho a decidir sobre sus

cuerpos. La violencia sexual como consecuencia es el castigo más temido por cualquier mujer que camina sola por la noche, y el silencio de tantas víctimas que sobreviven a violaciones ejecutadas en la intimidad dentro del entorno de confianza, porque dudan de que alguien las crea, o de que realmente haya pasado porque no se ajusta al relato oficial de cuándo un encuentro sexual es una violación. La violencia sucede, por supuesto, en el propio hecho de la violación, pero ya se vendría ejerciendo desde antes, pues este suceso se inscribiría en una sociedad que justifica, mantiene y silencia las violencias específicas contra las mujeres. Además, esa violencia sigue sucediendo después de exponer lo sucedido, si el caso llega a ese punto, en la puesta en duda, el descrédito y la falta de consecuencias para el perpetrador (Jerade, 2019, 18 de diciembre).

La violencia impregna todo, está en el día a día de forma directa como amenaza o advertencia, y sostiene la estructura de poder que conocemos. Visibilizar las formas que cobra esa violencia y cómo se ejerce, se torna fundamental para saber combatirla más allá de vivir en el miedo y en la precaución, cuando en lugar de pensar en cómo evitar ser violentados deberíamos preocuparnos de cómo no violentar a nadie, y cómo no permitir que así sea evitando ser cómplices que miran a otro lado.

Tradición, control, consentimiento y miedo

La tradición de la violencia sobre las mujeres se extiende hasta la mitología y su iconología, como expone Mary Beard (2018). Llega hasta nuestros días, donde por ejemplo la imagen de *Medusa* es la de la mujer fuerte, independiente y poderosa que ha de ser sometida a través del castigo, que supuestamente se ha buscado ella misma guiada por su propia ambición y vanidad.

Las artistas que aquí exponemos hablan sobre violencia, de forma explícita o no. Uno de los temas centrales del movimiento feminista que despierta la ola expansiva del *#MeToo* es el consentimiento, y la necesidad de redefinirlo para evitar asumir que el acoso es un juego tácito entre mujeres y hombres en las mismas condiciones. El acoso en el espacio público es un juego de poder, y no puede entenderse de otra manera. Ese poder se ejerce desde una jerarquía clara, donde el consentimiento se puede poner en duda fácilmente debido a que no hay un equilibrio simétrico entre los implicados. Definir esto, hacerlo entender y concienciarnos como sociedad, no es tarea fácil (Serra, 2024). Nuestras artistas exploran este debate y nos proponen formas de comprender su origen y su forma, de dónde viene, cómo lo hemos aprendido, cómo lo hemos normalizado, y cómo podríamos desnormalizarlo. A través de una toma de conciencia del poder que alberga realmente el colectivo femenino y todo colectivo al margen del hegemónico y de una reflexión que nos ayude a redefinir nuestro lugar en el mundo, es posible que encontremos estrategias de empoderamiento que nos permitan rediseñar el papel de víctima que se ha definido para nosotras.

A través de la fotografía y de la acción nuestras artistas pondrán sobre la mesa la situación de las mujeres, los errores de la justicia, la necesidad de reeducar en responsabilidad y no en miedo, y la necesidad de implicación en las esferas públicas de todos, como individuos, para dejar de pensar que la violencia contra las mujeres es anecdótica y sensible de nacer desde la confusión, para proponer una mirada crítica y activa sobre los comportamientos que la toleran y sostienen.

NURIA LÓPEZ

Fotógrafa formada en fotodocumentalismo, desarrolla su trabajo de carácter informativo, a través de historias de largo recorrido en torno a la feminidad, la identidad y la sexualidad. Su obra deviene en fotoensayos de carácter antropológico donde examina las realidades de la vida de las personas que deberían estar en el foco de atención, y no ocultas y en los márgenes de la sociedad, generalmente desde fuera de España. Sus fotografías nos trasladan a problemáticas mundiales a través de historias que son individuales, y que se desarrollan en contextos específicos tales como México -*Muxes, Hijas de ningún dios, Seris, Stolen*-, Irán - *Under the veil* -, Turquía - *Bye Bye Tarlabasi*-, y Cuba como centro de acción de varios proyectos que convergen en el libro *Sex and Revolution in Cuba* (2016). A pesar de lo amplio de su trabajo, sólo rescataremos para esta investigación su proyecto *Hijas de ningún dios* (2018) para hablar sobre violencia sexual extrema, incluso si sus fotografías no se realizan en el contexto español, pero es de alguna manera el público al que van dirigidas, y el lugar desde dónde esta línea de trabajo ha sido abierta para nuestra autora.



Figura 106. López, Nuria. Fotografía dentro del proyecto *Hijas de ningún dios* (2018).

La explotación sexual es un tema muy duro, que podríamos asociar con el concepto de hermenéutica del dolor (Jerade, 2019, 18 de diciembre) dónde no queríamos, como sociedad, oír ni hablar de algo que nos cuesta asimilar precisamente por lo terrorífico que nos resulta. La explotación

sexual, o la trata, se puede aproximar desde el estudio de la ley y de la corrupción, desde el análisis de las cifras de desaparecidas, desde el victimario como protagonista, o desde la anestesia de considerarlo como algo que podría suceder muy lejos de mí y contra lo que no puedo hacer nada

(Sontag, 2005). Nuria López Torres mira al tema a los ojos, y viaja hasta Ciudad Juárez para desarrollar su proyecto *Hijas de ningún dios* (2018), donde pone el punto de mira en las mujeres y sus relatos, así como de sus familias y entorno (figura 106). Investiga la forma de actuar de las mafias de trata de personas, los relatos de las personas cercanas a las niñas secuestradas, los de las mujeres que han estado en contacto con estas redes y que han logrado salir, prestando su testimonio. También en las fuerzas organizadas para luchar contra la trata y contra la autoridad que lo permite (Siscar, 2018). Este proyecto se compone de un documental de 15 minutos junto a 27 fotografías de carácter documental donde se retrata la esclavitud sexual en México, mostrando la cara más dura y complicada de la violencia contra el cuerpo las mujeres, completamente imbricada en este caso con el sistema que lo permite. Resulta interesante pensar en porqué, si es un problema a escala mundial, una mujer europea y blanca tiene que ir a México desde Barcelona para hacer esta denuncia. Podría ser por la normalización, por la cotidianidad de esta violencia en el país al que viaja para desarrollar su proyecto. Hay una parte muy interesante de la teoría en torno a la fotografía documental, que se plantea desde el diálogo de los textos de Martha Rosler y Allan Sekula (Ribalta 2004), donde se reflexiona sobre la capacidad colonizadora de la fotografía, y cómo el fotógrafo occidental, acomodado, habitualmente fotografía aquello que desconoce, y que quiere que otros miren desde fuera, desde la tranquilidad de que ese que aparece en la imagen no eres tú, y que puedes mirar sin miedo a ser pillado curioseando en el dolor de los demás (Sontag, 2004), que por otro lado narrarás desde una situación de privilegio. No obstante, si de otra forma no sería narrado, tal vez sea el primer paso para arrojar luz, al menos en la distancia. Y decimos en la distancia porque posiblemente nada de lo que contiene este proyecto fotográfico documental es sorpresivo para aquellos que conviven en primera persona con el tema que trata.

GLORIA OYARZABAL

Trabaja en torno al poder de colonización de la fotografía, de construcción del imaginario colectivo, y en concreto de cómo estos han desarrollado y diseminado una idea concreta de África en la cultura occidental. Genera en su trayectoria proyectos documentales, de cine experimental, de performance y de fotografía documental, propia y de apropiación. Propone el encuentro entre lo periodístico y lo artístico, entre la construcción de la verdad y la evidenciación de las etiquetas y prejuicios que conlleva.

La propia artista expone la declaración de intenciones de su trabajo artístico en su web:

Desde mis años en Malí, mis investigaciones y energías se han centrado en la comprensión de la maquiavélica y dañina construcción de la IDEA de África y su imaginario, los complejos

procesos de colonización/descolonización, las tácticas actuales de neocolonización y, casi como consecuencia, el amplio espectro de voces en los feminismos africanos, el efecto de la colonización y el imperialismo en el concepto de "mujer" en otras sociedades y la forma en que se gestionan las cuestiones de género a partir de entonces, para llegar a la conclusión de que los discursos feministas y de género no pueden universalizarse. (Oyarzabal, 2022).

Sobre la idea de la neocolonización, que abordamos al analizar el trabajo de Nuria López, explora Gloria Oyarzabal con su proyecto *Woman Go No 'Gree* (2017-2019), fotolibro elaborado a través de imágenes de archivo, y con el que ganó el premio al mejor fotolibro en la feria París Photo 2020.

Este libro, con su llamativa y original portada y su diseño interior, recoge un trabajo imprescindible, necesario y más que pertinente sobre nuestra mirada tópica, colonial, paternalista y condescendiente hacia África y la mujer africana (figura 107). Además, nos plantea el fotolibro como objeto estético, donde todas las imágenes seleccionadas se potencian entre sí, enarbolan el discurso visual y se apoyan en el texto y en la propia forma del libro para sostener el relato.

Oyarzabal consigue que nos sintamos interpeladas directamente. Nos saca de nuestra habitual superficialidad y autocomplacencia en cuestiones de género relacionadas con mujeres que viven en sociedades no avanzadas y que se refuerzan al calor de mentiras vestidas y presentadas como si fueran verdades (Etxarra, 2021). De esta manera explora las concepciones de *mujer* dentro de los contextos de la colonización a través de las imágenes,



Figura 107. Oyarzabal, Gloria. Extracto del fotolibro *Woman Go No 'Gree* (2017-2019).

así como pone en duda la posibilidad de la universalización de los discursos feministas, sin tener en cuenta dónde, cuándo y desde qué punto de partida.

Interpela entonces al colonizador – en un sentido fotográfico y documental, formato en que se crean los imaginarios occidentales –, pero también al observador y su pasividad consumidora de imágenes – que también podemos considerar como colonizador de la experiencia de los otros –, que juzga desde lejos sin tomar conciencia de sus privilegios al mirar hacia otros mundos que le son ajenos. Su trabajo ya versaría sobre África, la mirada colonizadora, y la violencia contra las mujeres en trabajos previos. En su proyecto multimedia *Susanne and the Elder* (2017) relaciona

a Artemisia Gentileschi con el tráfico de esclavos que durante la colonización de África sería parte de la efervescencia económica de los países colonizadores. Para presentarlo nos cuenta la historia de *Susana y los viejos*, y después cómo las vivencias ya narradas de la propia Gentileschi ayudarían posteriormente a hacer una lectura feminista de toda su obra. En la segunda mitad del siglo XX las actas del proceso influyeron enormemente en una lectura en clave feminista de Artemisia. Las figuras protagonistas femeninas de su pintura tienen una especial actitud de coraje, de fuerza física y moral, de resistencia al control (Oyarzabal, 2017).

La información sobre su propia experiencia impulsó la decodificación de su obra. Alude a ella a través de una parte de esta instalación que nos muestra las manos de Susana en el cuadro de Gentileschi, realizadas en escayola y saliendo de la pared. Oyarzabal establece un paralelismo entre el deseo obsceno de los viejos sobre su víctima, basado durante siglos en la mentira de que ella lo buscaba, para presentarnos el deseo de África por Occidente, basado igualmente en una mentira. Además, a través de la fotografía de una trampilla nos remite a la figura de las esclavas africanas, que no han sido objeto de estudio específico hasta recientemente. En Ghana, portugueses y holandeses se repartían un negocio terrorífico que se acabaría llamando la Trata del Atlántico, creando un triángulo de tráfico humano entre África, Europa y América, siendo la base del progreso económico de la mayoría de los países colonizadores. Ahí, en el fuerte de Elmina, el alto mando al cargo hacía salir a las mujeres esclavas al patio, seleccionaba una que, obligada a subir por una trampilla a su despacho, era violada (Oyarzabal, 2017). La fotografía de la trampilla nos muestra, y nos traslada, a esas escaleras en Elina, Ghana, que las esclavas seleccionadas ascendían para ser violadas. Nuestra autora utiliza referencias de la cultura visual, del arte y de la cultura para contarnos las historias que no verían la luz si no fuera por las investigaciones llevadas a cabo. Algunos relatos deconstruyen de formas muy específicas, alterando las formas en que percibimos la realidad que los envuelve, como veremos en el trabajo de Llopis. Otros relatos ni siquiera forman parte de la historia, hasta que llega alguien y se esfuerza por conocerlos y contárnoslos.

JULIA GALÁN

Julia Galán también aborda la violencia normalizada, tal vez incluso naturalizada a través del lenguaje. Lo hace además proponiendo una reflexión entre la ficción y la realidad, poniendo la atención en cómo la ficción nos ayuda a normalizar o cuestionar la realidad, dependiendo de su intención. En el análisis que hace Beguiristain del proyecto de Galán *¿Qué tal estás?* (2004) identifica cómo la violencia no es mostrada a través de las heridas de la retratada, sino que esta ficcionalización es utilizada para demostrar las consecuencias de nuestra pasividad frente a la violencia específica contra las mujeres, que se mantiene socialmente de forma consentida a través del silencio, de mirar hacia otro lado, y de inscribirlo dentro de la normalidad como casos aislados.

Afirma que, observando la tradición, “el origen de esta violencia es siempre sexual, y es una violencia que genera miedo, que a su vez genera represión, que a su vez vuelve a generar miedo. El miedo cotidiano que se trivializa para huir del mismo” (VV.AA., 2012, p. 25). Galán nos confronta con una imagen en movimiento donde se construyen las marcas de violencia, caracterizando a una modelo con heridas de mentira, que aparentan ser reales. Nos confronta con la ficción, y nos hace preguntarnos sobre la realidad. Enfrenta el relato de la violencia o cómo es contada, con la violencia en las imágenes que nos rodean. Nos muestra la crudeza de la indiferencia, al mismo tiempo que nos hace preguntarnos sobre la realidad de lo que creemos que sabemos en torno a la violencia en el espacio privado y en el público, la violencia también de las imágenes. Y lo hace a través de la representación de las marcas ocasionadas por la violencia física y las marcas que deja en el cuerpo de las mujeres. Hoy, las reivindicaciones en torno a la violencia de género continúan necesitando una ampliación en la atención que se le presta. Necesitan ser reconocidas en un espectro más amplio que el de la violencia física al hablar de violencia de género. La concienciación gira ahora en torno al reconocimiento de las formas de violencia que suceden en la intimidad, en lo personal, que no dejan cicatrices visibles y que no son fotografiables para añadir a un parte médico, tales como la violencia psicológica, vicaria o mediática. Al mismo tiempo, la violencia en las imágenes que nos rodean y su reconocimiento sigue siendo un asunto por resolver en la agenda. Galán señala así a la ficción como aliada de la violencia contra las mujeres, de la normalización de esa violencia. A través de su proyecto *¿Qué tal estás?*, de 2004, nos presenta una modelo claramente maquillada, con heridas creadas mediante maquillaje. Incluso facilita la posibilidad de ver el proceso de modificación del rostro de la modelo. Como apunta Beguiristain, Galán alude así a la ficción y la escenificación para demostrarnos, que no mostrarnos a través de la evidencia pues construye un discurso en lugar de buscarlo en hechos reales, “la realidad y sus consecuencias”. No mediante un reportaje, sino a través de una “ficción patente en las imágenes” (VV.AA., 2012, p. 22). Nos confronta con nuestra propia pasividad en un tono de denuncia. Nos hace plantearnos hasta dónde somos cómplices de esta naturalización, exponiendo los procesos de la ficción para fomentarla. Expone así esta problemática doble: la violencia específica contra las mujeres, y la silenciación de la misma a través de la normalización.

Acha (2012) es otro proyecto fotográfico de Julia Galán cuyo tema principal será la violencia específica sobre el cuerpo de las mujeres, en este caso como castración. Hemos visto cómo la violencia es un tema transversal, pues aparece en todas sus obras incluso si las ubicamos en ejes temáticos distintos a este. En el caso de *Acha* la violencia explícita es su principal preocupación. Trabaja a partir de la naturaleza muerta, del retrato, y con la instalación como estructura, para reflexionar contra la violencia planificada de la mutilación genital. Las fotografías nos muestran flores en distintas etapas de marchitación, siendo podadas, intervenidas, cortadas (figura 108).

Las flores son, en la tradición de la historia del arte, un símbolo de lo femenino, de la virtud incluso. En el lenguaje coloquial también aluden al genital femenino. La relación que se establece es directa, y aunque en las imágenes pueda resultar sutil, una vez que se sabe de qué tratan, qué simbolizan, la violencia explícita en ellas se vuelve asfixiante. La gran instalación cuenta además con fotografías descriptivas del cuerpo femenino, desnudo, en plano frontal y completo, en un blanco y negro que contrasta con el colorido de las flores. Las fotografías de flores se presentan además en gran formato, evitando que puedan ser miradas de reojo. Galán te obliga a tomar conciencia de qué estás viendo, y a triangular en tu mente la dificultad de asunción de lo que te está contando y con la contundencia que te lo está contando. Se incluye en el centro, en el suelo, rodeado circularmente por todas estas fotografías, la imagen también circular de dos gallos de corral peleando. Nos muestra una lucha de poder entre aquellos que pueden ejercerlo, sometiendo a quienes no están en disposición de acercarse a él.



Figura 108. Galán, Julia. *Corte 3*, fotografía dentro del proyecto *Acha* (2012).

Olivares analiza esta propuesta apuntando que Galán utiliza una “metodología simbólica”, y “todo sucede en un mundo de mujeres [...] una sociedad vista y reflejada a través de la mirada, los sentimientos y los sueños (y pesadillas) de las mujeres”. Alude al tiempo detenido a través del bodegón y la naturaleza muerta “como una metáfora de la vida”, y en este caso enlaza ese paso del tiempo con el “uso y el abuso de poder de una parte de la sociedad sobre la otra parte, de unas costumbres y tradiciones culturales y sociales que imponen a la mujer un papel de víctima, una situación de dolor y humillación” (VV.AA., 2012, p. 28). Esta es una violencia muy concreta, pero resulta interesante rescatar las palabras de Olivares cuando reflexiona sobre la violencia, en general, hacia las mujeres y cómo esto se enlaza con el trabajo de nuestra autora:

El trabajo de Julia Galán ahonda en una situación real y presente en todas las culturas y en todos los tiempos, nos habla de la violencia como un elemento permanentemente presente en la vida de las mujeres. No importa que sea una violencia relacionada con el amor y el sexo, una violencia individual, o de una violencia sistemática, una violencia social, lo que importa son las vivencias de esa violencia y el conocimiento de su existencia dejan en la vida y en la conciencia de las mujeres [...] Si en trabajos anteriores Galán hacía referencia a la violencia de género, o a la idea de la maternidad como una especie de atadura social, una forma de subyugar y dominar a la mujer en una sociedad en el que la maternidad y la familia son valores que definen ideas masculinas sobre el poder y la dominación, escondidas detrás de aspectos mucho más demagógicos y directamente ligados con la iglesia y con la política

socioeconómica, en *Acha* aborda directamente la idea de la castración, no solo social sino física. (VV.AA., 2012, p. 30).

Galán vuelve a hablarnos sobre la situación de las mujeres frente a la violencia en el proyecto *Adiestrada. Ensayo para decir sí o no* (2018). Este se enarbola a través de cuatro acciones diferentes, todas ellas en torno a la voz en el espacio público de las mujeres, y a la posibilidad de construir una narrativa y un discurso propio basado en experiencias vividas en libertad. El silenciamiento sería para Galán el gran problema a resolver, según identifica Yolanda Peralta en su texto *Julia Galán. La lengua rebelde*, ya que en ese silenciamiento se refugia la tradición más casposa que erige a la mujer como complemento, como secundaria, como objeto incapaz de ser sujeto. Para Galán, la forma más efectiva de llevar a cabo la agenda feminista es partiendo de la voz pública de las mujeres, y de la identificación de si esa voz es autónoma, o está “reproduciendo voces y discursos impuestos y ajenos, resultado del adiestramiento cultural y social al que – las mujeres – han sido sometidas por parte del



Figura 109. García, Dora. Extracto del video *The breathing lesson* (2001).

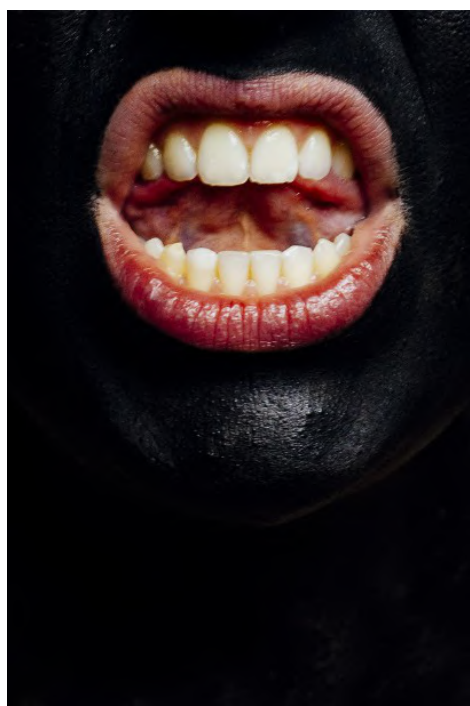


Figura 110. Galán, Julia. Imagen perteneciente al proyecto *Adiestrada. Ensayo para decir sí o no* (2018).

patriarcado”, en palabras de Peralta (VV.AA., 2018, p. 17). Con el proyecto *Adiestrada*, Galán quiere traer a la conversación cuánto de la identidad femenina ha sido construido a través de la educación y la socialización basadas en la tradición misógina. Nos recuerda a las clases sobre respiración que nos mostraba Dora García en *The breathing lesson* (2001) en el marco de *Está en mi cabeza, detrás de los ojos* (Barcenilla y Olmo, 2010) (figura 109).

De las cuatro acciones mencionadas, nosotros analizaremos la de videoarte, ya que sería la que trabaja a través de imagen en movimiento, guardando alguna relación estética y técnica con la fotografía, base para sus trabajos anteriores realizados en torno al inicio de la década de los 2000. La pieza de video arte *Adiestrada. Ensayo para decir sí o no*, compartiendo título con la exposición, nos muestra un plano detalle de una boca

que prácticamente flota sobre fondo negro (figura 110). Es una boca anónima, pero de mujer. Recibe instrucciones, por parte de otras voces, como si fuera un entrenamiento canino. La boca

responde a estos estímulos posicionándose entre en el *sí* o en el *no*, respondiendo a cada vez *Yo digo sí* o *Yo digo no*. Elabora su respuesta a estas órdenes directas en primera persona. Las órdenes representan la figura de poder, la voz dominante, las instrucciones para ser mujer. De esta manera cuestiona la construcción de la identidad femenina, y comienza a elaborar un posicionamiento que le permitirá erigirse como individuo con voz propia.

ALICIA FRAMIS

Rein Wolf argumenta en *Framis Alicia Framis* (VV.AA., 2003) que la autora trabaja a través de proyectos, más que de obras de arte. La metodología proyectual, que considera muy contemporánea, trata de organizar el tiempo y las acciones, para la adecuada toma de decisiones, en busca de alcanzar un objetivo. Diseña minuciosamente la exposición de sus proyectos, incluyendo planos de sala. Por su parte, Juan Vicente Aliaga en su texto para *100 Artistas Españoles*, editado por Rosa Olivares y publicado en 2008, expone que Alicia Framis busca la “provocación para entrar en la escena del arte [...] sin renunciar a cierta espectacularidad” abordando “cuestiones de ocupación del espacio público, a la vez que inserta una lectura de los códigos de género” (Olivares, 2008, p. 28).

En líneas generales Framis trabaja en el espacio público, y trata de evidenciar el diferente uso que de él hacen hombres y mujeres, así como el rol de las mujeres en la cultura contemporánea. Por ejemplo, en *Hoy, 8 de Junio, las modelos libran*, podemos observar cómo el cuerpo desnudo masculino no genera la misma respuesta que una mujer desnuda, como podemos ver en las imágenes del proyecto donde los modelos cruzan la pasarela desnudos.

Como consecuencia de la exposición *Secret Strike*, Pablo Fanego y Manuel Olveira escriben en el catálogo desde su posición como comisarios, reflexionando sobre la trayectoria de Alicia Framis. Olveira dice que el programa de Framis es antihegemónico, y que “la expansión a la que los somete [a sus proyectos] Alicia Framis supone una actualización y activación de prácticas y programas estéticos inconformistas y regeneradores [...]” (Fanego y Olveira, 2006, p. 46). Por su parte, Fanego argumenta lo siguiente:

El artista actual no ‘revela verdades místicas’, pero sí facilita medios para relacionarnos con nuestro tiempo. Esta es quizá la aportación al repertorio formal de la transición al siglo XXI, una respuesta crítica al horizonte definido por los mass media y un intento de creación de entidades espaciotemporales autónomas. (Fanego y Olveira, 2006, p. 80)

Elabora así su reflexión acerca de cómo se inscribe el trabajo de nuestra autora en el marco artístico de nuestro tiempo, observaciones que consideramos refuerzan nuestra apreciación de la artista y su obra como referentes necesarios de esta investigación.

Lilet Breddels (2013) argumenta en *Protest by Seducción* (pp. 164-165), su texto dentro de *Framis in Progress* (2013), que la autora en cuestión utiliza la seducción, el lenguaje de la moda, del diseño, de la publicidad, de la persuasión. Los mismos códigos que vemos en la serie *Mad Men* y que estos señores que aparecen comienzan a definir. Framis los utiliza para combatir contra todas las problemáticas derivadas y sociales que aparecen en la serie ambientada en la década de 1960, pero que persisten: machismo, consumismo, racismo, clasismo, etc. Framis no elabora objetos entretenidos para aliviar nuestra conciencia o distraernos. Quiere hacernos cuestionarnos y pensar. Identificar, elevándonos a los abismos de las problemáticas.

Her demonstrations are not only to demonstrate – to show – but to protest and bring about change, and not necessarily by acting alone but by creating tools than empower us to do so. The boy has his necklace, the women have their protective anti_dog collection, and we have our triggered imagination as a tool of seduction. (Breddels, 2013, p. 165).

Quisiéramos traer a colación su obra al completo ya que, tal y como argumenta Breddels, Framis trabaja en diferentes temáticas a lo largo de su carrera, y algunas de ellas aparecen en esta investigación y ubicadas dentro de los diferentes ejes de forma clara y delimitada, pues la hemos mencionado antes, pero la incluimos como fundamental en el apartado dedicado a la violencia. Framis no termina de aportarnos aquí, sino que además observamos de forma constante en su obra



Figura 111. Framis, Alicia. Fotografía dentro del proyecto *Anti_dog. New ways of making demonstrations* (2002-2003).

como bebe de los recursos, la retórica y el lenguaje de las imágenes para modificar los significados subyacentes, para sacar a la luz el mensaje latente de las imágenes y hacerlo desde los mismos códigos en que los aprendimos y naturalizamos. Los códigos de la imagen publicitaria, informativa y de moda. Los que se dirigen a un público de masas, los que aparentemente no hay que cuestionar, y que no significarían nada más allá de lo que manifiestan.

A través de las estrategias que utilizan estas imágenes, y de las frustraciones de no poder hacer nada contra ellas y sus significados, Framis recupera el control y resignifica sus contenidos. Consideramos, en general, sus estrategias formales, visuales y proyectuales, así como sus obras

terminadas, como una toma de poder en el mundo de la imaginaria de lo femenino y de la elaboración del relato.

La vertiente performática en la obra de Framis utiliza, por ejemplo, la manifestación como recurso, y así lo vemos en el proyecto *Anti_dog I* (2003) (figura 111). Este proyecto se desdobra, llegando a diferentes audiencias, o mundos, al trasladar las piezas diseñadas a la pasarela de moda, y ser exhibidas como objetos exclusivos (figura 112). Utiliza el poder de la manifestación y la acción en varias ciudades donde grandes grupos de mujeres visten las prendas de la colección. Lo convierte también en un desfile de moda mostrando en pasarela la colección en el entorno oficial del mundo de la moda, así como en forma de fotografía editorial. Evoluciona hasta convertirse en prendas nuevas diseñadas por David Delfín y Jesús del Pozo a través de reinterpretaciones de las originales, con el mismo tejido ignífugo. Lleva *Anti_dog* al territorio de la performance en la Bienal de Venecia efectuando una demostración contra la violencia de género en el año 2002 (Framis, 2006). Su carácter de denuncia se mantiene, pero alude a un nuevo lenguaje, a pesar de tener su base en los mismos elementos



Figura 112. Framis, Alicia. Fotografía dentro del proyecto *Anti_dog. New ways of making demonstrations* (2002-2003).

formales, la misma configuración en un medio distinto modifica ligeramente, no el mensaje, sino su codificación. Framis está relacionada con la moda, no es mundo ajeno a ella ya que también ha realizado fotografía editorial de encargo. En palabras de Solans, cuando lo analiza como parte de la exposición colectiva *Contraviolencias*:

Impone la presencia colectiva de las mujeres en manifestaciones y trayectos, ocupando las calles y los espacios públicos de las ciudades con escenografías, prototipos culturales, mapas y espacios mentales de la violencia que implican a la gente en un lugar compartido. (Solans, 2011, p. 20)

El *statement* de *Anti_dog. New ways of making demonstrations* (2002-2003) escrito por Alicia Framis para esta obra aparece en *Contraviolencias*, exposición colectiva ya citada, y en palabras de la propia autora de la obra:

Anti_dog es una colección de ropa hecha con materiales a prueba de perros, balas y fuego. Los vestidos forman parte de la performance que, bajo el título *Beaty beats violence*, se realizaron en Amberes, París, Barcelona, Berlín [...], ciudades de Europa donde la extrema derecha y las agresiones a las mujeres emigrantes y de color han aumentado peligrosamente. Alicia Framis subraya la necesidad de que las mujeres se hagan visibles y se unan contra la violencia. (Solans, 2011, p.114).

Al ser una acción que se realiza en diferentes lugares y momentos, tenemos un registro visual que alude a distintos momentos, todos enmarcados dentro del mismo proyecto, aunque con diferentes actores. En *Anti_dog reclaim the Light!*, en Helsingborg, el 26 de Abril de 2003, Solans describe:

Para Alicia Framis, las ciudades están hechas por y para hombres. En Helsingborg, las mujeres cogen el camino más largo para llegar a sus casas y caminan más de lo necesario para evitar de noche sitios oscuros, donde se exponen a ser agredidas. (Solans, 2011, p.116)

Y en Murcia – desde donde se escribe esta investigación – también, con las llaves en la mano y una amiga al otro lado del teléfono con información precisa de a qué altura del recorrido estás en cada momento, evitando parques y buscando las calles más iluminadas, aunque hagan el trayecto más largo como *caperucitas* nos movemos. No se trata de una ciudad en concreto. Los reclamos de Framis en *Anti_dog* son extensibles a cualquier espacio público en cualquier punto geográfico, porque responden a un miedo generalizado, y que aún descubrimos que no todo el mundo conoce, pues es un miedo reservado a las mujeres. Tanit Plana en su proyecto *Wapa* (2022) hace referencia a la soledad de la mujer adolescente, y la complicidad social frente a una agresión sexual que sucede en un espacio público. Nos lo plantea a través de una conversación privada por *whatsapp* entre dos amigas de 18 años. Una está en casa y la otra en el metro. La que está en el metro cuenta cómo un señor se está masturbando mirándola, y su amiga le pregunta si es que no hay nadie más. Contesta que sí pero que nadie hace nada, y no sabe cómo actuar, solo quiere que llegue la siguiente parada para huir. Todo lo que le queda es correr a su casa, y escribir a su amiga de nuevo cuando llegue para decirle que está a salvo. Este proyecto se presenta en sala como instalación, con un gran vinilo que llega al suelo con las capturas de pantalla de *whatsapp* con la conversación completa, y el sonido de los audios que la chica que está siendo agredida envía. En este caso, una chica con 18 años que no está acompañada de otra persona, está desprovista de herramientas o estrategias para combatir una situación de agresión sexual, que además cuenta con la complicidad que deriva de la falta de estrategias de todos los demás presentes, que representa a la sociedad – quieta – en su conjunto.

Precisamente por tomar la calle y reclamarla, incluimos también *Secret Strike* (2005), donde Framis utiliza vídeo para recoger la acción realizada. Sale al espacio público, toma la calle utilizando la manifestación como herramienta, documentándola mediante la fotografía, para comenzar una conversación pública sobre violencia de género. Nos muestra cómo esta marcha provoca diferentes reacciones en quienes la observan: pitidos de coches, gritos, gestos de extrañeza inactiva. Nadie reacciona preguntando *porqué* cuando paran el tráfico 100 mujeres con guantes rojos, sólo observamos negación y enfado. Framis “cuestiona mediante una situación construida la ineficacia institucional” frente a la violencia de género (Murriá, 2007, p. 10). Nuestras autoras tratan de arrojar luz sobre una problemática que no es sólo de las mujeres que sufren la violencia, sino que implica – o debería implicar – al conjunto de la sociedad.

LAIA ABRIL

On rape es el segundo capítulo dentro del ya mencionado macroproyecto *Una historia de misoginia*. En su web nuestra autora explica el punto de partida para su reflexión, que como veremos con Galindo, es el caso de *la manada*:

Elegí este tema, el segundo capítulo de *Una historia de misoginia*, de la misma manera que el primer capítulo, *Sobre el aborto*. Fue provocado por una noticia local que me conmocionó profundamente. En 2018, cinco hombres que habían violado en grupo a una mujer de 18 años fueron liberados inicialmente por la justicia española tras ser condenados por abuso en lugar de violación. Esto eventualmente pondría en tela de juicio la legislación española y desencadenaría la mayor protesta feminista en la historia del país.

Con el surgimiento del movimiento *#MeToo*, quería entender por qué algunas estructuras institucionales de justicia, leyes y políticas no solo les estaban fallando a los sobrevivientes, sino que en realidad alentaban a los perpetradores al preservar determinadas dinámicas de poder y normas sociales.

Al mirar hacia atrás en la historia, pude identificar los estereotipos y mitos basados en el género, así como los prejuicios y conceptos erróneos globales que han prevalecido y perpetuado la cultura de la violación. A través de una minuciosa investigación sobre las deficiencias de la justicia y las actitudes negativas de culpar a las víctimas, este trabajo es un análisis personal de los contextos culturales, sociales y políticos de todo el mundo, que todavía normalizan la violencia sexual. (Abril, 2020).

Este proyecto se compone de retratos conceptuales y bodegones que nos refieren a la tradición de la violación y su reflejo en la legislación, o lo que Abril denomina en su web la “violación institucional”:

Esto incluye la legislación que obliga a las víctimas a casarse con sus violadores, la violación como arma de guerra, la falsa construcción de la virginidad o la génesis del programa de violación, que hace que las mujeres reconsideren sus rutinas diarias para protegerse de posibles daños. (Abril, 2020).

De esta manera explora las leyes, pero también el mimbres necesario para la elaboración de mitos y creencias en torno a la violación, pues todas ellas alimentan también la cultura de la violación que pretende exponer y denunciar. Alude, a través de la instalación, compuesta por imágenes, audios y textos, a los “pilares de una cultura global que permite las agresiones sexuales contra las mujeres” (Vicente, 2020, 28 de enero).

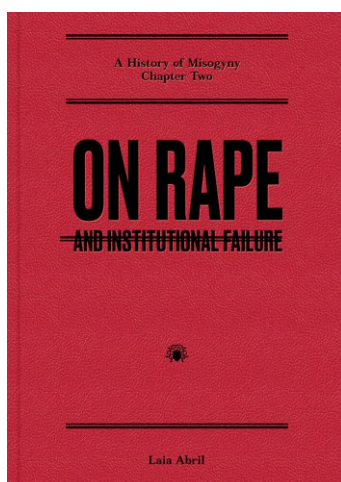


Figura 113. Abril, Laia. Portada del fotolibro *A history of misogyny, Chapter two: On rape. An institutional failure* (2019).

Sobre la violación se presenta en forma de fotolibro (figura 113) y de exposición. No trata de mostrar testimonios directos de las historias que evoca, sino que se compone de fotografías alegóricas. Se aleja de una mirada periodística o documental. A través de objetos muestra esa cultura legitimada de la violación a nivel global, dándonos una perspectiva más amplia sobre lo que las convenciones, los juegos de poder, las imágenes e ideas estereotipadas y el desconocimiento de la historia de la cultura tienen en común con nuestro momento presente. Cómo hemos llegado al día de hoy y a las ideas que hoy tenemos sobre la violación. Nos hace replantearnos lo que creemos que sabemos a través de la historia y de la investigación, que nos muestra en forma de instalación. Como ejemplo podemos extraer el plano completo

de un vestido de novia, un poco arrugado, un poco grisáceo, extendido sobre un fondo blanco, creando un blanco sobre blanco que atrae nuestra atención hacia la textura del vestido. El texto que acompaña la foto describe el objeto, su significación como símbolo, y el lugar geográfico donde sucedía la historia de la que forma parte: *Vestido nupcial de una novia casada a la fuerza en Kirguistán* (figura 114). Abril no nos desvela el rostro de su protagonista, pero sí nos presenta su historia, que puede ser la historia de muchas. Deja de ser un relato individual para ser un dato abrumador sobre el sostén histórico e institucional de la cultura de la violación. Elabora esta serie con diferentes objetos que nos trasladan a distintos lugares y

momentos, leyes e historias, hábitos y enseñanzas relacionadas con la inseguridad de las mujeres y cómo la cultura las enseña a hacerse responsables de los ataques que sufren. Guarda un espacio para el caso de *la manada*, mencionado ya en esta investigación, al que se refiere “con una simple hoja de burundanga, la planta alucinógena que los agresores habrían usado antes de asaltar a su presa” (Vicente, 2020, 28 de enero).

Nos resulta muy interesante este proyecto por gestarse desde España y a raíz de un caso actual y de nuestro contexto específico. Esto lanza a nuestra autora a comenzar su investigación, en la que, aunque viaja a otros lugares, expresa cómo no es posible para ella empatizar al completo con alguien que vive y crece en una cultura completamente diferente a la suya, con lo que no se siente en la posición de contar la historia de

esa persona desde su propio prisma. Este debate es complejo, pues como apunta Alex Vicente (2020, 28 de enero) “el fotoperiodismo tradicional ha tendido a buscar estas realidades en zonas de guerra y continentes lejanos. Laia Abril lo hace llamando a nuestras puertas.” Y esto conecta con algunos de los siguientes trabajos recabados sobre la violencia contra las mujeres, sexual de nuevo en este caso, en un tono documental que en ocasiones sale de su contexto cercano para poder abordar, desde cierta distancia, las raíces y consecuencias de la normalización de la violencia.

MARÍA LLOPIS

En el texto de apertura del libro-catálogo *María Llopis. Un hombre aparece muerto* (Jabbari, Hernández y Llopis, 2020) podemos leer una cita de Rita Segato. En ella menciona cómo en la sociedad actual se hace espectáculo de los feminicidios, lo cual pone al hombre como poderoso protagonista a ojos de otros hombres de sus mismas características que, lejos de verse amedrentados, se sienten a su vez poderosos, incentivados. Los medios de comunicación y su forma de abordarlo actúan con poder de convocatoria, colaborando a que continúen sucediendo.



Figura 114. Abril, Laia. *Vestido nupcial de una novia casada a la fuerza en Kirguistán*, dentro del proyecto *On rape* (2020).

La autodefensa se convierte en una opción plausible, aunque, según la cita que rescatan de Alicia Murillo, será catalogada por los victimarios como evidencia, favoreciendo la continuación de la opresión a la vez que naturaliza la agresión física e institucional hacia las víctimas.

María Llopis presenta esta serie de 13 retratos de “mujeres que tomaron las armas para defenderse de los hombres que las maltrataron y/o violaron, a ellas y/o sus hijas e hijos” (Jabbari, Hernández y Llopis 2020, p. 3). Utiliza como estrategia la apropiación de imágenes de medios de comunicación periodísticos e internet. Nos muestra la fotografía, dónde y cuándo se publicó, y su autoría original. Identifica a la mujer que sale en ella, la fecha, pone una cita de la protagonista, y en un párrafo explica el caso (figura 115).



Figura 115. Llopis, María. *Marianne Bachmeier, Lübeck, 1981*, dentro del proyecto *Un hombre aparece muerto* (2020).

Es habitual encontrar como titular ‘Una mujer aparece muerta’ en las noticias de feminicidios, diluyendo al agresor o victimario. Llopis propone una búsqueda de mujeres que han “transitado el lugar de la víctima y han optado por trascenderlo con mejor o peor fortuna” (Jabbari, Hernández y Llopis, 2020, p. 4). Despentes (2020) habla de la dificultad para defenderse cuando, como mujer, toda una vida se le ha enseñado a huir, a protegerse, a adelantarse al daño

ocultándose, escondiéndose, siendo prudente. Este trabajo, a través de retratos públicos, explora la posibilidad de ejercer esa autodefensa, en algunos casos matando antes de morir.

Hernández encuentra causas para la naturalización de la indefensión en el entorno en que las mujeres aprenden a convivir con la violencia, “carentes de referentes e inundadas de modelos de feminidad frágiles, llorosos y adictos al mal amor” no es de extrañar que las mujeres tengan muchos problemas para reaccionar en defensa propia, o por venganza en respuesta a la agresión sufrida. Resultaría como un comportamiento extraño, ya que no forma parte del mandato de género, ni del imaginario (Jabbari, Hernández y Llopis, 2020, p.7). Expone que otra forma de abordar la violencia machista desde los medios de comunicación es posible. Según cuenta, recibe feedback de gente joven que le dicen no empatizar en absoluto con las mujeres con un ojo morado expuestas en las marquesinas de autobús que exponen las campañas contra la violencia machista. Que les da pena, pero perciben cierto patetismo. No llegan a comprender de qué manera alguien se dejaría tratar así, dejando ver la falta de conciencia sobre la profundidad del problema y las estrategias que llevan a que efectivamente se dé esa situación. Parece un buen indicador para modificar, desde donde proceda, el relato. Hoy en día además observamos la problemática de la

violencia psicológica, el paso previo siempre de la violencia física. Y esta no se puede demostrar con un ojo morado. Con lo que institucionalmente la veda queda abierta para desarticular cualquier posibilidad de identificación y defensa sobre hacia dónde se está conduciendo una relación, dejando opción sólo a convertirse en esa persona que se termina percibiendo como patética a ojos de los desinformados, alguien que se dejaría tratar mal. Es posible que haya una clave importante en que hayan sido encargados de tales campañas expertos en publicidad que, efectivamente, conocen la violencia específica contra las mujeres sólo desde fuera. Buscar la visibilización y el respeto hacia las víctimas es fundamental e importantísimo, pero parece que ha llegado el momento de aplicar otro enfoque. ‘No maltrates’, ‘no seas cómplice de quien maltrata’, en lugar de ‘no te dejes maltratar’. Yolanda Domínguez (2021), como experta en comunicación visual, presenta la posibilidad de centrar la atención en el maltratador, en lugar de en la víctima.

Llopis nos propone en *Un hombre aparece muerto* un prisma nuevo, poco conocido o difundido: el de las mujeres que dejan atrás su “indefensión aprendida [...] y recurrieron a algo tan ancestral y biológico como es la autodefensa”. Esta exposición es “un recopilatorio de síntomas felices” (Jabbari, Hernández y Llopis 2020, p. 6) y necesarios, porque defenderse de la violencia, física y mediática, es importante. Con lo que hay que contar historias libres de miedo, y dejar de normalizar que las mujeres ‘aparecen’ muertas, como por arte de magia.

Otras formas de representar la violencia, sus consecuencias, o su aceptación a la luz del día, aparecen en obras de artistas que también recupera esta investigación. De esta manera proponemos una reflexión sobre la normalización y aceptación del castigo, así como de las causas que podrían llevar a él. En su caso, Verónica Ruth Frías utiliza la melena como símbolo de feminidad. En *Mira que si te quise...* (2016-17) toma como referencia una canción que popularizó Frida Kahlo, que continúa diciendo *...fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero*. Utiliza este símbolo para representar el poder arrebatado a través de la desaparición de la melena. En esta instalación se incluyen dos videos, una cama con una colcha bordada en hilo negro donde leemos la frase ya citada, y una fotografía. Para las piezas de video utiliza una recopilación de videos publicados en *Youtube* donde se corta de forma violenta el pelo a mujeres acusadas de ser infieles como una especie de marca y de ajuste de cuentas. La fotografía nos muestra una banqueta donde se encuentran unas tijeras posadas sobre un montón de cabello largo (figura 116). No es novedad que el cabello sea un símbolo que hay que controlar. En los códigos del recato de algunas creencias se sustituye el pelo natural



Figura 116. Frías, Verónica Ruth. *Mira si te quise...fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero* (2016-2017).

por peluca una vez la mujer es casada. En otros nunca nadie tiene permiso de ver el pelo de una mujer a menos que sea un familiar directo, o el esposo. En la cultura occidental, aunque pareciera que no, existen muchos códigos en torno al cabello y cómo debe ser presentado. En la cultura audiovisual podemos observar como el cabello suelto, ondulado, nos refiere a la femme fatal. Frente a este, la coleta baja y bien peinada sería el arquetipo para la joven prometida. Y así sucesivamente, existen modelos para etiquetar qué tipo de mujer se nos presenta y qué tiene para ofrecer al interés masculino. Además, Frías reflexiona aquí sobre el papel de las mujeres en el mundo del arte cuando han de masculinizarse para poder progresar. Recuerda a Kahlo, cuando referencia la misma canción, vestida de traje de corbata, con pelo corto, y las tijeras en la mano. Ha de dejar los rasgos que la hacen femenina a un lado para que de igual si es querida o no, para que su existencia no dependa de la impresión de los otros sobre su apariencia o su sensualidad. Frías con esta pieza nos remite a la violencia en general, pero una violencia que se cruza con la apariencia y que establece la pena y el castigo a través de algo simbólico como puede ser un corte de pelo. Frías vuelve a recordarnos que debemos luchar contra el miedo en *Armadas hasta los dientes* (2019). En esta performance registrada, que se muestra en sala en forma de vídeo, Frías domina el espacio en que se encuentra – con su habitual peluca – apuntando al objetivo con un arma de caza (figura 117). En una fotografía aparece el arma que ella maneja en el video. Junto a la proyección y la fotografía se instala una mesa llena de objetos que nos hablan de la defensa personal espontánea, aludiendo a los mensajes que algunas mujeres le han hecho llegar a través de redes sociales. Reconocemos objetos cotidianos que habitualmente ocupan los bolsos o mochilas de las mujeres, tales como llaves, que en la vuelta a casa por la noche devienen en armas de defensa personal.



Figura 117. Frías, Verónica Ruth. Fotografía dentro del proyecto *Armadas hasta los dientes* (2019).

REGINA GALINDO

Artista dedicada a la performance, nacida y residente en Guatemala, realiza su obra por muchos lugares del mundo. Sus obras conectan sus intereses en torno a la historia como sostén de la violencia sistémica contra las mujeres y toda su obra gira en torno a la realidad de esta violencia y la pasividad del mundo que la observa. Vincula sus acciones con la actualidad de la violencia

contra las mujeres y las variables políticas, económicas, sociales y sistémicas que la permiten. Emplea su cuerpo como medio para la creación, vinculada siempre a la experiencia propia y ajena, aludiendo a las personas que están presentes y que en ocasiones participan activamente de la obra, que será recogida siempre con fotografías. Su trayectoria está profundamente vinculada con la violencia sexual que atosiga a las mujeres, y parte de sus reflexiones la hacen concluir que esta violencia, aunque más acusada en unos lugares que en otros, forma parte de la vida de todas las mujeres sin importar de dónde sean ni cuál sea la situación económica, social o política en que se inscriban. Generalmente sus proyectos tienen lugar en la posición geográfica de la que habla la acción realizada. No busca llegar con su trabajo a un público especializado, sino irrumpir en la cotidianidad de cualquiera, para transferir sus relatos e ideas de otra verdad posible a la gente en los espacios públicos. Confía en dar lugar así a comenzar conversaciones sobre esas ideas desde nuevas miradas y en lugares en los que no habría surgido repensar nada si no hubiera existido un estímulo.

Denuncia la violación con *No Violarás* (2012), proyecto que comienza en Ciudad de Guatemala, pero que se extiende irrumpiendo en calles de otras partes del mundo. Los feminicidios con *El dolor en un pañuelo* (1999), *Presencia* (2017) o *Aparición* (2020). Le preocupa profundamente que la sombra del pensamiento ultraderechista y conservador, que desoye los reclamos feministas y que enfurece y aviva el patriarcado, nos persiga de por vida. Lo trae a nuestra atención con *La Sombra* (2017), donde es perseguida incansablemente por un tanque de la II Guerra Mundial que ha alquilado a un civil – lo que le da qué pensar sobre qué cerca está eso que consideramos el pasado –, que representa a un patriarcado represor con una clara forma fálica que no descansa. Considera que el arte no tiene una verdad absoluta, pero que sí tiene la capacidad de mostrarnos la verdad desde diferentes aristas, ampliando esas nociones preconcebidas de verdad, y ampliando a su vez el pensamiento. Aunque no es una fotógrafa española, sino una performer guatemalteca, recogemos aquí uno de sus trabajos, *la manada* (2018), por suceder en Madrid y estar directamente relacionado con un caso que forma parte de la actualidad española y de nuestro contexto reciente.

Hace seguimiento del caso, y también de la respuesta social que despierta en tantísimas personas que salieron a manifestarse por la injusticia hacia la superviviente de la agresión, y la doble violencia que sufrió, por parte de sus victimarios primero, y por parte del sistema judicial que la revictimizó después. Para invitarnos a reflexionar sobre la violencia sexual, en relación directa con el caso de *la manada*, Galindo viaja a Madrid por su cuenta, sin ser subvencionada ni invitada por ninguna institución. Reúne a siete hombres que quieren participar de forma voluntaria, y que han manifestado su disconformidad uniéndose a la protesta por el devenir del juicio. Representan en esta acción a los siete hombres acusados de la violación en grupo. Delante de un público que acude, para participar como testigo de la acción, se situarán en círculo rodeando a Galindo para

masturbarse todos a la vez hacia ella, que está de rodillas esperando a que ese semen le caiga encima (figura 118). La acción es bastante privada, pues aunque hay público, no sucede en la calle como es habitual en sus trabajos, sino en un espacio cerrado. Toma fotografías de la acción mientras está sucediendo, que son las que permanecen y nos dejan revisitar ese momento.



Figura 118. Galindo, Regina. Fotografía de la performance *La manada* (2018).

En el webinar *VI Jornada sobre arte y activismo contra de la violencia de género. La violencia como herramienta de lucha en el arte feminista* organizadas por Mujeres en las Artes Visuales en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia celebradas online el 24 de noviembre de 2021, Galindo

compartió varias observaciones sobre su actividad artística. Nos hizo llegar la reflexión de que el arte de acción sucede en el momento de la acción, ya que se genera una energía y una respuesta emocional específica y única en cada caso que solo comparten aquellos que forman parte directa o presencian la acción, con lo que la fotografía sería sólo un método de registro para después poder saber que aquello sucedió, como certificado de presencia y de realidad. Y enlazado con esto, nos trasladó algo que efectivamente en la fotografía de esta performance no aparece, y no podríamos saber si ella no lo hubiera compartido en esta comunicación. Contó que los siete hombres voluntarios accedieron a seguir las normas que ella había marcado. Debían masturbarse y alcanzar placer en 15 minutos como máximo, y aquel que pasados 15 minutos no lo hubiera logrado debía retirarse de la escena y alejarse de ella. Su participación habría terminado. Eran instrucciones bien claras a las que ellos accedieron. Una vez comenzado, uno de ellos no conseguía alcanzar placer, y continuó masturbándose pasados los 15 minutos. Ella seguía arrodillada, sin interrumpir, para dejar que la situación se describiera a sí misma. No obstante, ella observó todo lo que sucedía al rededor. El público invitado, conocedor de las normas, empatizó más con el señor que no lograba conseguir placer y que necesitaba más tiempo más que con ella que estaba arrodillada delante suya, que era la artífice de la acción, que había estado al mando y había cedido el control en forma de acuerdo donde los límites habían sido trazados de forma muy clara. Sin embargo, fueron traspasados, y lejos de encontrar resistencia por parte de cualquiera de los implicados en este pequeño microcosmos creado, este participante en la performance encontró refugio y comprensión. Galindo reflexiona sobre cómo, a pesar de estar todos allí con la conciencia de estar en contra de lo acontecido con el caso de *la manada*, durante esta acción se convirtieron en un espejo de lo que había acontecido en la vida real.

8. Conclusiones

De la teoría feminista y nuestro estudio de antecedentes aprendemos que ha sido elaborado un relato oficial que define, diseña y perpetúa el rol de las mujeres a través de una conceptualización de feminidad a la medida del hombre. La mirada hegemónica es occidental, blanca, heterosexual, y obedece a una fantasía masculina de jerarquización y dominio. Los cuerpos de las mujeres quedan atravesados por ella y materializan esa fantasía. Mirada y cuerpos se inscriben en una cultura androcéntrica, patriarcal y heteronormativa. En la representación, la corporalidad femenina se modela como espectáculo para ellos y manual de comportamiento para ellas. Así, la historia del arte queda repleta de imágenes que refuerzan y naturalizan ciertos patrones como femeninos: la rivalidad entre sí, la confinación en el espacio privado, así como la obsesión por la apariencia y por una sexualidad bajo control.

En contraposición a la hipervisibilización de sus cuerpos objetualizados, la creación artística sustentada en las experiencias de las mujeres, que las erige como sujetos y les permite participar en la construcción del relato, es invisibilizada con contundencia. Sus aportaciones son habitualmente consideradas *arte hecho por mujeres* como categoría en sí misma, y menor. A pesar de las dificultades, tenemos grandes referentes que hicieron de sus producciones faros de luz para generaciones posteriores: Gentileschi, Lebrun, Walker, Cassat, Delaunay, Höch y O'Keeffe, entre otras. Aunque debieron esperar al desarrollo de una teoría y una crítica del arte feministas – último tercio del s. XX – para ser comprendidas en toda su dimensión, gracias a teóricas como Pollock, Parker, Greer, Chadwick o Mayayo, cuyos análisis visuales y culturales han condicionado el desarrollo y metodología de esta tesis.

Los feminismos de la segunda y la tercera ola junto a la teoría del arte específicamente feminista, que revisa la historia y sus costuras, identifican las causas, estrategias e intereses implicados en la construcción del imaginario que sostiene ese relato de omisiones y olvidos (Nochlin). Reclaman los espacios para todos aquellos oprimidos por el patriarcado, y exige independencia económica, emocional, psicológica y sexual para las mujeres (Beuvoir, Friedan y Millett). De forma paralela, las artistas que producen en el último tercio del siglo XX desarticulan el discurso extendido utilizando su corporalidad para hablar desde sí mismas y tratar temas relacionados con las mujeres que o bien no han sido tratados – como la creatividad en manos de las mujeres, la menstruación o las dietas, entre otros –, o bien necesitan ser revisados – como la sororidad, los cuidados, la *pose* femenina o la violencia sexual –. Como medios recurrentes emplearán la fotografía y la performance, para construir desde un lenguaje propio que objete a la tradición artística, por un lado, y a las imágenes persuasivas estereotipadas de los *media* por otro. Judy Chicago, Yoko Ono, Eleanor Antin, Ana Mendieta, Martha Rosler, Cindy Sherman y Guerrilla Girls entre otras muchas son hoy referencias indispensables para comprender la práctica artística y fotográfica del presente.

Ese presente, el nuestro, se encuentra implicado de lleno en la cuarta ola del feminismo, que en España se desarrolla conteniendo el resurgir de la segunda y la tercera ola, poniendo mucha atención en las disonancias entre ambas (Balaguer, Trujillo). Los debates se ubican en el cuerpo, en el binomio sexo género y en la heteronormatividad como constante. Unificar la lucha para que sea hacia fuera en lugar de interna es difícil hasta que no haya una idea clara de que por sí misma tiene aristas y diferencias en sus objetivos, aunque queda claro que los feminismos tienen un objetivo compartido: desmontar el patriarcado y construir una sociedad y un pensamiento liberado de los condicionantes de la mirada hegemónica disfrazada de neutra. En el siglo XXI los nuevos modelos de comunicación global que permiten la conectividad instantánea a través de redes sociales impulsan esta cuarta ola feminista, fuertemente determinada por el poder de la palabra y el respaldo para denunciar las diferentes violencias que se ejercen sobre las mujeres a través de sus cuerpos. Su globalidad y transversalidad ha permitido reconocer cómo operan esas estrategias, en una misma y en las demás, y comprender los mecanismos para su silenciamiento (Varela). Al mismo tiempo, desde estos nuevos modelos de comunicación ha sido creado un universo de imágenes hiperpresente que podría ser una continuación reaccionaria, o una forma de lucha, pues puede mantener el relato, o puede reescribirlo (Domínguez).

El *otro* universo de las imágenes se configura, para nosotros, en los circuitos artísticos. En ellos reconocemos la facultad de crear discursos que divergen de la corriente dominante. En las dos primeras décadas del siglo XXI el circuito artístico español se caracteriza por la determinación de articular relatos nuevos aunando obras de contenido feminista. Ponen de relieve grandes temas como la sororidad, la educación patriarcal asumida, la mirada sobre el cuerpo, el silenciamiento de las mujeres, la fortaleza en la representación de la feminidad en contraposición a la tradición, el rol de la cultura popular en la definición de los géneros, las mujeres en el espacio público, la violencia, y la necesidad de una historiografía feminista propiamente española (Tejeda, Aliaga, Mayayo, Caramés, Solans, entre otros). Este panorama artístico nos permite ver la gran cantidad de artistas de nuestro contexto que trabajan en torno a los debates que vertebran nuestra investigación de forma plural.

Nosotros hemos profundizado en la segunda ola feminista, identificando las problemáticas que aún hoy atraviesan los cuerpos de las mujeres con el fin de controlarlos. Desde esa posición trazamos vectores como la belleza, la sexualidad, la maternidad y la violencia, aunque se definieron en etapas anteriores del feminismo afloran hoy con nuevos matices. A continuación, extraemos conclusiones sobre cada uno de ellos, y los relacionamos con las prácticas artísticas y fotográficas que los abordan desde diferentes perspectivas en nuestro contexto reciente.

El primer vector que analizamos es la belleza, que persiste como requerimiento en la vida de las mujeres. Por un lado, las imágenes imperativas vinculadas a publicidad y entretenimiento fomentan su relevancia, competitividad y presencia. Las redes sociales se han convertido en

laberintos de espejos donde la imagen deformada y pulida de *la realidad* – de otros – condiciona cómo se ven los usuarios a sí mismos en comparación a sus modelos, y a su vez se comparten imitándolos (Strömquist). La idea de belleza que se quiere alcanzar está vinculada con la delgadez, derivada del cuerpo deseable entendido como vehículo del éxito. Su celebración fomenta conductas que, aún siendo preexistentes ahora conocemos con más detalle, como la anorexia y la bulimia (Chollet). Observamos que el arquetipo de cuerpo sexy feminizado ha variado con respecto a etapas anteriores, pues ahora incluye los cuerpos curvilíneos. Abre el debate de si es un avance, exigiendo reclamar la belleza y la sensualidad en cuerpos no normativos, o si es un eco del pasado, rechazado que sean parámetros para la valoración en general de las mujeres que se verían reducidas a sus cuerpos y su discapacidad. El edadismo o la gordofobia también entran en el debate, evidenciando cómo salir del espectro de *objeto deseable* conlleva la invisibilidad, con la consecuencia de limitar las posibilidades de promoción laboral o sentimental debido al capitalismo escópico regente (Illouz y Kaplan). En esta misma dirección la cirugía estética se promociona de forma agresiva. Su consumo se ha multiplicado en nombre de la autoestima, cuando en realidad parece más bien la necesidad de entrar en un molde de forma *adecuada*, aunque sin *vanidad*, pues las mujeres han de ser bellas sin que se note el esfuerzo invertido. Y esto es problemático porque si las mujeres no pueden celebrarse a sí mismas quedan a expensas de que un hombre lo haga por ellas, y solo en ese momento su belleza se vuelve real, y su éxito reconocible. Dentro de este orden de cosas la mirada hegemónica continúa actuando. Aunque hoy seamos más conscientes de su existencia y actividad, la colonización interior seguiría en marcha, pues esa mirada circularía y actuaría entre nosotras y sobre nosotras.

Detectamos que la producción artística, en este caso, propone lanzar preguntas sobre qué ha hecho de nosotras el imaginario específico de la industria de la belleza y cómo se ha integrado en la definición de lo femenino. Estas cuestiones nos llevan a la relación entre el cuerpo y lo que *debería* ser en ese complicado laberinto de espejos donde nos miran y nos miramos.

La tradición pictórica se reconoce como preámbulo de la publicidad que nos educa en cuanto a rol femenino como objeto bello. Paloma Navares critica los vínculos entre la tradición de las imágenes y el presente, conectándola con los imaginarios de la industria de la belleza actuales. Para ello crea imágenes a través de la fórmula visual de los anuncios publicitarios, donde ella misma promociona productos interpretando a la Venus de Botticelli, icono de la belleza occidental en otro tiempo. Yolanda Domínguez, Verónica Ruth Frías y Pilar Albarracín se refieren también a la imaginería de la moda, la publicidad y al estereotipo femenino en las imágenes. Las mujeres en ellas son el recipiente donde volcar la celebración de la eterna juventud, la cosificación y la *producción* de la feminidad. Los cuerpos y los rostros se ajustan a la norma de la belleza a través de poses, presiones e intervenciones. Nos los revelan como un lastre que arrastran los cuerpos de las mujeres en su obsesión por parecerse a lo que se espera de ellas.

Nuestras artistas visibilizan las diferencias entre el *yo* público y el *yo* oculto. En este sentido, Laura Torrado vincula los espacios privados, de intimidad, y los cuerpos de las mujeres en ellos desde una mirada femenina. Sus resultados contrastan con los imaginarios conocidos – o no, porque muestra vínculos que pueden no haber sido tratados antes – de estos espacios y las mujeres, de distintas edades y con distintos tipos de relaciones entre sí, ocupándolos. Nuestras artistas también abordan la agresividad coactiva a que sometemos nuestros cuerpos en privado a través de tratamientos de belleza. Así lo expone Julia Galán reflexionando sobre la identidad como la primera exploración necesaria de las mujeres para descubrir quiénes son para sí mismas y no para los hombres de sus vidas. Yolanda Domínguez se aproxima al tema revirtiendo la agresividad de las campañas anti edad al celebrar la belleza preexistente sin buscar antídotos. En la misma línea, sobre la aceptación de cómo somos, María Barba trae a la conversación la depilación como exigencia femenina, estudiando sus orígenes y exponiendo alternativas.

Como extremo final de la violencia sobre el propio cuerpo en nombre de la belleza situamos la anorexia y la bulimia, a la que refiere Alicia Framis con una instalación de globos etéreos, transparentes, que rezan *I want to be nothing*. Estos trastornos se ven fuertemente instigados por las imágenes de la industria de la moda y de la belleza, pero también por los propios imaginarios contruidos y difundidos por los usuarios como redes de apoyo para continuar el proceso hacia la desaparición del cuerpo. Aquí se ubica la investigación visual de Laia Abril, quien fotografía la pantalla de su ordenador desde dentro de esas redes pro-ana y pro-mía para extraer de ellos los credos, la filosofía de vida – en desaparición – y la retroalimentación entre las imágenes y los cuerpos, evidenciando el poder que ejercen las primeras sobre los segundos.

Como conclusión de este vector de análisis, estimamos como una realidad el poder de las mujeres en la explotación del capital escópico a través de sus cuerpos y de su apariencia. No obstante, consideramos que no será un poder total sino una alienación participativa mientras siga al servicio de una mirada hegemónica que dicta las reglas del juego de la feminidad. (Chollet, Domínguez, Strömquist, Wolf, Gay, Illouz y Kaplan, Despentes).

Nuestro siguiente vector es la sexualidad, que fue reclamada por las mujeres como propia en la segunda ola exigiendo hablar del deseo y recusando las expectativas tradicionales identificándolas como formas de control. En la cuarta ola este reclamo se extiende a una dimensión social revelando la continuidad persistente de una doble moral sexual, que establece el rol de las mujeres y sustenta las estrategias que las controlan, a veces como formas de autocontrol.

En el ámbito privado aún se asocia la sexualidad femenina a proveer de prole – la *buena*, casta y fiel – o de placer – la *mala* y desafiante si es autónoma –, pero incluimos el capital sexual de los cuerpos de las mujeres en el ámbito de lo público, que genera beneficios dentro de un sistema que los convierte en objetos consumibles mediante el factor erótico. La liberación sexual vehiculada

a través del deseo femenino, del orgasmo, del placer, de las sexualidades no heteronormativas y de la superación de los lastres relacionados con la honra son algunas de las problemáticas que atraviesa la reflexión feminista, reclamando los cuerpos de las mujeres para sí mismas.

La hipersexualización de la cultura se ampara también en el concepto de liberación sexual, con lo que su activación voluntaria por parte de las mujeres como forma de empoderamiento se convierte en un asunto sobre el que reflexionar. Esta voluntariedad en muchos casos no parte de planeamientos libres, sino programaciones previas que ahora se ejecutan de formas distintas – pues el cuerpo de las mujeres hipervisibilizado y sexualizado no es novedad –. Las mujeres tienen un rol más activo, pero observamos que no necesariamente autónomo, pues podría responder en muchos casos a la expectativa de la mirada hegemónica ya descrita. No obstante, si de forma explícita y elegida esta hipersexualización voluntaria molesta y genera rechazo, tal vez nos revele que definimos la libertad siempre en la medida de nuestras propias ideologías y opiniones, insertas en una cultura que nos condiciona. El verdadero debate estaría en preguntarnos si aplicarla, defenderla o criticarla es un ejercicio de rebeldía o lo es de obediencia.

En esta cuarta ola también se retoman los debates en torno a la plusvalía del cuerpo a través de la prostitución y la pornografía. La reciprocidad del deseo, la objetualización extrema, o la fragmentación del cuerpo lidian con los juicios morales que dan una definición sesgada de cada industria, que por otro lado no convence a nadie tal y como es, con lo que debemos separar sus mecanismos del ejercicio profesional en sí. La reflexión gira en torno al consentimiento, a concretar si una decisión es libre o condicionada por codificaciones aprendidas, aunque en evolución. Los feminismos rechazan por completo la pornografía como única fuente de educación sexual para jóvenes, y la discusión queda abierta entre el abolicionismo y las propuestas de regularización de la prostitución. En este sentido, nuestras inclinaciones han variado mucho desde que comenzamos a investigar hasta hoy, cuando nos encontramos cerrando esta tesis. Entendemos el abolicionismo como una fantasía de difícil cumplimiento, en contraposición a nuestro posicionamiento original. También comprendemos ahora que las mujeres que ejercen la prostitución necesitan regulación para insertarse en los sistemas económicos regentes y estar protegidas de los abusos a los que quedan expuestas, no sólo por los puteros (que Miguel refiere como prostituidores), también por el estado y la legislación cuando niega atender sus necesidades en nombre de la expectativa abolicionista.

Las propuestas artísticas que abordan la sexualidad también se apoyan en revisar las definiciones aprendidas y exponerlas para revertirlas, y vemos en la producción artística y fotográfica reflejadas algunas de estas problemáticas. Empezamos discuriendo en las propuestas que apuntan hacia lo que la mirada y el deseo hegemónicos han dictado. Así, María Marticonera explora la sensualidad a través de su cuerpo atendiendo a lo que ha aprendido sobre ello de las imágenes, es decir, que se mira a sí misma como sabe que es mirada desde fuera, e interpreta lo que de ella se

espera. El deseo de ellos convertido en agresión normalizada queda expuesto en la trama que organiza Nuria Güell para denunciar el acoso callejero, en este caso, basado en una clara jerarquía, pues los acosadores no sólo son hombres, también son policías. O.R.G.Í.A nos muestra el colmo de la masculinidad y la feminidad como indicadores de la cuadrícula sexual impuesta para ellos y para ellas. El cuerpo objetualizado cobra vida a través de la mirada deseante y ajena en la obra de Victoria Diehl, donde las estatuas clásicas se humanizan cuando son miradas, o por el contrario los cuerpos vivos se convierten en estatuas cuando no los mira nadie. De forma elegante y sutil expone la unidad de medida para la existencia de la corporalidad femenina.

Aludiendo a la ficción y los lugares y relaciones para la feminidad, Carmela García los revisa creando imaginarios nuevos que podrían ser extractos de comedias románticas o series que traten sobre relaciones humanas, con la novedad de que todos sus personajes son femeninos. García actúa desde una mirada autónoma y en su obra repiensa los espacios, formas y devenires de la sexualidad femenina y las relaciones entre mujeres al margen de lo que la cultura visual heteronormativa ha hecho de ellas.

El placer, el deseo, y el orgasmo son temas a tratar también por nuestras artistas. Lo encontramos en los bodegones de dildos de Sara Sapetti, o en la investigación y trabajo documental de retrato de Mireia Sallarés sobre el orgasmo femenino, la *petit mort*, o como las refieren en México donde desarrolla su proyecto, *Las Muertes Chiquitas*. En el ámbito audiovisual O.R.G.Í.A. nos muestra los entresijos de la pornografía, reconocible a través del estilo visual y del audio, creando videos casi libres de corporalidad, pues sí aparecen manos y dedos manipulando ingredientes y haciendo una receta. Con ello llevan la estética pornográfica a otro entorno al extremo feminizado: la cocina.

Nuestras autoras abordan también la plusvalía del cuerpo desde el amor romántico, como Nuria Güell, que también trabajará en torno a la prostitución dando la palabra a las mujeres protagonistas de sus propias historias para que sean contadas por ellas, por nadie más. Su trabajo *Patria y Patriarcado* dibuja al putero desde la mirada de la prostituta, resultando en un cambio de narrativa tenaz, esclarecedora y opuesta al relato oficial. Los trabajos analizados, además de a los relatos de ellas, atienden en otros casos a los espacios exteriores donde sucede el juego de la espera, convertidos en imágenes que, aún siendo documentales, no llegarían nunca a un semanal tal y como cuenta Txema Salvans sobre *The Waiting Game*. En otros casos versan sobre los estereotipos y los imaginarios como evidencia de los prejuicios con que cargamos, como revelan Verónica Ruth Frías esperando a quien quiera tomar prestado su cuerpo, o Yolanda Domínguez denunciando la cotidianidad de los imaginarios que cosifican al extremo los cuerpos de las mujeres indicando cómo activar el deseo masculino en forma de reclamo mercantil, como objetos fraccionables consumibles, e incluso estrenables.

Trazando una conclusión sobre la sexualidad en esta cuarta ola permanece la cuestión de hasta dónde los modelos de sexualidad que se definen como novedosos serían liberadores en sí, o si más bien le estarían haciendo el juego al patriarcado (Miguel, Despentès, Illouz y Kaplan, Miller, Domínguez).

La maternidad se presenta como otro vector, que analizamos por atravesar la corporalidad femenina y la idea misma de mujer plena y realizada. Los feminismos revisan la maternidad tradicional, sometiéndola a una reformulación contemporánea, retomando que la crianza no es cosa de mujeres únicamente y que las madres no tienen por qué estar abnegadas y vivir sólo para los demás, sin que por ello sean malas madres. Se exige en estos tiempos revisar la conciliación, abordando la obligatoriedad de que el desarrollo personal y profesional de las mujeres no se vea mermado después de la maternidad. En contraposición se sitúa la paternidad entendida como un valor añadido para ellos, no como un freno obligatorio para todas las demás facetas de su vida.

Estudios recientes sobre la maternidad destapan el tabú del arrepentimiento, la exponen como una historia que podría no contar con un final feliz, además de ser una elección y no un determinante para ser una mujer *completa*. Quedaría definida como una construcción sociocultural inscrita en el marco propio de cada cultura, y no un simple proceso de reproducción biológica que sucede a través de la corporalidad femenina. El reconocimiento del deseo sexual de la embarazada y de la madre se convierte en un recordatorio de que, además de madres, siguen siendo mujeres.

La maternidad subrogada se sitúa en medio del debate con fuerza como pone de relieve la actualidad. Esta práctica está prohibida en España, aunque existe debido a empresas extranjeras y procesos legales que la hacen posible. Si a través de la imagen de sus cuerpos las mujeres se convierten en las *vasijas* que recogen las fantasías masculinas, el negocio de los vientres de alquiler las convierten en *vasijas* biológicas para fecundar y gestar una criatura que no será para ellas, a cambio de dinero que tampoco será en su mayor parte para ellas.

Por otro lado, el derecho al aborto seguro por el que tanto se luchó en la segunda ola sigue estando en riesgo en muchos países, pues es una moneda de cambio infalible para campañas políticas debido a su simbología ideológica como tradición frente a modernidad, en lugar de abordar cuáles son las necesidades para realizar un procedimiento que no ponga en riesgo la vida de las mujeres. En el momento que un embrión tiene más derechos que una persona, generalmente está por medio la religión o el populismo. En España no es una excepción. Afortunadamente los feminismos han reaccionado siempre para preservar el derecho de las mujeres de decidir sobre sus cuerpos, y lo han conseguido (Álvarez, Donath, Llopis, Vasallo, Delicado-Moratalla).

En la producción artística el concepto de maternidad gira de forma muy habitual en torno a romper los mitos que se le asocian. La imagen estereotípica es la de la Virgen: pura, santa y entregada a su labor sufriente. Eulalia Valdósera se refiere a ella a través de la relación con la naturaleza, y

de la advocación hacia ella como símbolo de protección. La idea divinizada de maternidad que deriva de los preceptos tradicionales sin embargo no contempla las problemáticas del proceso de gestación, ni del parto, ni de la crianza. Julia Galán las refiere a través de la soledad, de la abnegación y del miedo que puede generar en las mujeres el desconocimiento sobre la transformación que va a sufrir el cuerpo, del que apenas se ha hablado. Ana Casas Broda muestra esta transformación desde su propio cuerpo en un seguimiento de la gestación, del parto y de la lactancia desde una mirada de diario íntimo documental.

También se refieren nuestras artistas a la preocupación por dejar de ser *yo* para ser *nosotros dos*, como muestra Xisela Franco a través de la relación de dependencia del recién nacido, o Naia del Catillo que reclama el cuerpo como propio además de para los demás en el entorno de los cuidados, mostrándose como protectora y cuidadora frente a la mujer que explora su propio cuerpo y su sexualidad. Daniela Ortiz señala cómo la idea de *nosotros dos* se puede ver escindida legalmente si la madre no es de nacionalidad española, pudiendo separar de ella al recién nacido. Pone también la atención en la feminización de los cuidados de la casa y de los hijos, además de la racialización, a través de las empleadas domésticas invisibilizadas.

El cuerpo como propio se pone en duda cuando puede ser prestado, como muestra Verónica Ruth Frías en una doble lectura de la plusvalía del cuerpo de las mujeres mediante el alquiler de algunas partes para el placer y para la reproducción. Esta autora también se refiere a la conciliación y a las dificultades para llegar a todo, una vez ha sido madre. Nuria Güell relaciona una conciliación imposible con la precariedad laboral de forma concreta en el arte contemporáneo. Lo hace revisando los mitos de la belleza y el amor que impregnan el concepto de maternidad en la imaginaria tradicional, y los obstáculos que realmente ha tenido que enfrentar para poder conciliar su maternidad y sus proyectos artísticos. Alicia Framis nos hace pensar a través de nuevas simbologías en porqué la paternidad no carga con los mismos significados que la maternidad, proponiendo nuevos modelos de masculinidad cuidadora mediante retratos de hombres portando bebés, formando parte el porteador del diseño de la ropa para trabajar del padre en cuestión. Señala cómo la conciliación no debería ser un asunto de mujeres, porque los cuidados no les pertenecen sólo a ellas.

En torno a la interrupción voluntaria del embarazo Laia Abril visibiliza lo peligroso del procedimiento cuando no está legalizado, y por lo tanto no es seguro practicarlo. Recopila relatos y retratos, y narra visualmente a través de artilugios, objetos y escenarios la crueldad de los procedimientos alternativos derivados de una falta de acceso al aborto seguro, defendiendo que su ilegalidad solo garantiza su inseguridad, no su desaparición.

El avance que observamos en torno a la maternidad es el nuevo espectro de conceptualización que permite a las mujeres aspirar a otras cosas, por un lado, o ser madres de formas subversivas

– incluso si esto supone adoptar voluntariamente un rol hipertradicional –. El control sobre el propio cuerpo en cualquier aspecto relacionado con la maternidad y los derechos reproductivos inciden de forma radical en el devenir de la vida de las mujeres, qué consideración tienen a nivel social y cultural, y cómo se consideran a sí mismas.

La violencia es uno de los vectores principales de esta cuarta ola, pues ha sido uno de sus motores, buscando desarticular las estrategias para su silenciamiento a través de la toma de la palabra. En este tiempo tenemos acceso a testimonios que nos ayudan a comprender la violencia que se ejerce sobre las mujeres por el hecho de serlo en un sentido más amplio que en etapas anteriores. En el ámbito de lo privado sus fases y estrategias han quedado expuestas. Nos permiten comprender cómo se elabora el minucioso trabajo de seducción y de demolición de la autoestima de la víctima. Ella sólo pasará a ser superviviente si encuentra las herramientas para reconocer qué le está sucediendo, salir y superar el daño sufrido a nivel psicológico, que puede incluir la violencia vicaria en caso de tener niños de por medio. Violencia de género no es únicamente la agresión física, con evidencias tangibles, y no sucede sin esas fases previas que ahora sabemos mejor que antes cómo detectar y dejar de normalizar.

Otro tema relevante es la violencia dirigida contra las mujeres en la calle. Si los piropos son realmente una celebración de las mujeres o son acoso, si los diseños de las ciudades podrían hacerse eco de la vulnerabilidad y el miedo que sostienen en las vueltas a casa de noche, siempre con la espada de Damocles del violador que podría aparecer en el camino, como cantan Las Tesis. A este respecto, la definición de violación ha sido también ampliada. La descripción anterior, la que forma parte del relato oficial, sucede siempre en un callejón oscuro, a manos de un desconocido. Eso elimina de la acepción a aquellas que suceden con alguien en quien se confía, y a través de la presión social o de la intimidación silenciosa en un espacio considerado seguro. Hoy la atención gira sobre los miedos que hay que soltar, pues los culpables de las violaciones son los violadores y la cultura que los protege, nunca las supervivientes por no haber tenido demasiado *cuidado*. Al haberse abordado como un peligro al que las mujeres deben temer, se ha interiorizado que deben actuar en consecuencia para protegerse. Además, ahora buscamos estrategias de superación del trauma.

Como consecuencia de una definición más exhaustiva y amplia de la violencia sexual, queda expuesta la necesidad de definir el consentimiento, además de eliminar la idea miserable de que una violación no es una forma de violencia en sí, sino que para que lo sea ha de haber un uso de la fuerza o intimidación física mediante. Hoy ya sabemos que no decir *no* por estar ebria no cuenta como un *sí*, que no forcejear tampoco es *sí*, y que quitarse el condón sin avisar son, todas ellas, formas de violación, aunque no se ajusten a la definición heredada. También se subraya la importancia de la acogida del testimonio y el endurecimiento en su consideración judicial – muy impulsada por el veredicto contra *la manada* –, que sí ha visto resultados en la nueva ley *del solo*

sí es sí, aunque no libre de controversia. Esta incluye la violencia digital y el porno de venganza, la violencia callejera y define el feminicidio como delito específico.

Las prácticas artísticas abordan la violencia desde diferentes puntos de vista. Por un lado, se presta mucha atención al lenguaje y a la conceptualización de la violencia en los medios, donde se refuerza el relato de colocar la responsabilidad en quien sufre la violencia en lugar de en quien la ejerce. Julia Galán lo evidencia con el entramado de ficcionalización de la víctima golpeada con una estética publicitaria, que nos recuerda a las campañas contra la violencia de género que depositan toda la responsabilidad en la mujer golpeada. Esto elimina de la ecuación la violencia que no es física, además de insinuar que la que es golpeada es porque se deja, sin proporcionar estrategias de identificación ni de escape de la situación, provocando además en la ciudadanía el hastío y la invisibilización del problema debido a la sobreexposición del *ojo morado de la mujer débil*, como expone Yolanda Domínguez. También refiriéndose al lenguaje de los medios en torno a la violencia María Llopis nos muestra cómo celebran la prudencia como arma de protección para las mujeres, proponiendo nuevos modelos informativos que especifiquen el crimen que se ha cometido y quién lo ha cometido. Contrapone la falta de determinación en las noticias sobre feminicidios a la especificidad de los casos de autodefensa e incluso de venganza llevados a cabo por mujeres, donde sí queda bien claro quién ha hecho qué y por qué.

La violencia se ejerce en muchos casos por faltar a los mandatos de la feminidad, convirtiéndose en advertencias para el resto del colectivo. En algunos lugares se castiga y señala a las mujeres cortándoles la melena, símbolo de feminidad del que se sirve Verónica Ruth Frías en su obra, igual que lo hace en otros momentos con la barba como símbolo de masculinidad hegemónica. Esta misma autora nos propone hablar el miedo normalizado al caminar de noche y solas por la calle, al que se refiere a través de los objetos cotidianos, que podrían estar en cualquier bolso o mochila, convertidos en armas de autodefensa que las mujeres reconocemos inmediatamente. El poder de la palabra saca a la calle la necesidad de las mujeres de protegerse al mismo tiempo que de mostrarse invencibles. Lo propone Alicia Framis con sus manifestaciones de mujeres vestidas con trajes ignífugos para avanzar sin miedo en la exigencia de un mundo seguro para ellas.

La violencia sexual como negocio a través de la trata de mujeres para su explotación sexual es lo que Nuria López aborda en un proyecto documental en México. Lo hace mediante la representación de los huecos que deja la ausencia de las niñas y chicas en los núcleos familiares y los lugares de donde han sido arrancadas. También, aún siendo lejos de nuestro contexto, pero no de nuestro tiempo, la castración genital sigue siendo una realidad. Julia Galán se refiere a la mutilación a través de símbolos que revelan las pesadillas de las mujeres, flores aplastadas y cercenadas en planos cerradísimos y grandes dimensiones. La misma autora reflexiona sobre la necesidad de rebelarse contra el adiestramiento dócil y al servicio de los deseos del otro mediante la capacidad de decidir por una misma, y decir sí o no.

Regina Galindo se refiere a la violación a través de sexo explícito en una performance relacionada con el caso de *la manada*, analizando los límites del consentimiento, la empatía y el posicionamiento de los testigos en favor de la víctima o del victimario. Nos revela cómo haber aceptado una interacción en algún momento puede convertirse en un contrato sin vuelta atrás, donde queda justificado todo lo que suceda después, lo quiera una o no. Laia Abril aborda también la violación dentro de su macroproyecto, *Una historia de misoginia*, que incluye otros proyectos ya mencionados. En este caso lo hace manifestando las formas que cobra el miedo siempre presente, reconstruyendo a través de objetos la historia específica que a través del tiempo y de la geografía ha respaldado la violencia sexual. Las aberraciones que revela asustan e indignan, pues es la historia de la justificación y el mantenimiento dentro de los límites de lo permitido de la violencia sexual explícita sobre los cuerpos de las mujeres.

Como conclusión extraemos la importancia de liberarnos del miedo de lo que podría pasarnos, que hemos asimilado y nos mantiene a raya, actuando como se nos supone por ser mujeres. Debe ser superado al amparo de todos los debates que nos muestran todas las capas de la vida en las que no teníamos la hermenéutica para saber interpretar lo que nos podría estar sucediendo. Esta superación queda respaldada por el poder de la palabra y el espacio seguro para descubrir que son testimonios y experiencias compartidas por muchas, potenciando la fuerza para exigir los cambios necesarios a nivel legal, educativo y social (Miguel, Desportes, Las Tesis, Miller, Barrau, Jerade, Serra).

Nuestro último vector es el poder las imágenes, que consideramos como la estructura que sostiene a todos los demás, actuando para dilatar o destruir los discursos aprendidos. El universo de las imágenes, como mencionábamos, hoy ha variado en sus formas de producción y diseminación. La participación es ahora activa por parte de los usuarios/espectadores de redes sociales, cambiando los modos en que se generan contenidos. Aunque la – supuesta – autonomía que otorgan en muchos casos se convierte en un eco que sólo imita patrones. Con lo que se han multiplicado los emisores, pero los mensajes podrían no haber cambiado tanto. El adiestramiento al que nos somete el universo de las imágenes hoy nos convierte en agentes de control – propios y ajenos – del cumplimiento de los mandatos de la feminidad. Las imágenes dictan sólidas instrucciones sobre cómo comportarnos, qué temer, qué consecuencias enfrentamos y cuáles deben ser nuestros objetivos en la vida si es que queremos ser consideradas mujeres deseables, respetables y exitosas. El poder de las imágenes doblega nuestros cuerpos, actitudes y expectativas. En su labor de mantener el relato, asocia – por conectar con algunas de las cuestiones tratadas – escenas decrépitas a la prostitución, radiantes a la maternidad, o ensoñación y calidez a la bienvenida de un hijo *through surrogate*. En contraposición, el imaginario colectivo derivado de las redes se convierte hoy también en vehículo para nuevos modelos de representación en torno a la maternidad, a la sexualidad, o a la comprensión de la violencia. En ocasiones, vinculados con

la belleza, los cuerpos reclaman su espacio, como decíamos, para objetualizarse sexualmente – o hipersexualizarse –, mostrándonos que ahí seguiría radicando el poder de las mujeres mientras el placer visual sea inseparable de sus cuerpos deseables. En cualquier caso, se da el espacio para generar discursos y contradiscursos en forma de píldora, diálogo y reacciones desmedidas frente a ciertos contenidos que nos revelan dónde y cuando se está llevando a cabo algo que se sale de la norma. Los imaginarios del entretenimiento también proponen nuevas estéticas, personajes y profundidades en la ficción derivadas de una mayor presencia de mujeres en las mesas de decisión y en los procesos creativos que colaboran de ampliar el relato. Da lugar a innovaciones, aunque el modelo anterior siga muy presente. Ese modelo que hereda de la tradición, punto de partida de esta investigación.

Las prácticas artísticas que relacionamos con este vector cuestionan el relato oficial que nos ha dado la cultura, en parte a través de las imágenes, y trabajan desde el poder que otorga modificarlo.

Verónica Ruth Frías propone revisar, la historiografía como forma de cultura y superar el lugar que ha otorgado a las mujeres, animándolas directamente a rechazarla erigiéndose en dueñas de sí mismas, con barbas postizas como símbolo de masculinidad – donde reside la mirada hegemónica – al son de *NO*. También nos propone superar con ella la historia – del arte – tal y como nos ha sido contada trepando a una torre de libros de historias del arte que han ignorado y silenciado a las mujeres. Frías queda plantada en equilibrio, estática, sobre todo ese conocimiento. La tradición pictórica se pone al servicio de la reinterpretación para modificar papeles y presencias en la obra de Carmela García, que bebe del Romanticismo feminizándolo, convirtiéndolo en fotografías ocupadas por mujeres frente a la naturaleza, un universo que la pintura nunca creó para ellas. Cristina Lucas revierte las explicaciones que se nos han dado sobre nuestro lugar en la historia, en la filosofía o en la política, cambiando el punto de vista en sus fotografías escenificadas. Evidencia con ello las estrategias para la manipulación que a través de las imágenes conceptualizan una feminidad sin autonomía. Refiriéndose también a la construcción de la cultura, Laia Abril se remonta a mitos y leyendas para revisarlas buscando qué lugar ocupan ellas: monstruosas, malas, y por ello maltratadas. O.R.G.ÍA hace una búsqueda similar, pero en este caso en la cultura audiovisual popular de los últimos años de la España franquista, apropiándose de imágenes públicas señalando cómo nos hemos visto a través de la pantalla a lo largo del tiempo: hiperfeminizadas, deseables y consumibles, aunque sin deseo propio. En su producción audiovisual evidencian lo que hemos aprendido de las imágenes sobre qué es estar en el mundo para una mujer. Siguiendo con la cultura popular, Mar Caldas cambia los roles entre hombres y mujeres en portadas de revistas, constatando cómo nos retratan los medios al ocupar el espacio público: coquetas, pequeñas, *adecuadas* y en segundo plano.

Observamos, por un lado desde la teoría feminista (Despentes, Miguel, Chollet y Llopis), y por otro desde la teoría de la fotografía (Barthes, Sontag, Berger, Flusser, Domínguez y Nuez), cómo

las estrategias de poder que actúan sobre nuestros cuerpos y que se desprenden a través de las imágenes permeando a nuestras vidas pueden ser revertidas identificándolas y arrojando luz sobre ellas.

Como reflexión final en torno a los cuerpos de las mujeres y las imágenes, detectamos que uno de los grandes debates gira en torno a la idea del empoderamiento, que influye en cómo comprendemos hoy los diferentes vectores que hemos desglosado. En estos tiempos se defiende este concepto desde la idea de autonomía y de decisiones libres, para encontrar a través de ellas un poder emancipador. Se abren hoy muchos debates que defienden nuevos modos de relacionarse con el sexo, con la sensualidad y la belleza, con las imágenes de una misma y de las demás libres de la mirada juzgadora aprendida, incidiendo también en las diferentes formas que tenemos de comprender la violencia, que a veces es autoinfligida.

Ese empoderamiento podría ser efectivamente dañino para el patriarcado, con lo que actúa para constreñirlo sin que se note de forma obvia. Existe la sospecha sobre la eficiencia de tomar ese camino, pues podría ser un espacio *prestado* para sentirnos algo mejor, algo más libres, algo más autónomas y conscientes, disfrazando el viejo orden de novedoso. Podría impulsarnos a actuar como se espera de nosotras desde los intereses de otros, pero con la sensación de que lo hacemos por nosotras mismas en un ejercicio de la libertad.

Ciertamente empodera sentirse libre, pero no sabemos con certeza si las problemáticas y su evolución se dirigen hacia una reestructuración de la cultura, o sólo hacia una parcela controlada pero un poco más amplia que daría continuidad al relato que pretendemos desmontar, pues la mirada que nos juzga – y con la que nos juzgamos – persiste mientras no sea modificado. Y aunque en eso estamos, pues vemos una intención clara en la producción artística y teórica contemporánea, no sabemos con seguridad si a nivel social estamos frente a nuevas realidades o sólo espejismos.

La creación artística y fotográfica de la cuarta ola nos revela la preocupación por los debates abiertos, además de concisión e implicación en poner un altavoz a las miradas divergentes sobre los cuerpos y los poderes diversos que sobre ellos actúan. Encontramos además que tocan las diferentes ramas de la fotografía, desde el corte documental, la escenificación, el uso del propio cuerpo, así como su conexión irrevocable con la propia experiencia o con las distintas formas de ver el mundo a través de las imágenes que lo conforman. Así mismo, los diferentes vectores de análisis corroboran que la lucha sigue, que las mujeres no están aún en control total sobre sus cuerpos, sus presencias y sus destinos, pero sí tenemos claro que avanzamos hacia ello.

9. Referencias bibliográficas

- Abril, Laia (2012). *Thinspiration*. Barcelona: Laia Abril (cop).
- Abril, Laia (2013). *Thinspiration*, en *Exposiciones 2013. Galería Contraluz*, (p. 24). Pamplona: Agrupación fotográfica y cinematográfica de Navarra.
- Abril, Laia (2016). *Lobismuller*. Barcelona: RM.
- Abril, Laia (2018). *On Abortion*. Madrid: La Fábrica.
- Acaso, María; Nuere, Silvia (2005). El currículum oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen. *Arte individuo y sociedad*, n° 17, 205-218.
- Ackerman, Galia (Ed.) (2014). *Femen: en el principio era el cuerpo*. Barcelona: Malpaso.
- Aizpuru, Margarita; Valbuena, Juan; Britto Jinorio, Orlando (2017). *Yolanda Domínguez. Mapas de acción*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno. Sala San Antonio Abad.
- Aizpuru, Margarita (2018). *Femitopías. Mujeres, Feminismo y cultura visual*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Alamillos Guardiola, María Cándida (2016). Maternidad tardía: Expresión contemporánea del patriarcado occidental, en *Revista de Antropología Experimental*, n° 16, 213-221.
- Alario Trigueros, María Teresa (2000). Nos miran, nos miramos. (Sobre género, identidad, imagen y educación), en *Tabanque*, vol. 15, 59-77.
- Alario Trigueros, María Teresa (2008). *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea.
- Albarracín, Pilar (2018). *Que me quiten lo bailao*. Madrid: Ministerio de cultura.
- Aliaga, Juan Vicente (2007). El beneficio de la discordia. A propósito de la batalla de los géneros. En Expósito, Elena y Labella, Cecilia (coord.) *La batalla de los géneros* (pp. 19-50). Galicia: Xunta de Galicia; Consellería de Cultura y Deporte; Centro Galego de Arte Contemporánea.

- Aliaga, Juan Vicente; Mayayo, Patricia (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This side up.
- Alonso, Claudia (2017). *Cultura Audiovisual, Género y Educación*. Trabajo fin de máster, Máster en Formación del Profesorado en Dibujo, Imagen y Enseñanzas Artísticas, Universidad de Murcia, España.
- Álvarez, Ángeles (2020, 13 de julio). Contra el borrado de las mujeres. *ElDiario.es* [en línea] Recuperado de: https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/borrado-mujeres_129_6102064.html
- Álvarez, Henar (2020). *La mala leche*. Barcelona: Planeta.
- Álvarez Montero, Carlos (2014, 4 de abril). Txema Salvans fotografía a las prostitutas del Mediterráneo. *Vice* [en línea]. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/bn4z5d/txema-salvans-the-waiting-game>
- Álvarez, Pilar (2018, 3 de mayo). La sentencia de La Manada desata una tormenta política y social. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: https://elpais.com/politica/2018/05/02/actualidad/1525286725_262083.html#
- Amiguet, Teresa (2018, 20 de febrero). Betty Friedan, una feminista con muy mala leche. *La Vanguardia* [en línea]. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20180219/44816463347/betty-friedan-feminismo-estados-unidos-historia.html>
- Amorós, Celia (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Amorós, Celia (1987). Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 128 (nº 503) pp. 113-128.
- Amorós, Celia (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado, *Asparkia, Investigació feminista*, nº 1, pp. 41-48.

- Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Amorós, Celia (2008). Conceptualizar es politizar. En Lorenzo, Maqueda y Rubio. Género, violencia y derecho (27-48). Madrid: Tirant Lo Blanch.
- Amorós, Celia (2009). Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al androcentrismo. *Investigaciones Feministas*, Vol 0, pp. 9-27.
- Antón, Jacinto (2013, 27 de octubre). Frágil carne de carretera. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2013/10/26/catalunya/1382815567_085601.html
- Antón, Jacinto; Sancho, Xavi (2020, 8 de febrero). De la exhibición y el empoderamiento de Shakira al éxito del exceso de Jennifer López. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2020/02/07/gente/1581081077_546433.html
- Arakistain, Xabier (2015). *Guerrilla Girls 1985-2015*. Madrid: Matadero Madrid.
- Aranguez, Tasia (2021). La cuarta ola feminista, contra el sexismo digital. En Tasia Aranguez y Ozana Olariu (Coord.), *Feminismo digital. Violencia contra las mujeres y brecha sexista en internet* (pp. 381-397). Madrid, España: Dykinson S.L.
- Arias Bautista, Maria Teresa (2009). Identidad femenina y violencia. En M. E. Jaime de Pablos (Ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural* (pp. 41-51). Sevilla, España: Arcibel Editores.
- Bachman, Donna G.; Piland, Sherry (1978). *Woman Artist: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*. Londres: The Scarecrow Press.
- Balaguer, María Luisa (2021). *El feminismo del siglo XXI. Del #metoo al movimiento queer*. Madrid: Huso.
- Barba, María (2015). *Hirsutas. Hacia la creación de un nuevo imaginario sobre la depilación femenina*. Recuperado de: https://issuu.com/mariabarba7/docs/hirsutas_fotolibro
- Barba, María (2019). *Depilación (definitiva)*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

- Barcenilla, Haizea; Olmo, Saioa (2010). *Está en mi cabeza, detrás de los ojos: instrucciones de género introyectadas*. Victoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Montehermoso.
- Barcenilla, Haizea (2015). *Naia del Castillo*. Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa.
- Barrau, María Isabel (Junio de 2010). Mujer y ciudad: una relación de miedo. En I. Vázquez, C. Flecha, A. Guil y M.J. Cala (Presidencia), *Investigaciones multidisciplinares de género*. Ponencia llevada a cabo en el *II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género* en Sevilla, España.
- Barthes, Roland (1986). Retórica de la imagen, en *Lo Obvio y lo obtuso*, pp. 29-47. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2005). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Battersby, Christine (1999). *Género y Genio. Hacia una estética feminista*, The Woman's Press: Londres.
- Beard, Mary (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. (Trad. Silvia Furió). Barcelona: Planeta.
- Beauvoir, Simone de (1998). *El segundo sexo (Obra original publicada en 1949)*. [Trad. Alicia Martorell]. Madrid: Cátedra.
- Bechdel, Alison (1986). *The Rule. Dykes to Watch Out For*. Nueva York: Firebrand Books.
- Belmonte, Jorge; Guillamón, Silvia (2005). Televisión, educación, y construcción de identidad de los telespectadores. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, n° 25 (2), p. 270. Doi: <https://doi.org/10.3916/C25-2005-038>
- Belmonte, Jorge (2014). Del arte cinematográfico a la imagen posttelevisiva. Co-educación audiovisual ante las representaciones de la feminidad. *Dossiers feministes*, n° 19, 149-167.
- Belmonte, Jorge (2015). Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación. *Dossiers feministes*, n° 20, 141-156.

- Benjamin, Walter (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Berger, John (1997). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordo, Susan (1993). *The unbearable weight: feminism, western culture and the body*. California: University of California Press.
- Borraz, Marta (2018, 4 de Mayo). El feminismo planta cara a la “cultura de la violación” en una nueva manifestación tras la sentencia de 'la manada'. *ElDiario.es* [en línea]. Recuperado de: https://www.eldiario.es/sociedad/manifestacion-recorre-madrid-violacion-sentencia_1_2142145.html
- Breddels, Lilet (2013). Protest by seduction, en *Framis in Progress*, (pp. 164-165). Amsterdam: Idea Books.
- Broude, Norma; Garrard, Mary D (1994). Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century, en *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Butler, Judith (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, vol. (18) 296-314. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Butler, Judith (1999). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Cornelia; Mark, Lisa Gabrielle (Ed). (2007). *Wack! Art and the feminist revolution*. Massachusetts: The MIT Press.

Cabrera, Elena (2022, 13 de enero). La mujer fatal es una disidente. *ElDiario.es* [en línea].

Recuperado de: https://www.eldiario.es/cultura/elena-gallen-escritora-cineasta-femme-fatale-disidente-diablo_1_8653149.html

Cáceres, Lea; Sotomayor, Sibila; Stange, Paula; Valdés, Dafne (2021). *Colectivo Las Tesis*.

Quemar el miedo. Un manifiesto. Barcelona: Planeta.

Castaño Vilas, Ana; Barrera, María José (2019, 15 de noviembre). *El castigo vestido de*

Feminismo. Políticas punitivas y violencia institucional. En L. Barbudo (Presidencia),

VII Jornadas Antirepresión Región de Murcia, Universidad de Murcia.

Caramés, Ánxela (2018). *Más allá de los géneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*.

Vigo: Fundación MACRO.

Cardenal, Tatiana (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray,

en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 46, pp. 353-360.

Chadwick, Whitney (1991). Women artist and the politics of representation, en Raven, Arlene;

Frueh, Joanna (eds.), *Femist Art Criticism. An Anthology*, pp. 177-180. Nueva York: Icon Editions.

Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.

Chapman, Rowena; Rutherford, Jonathan (Ed.). (1988). *Male Order. Unwrapping Masculinity*.

Londres: Lawrence & Wishat.

Chollet, Mona (2020). *Belleza fatal- La tiranía del look o los nuevos rostros de la alienación*

femenina. [Trad. Margarita Martínez]. Barcelona: Penguin Random House.

Cobo Bedia, Rosa (1995). Género. En C. Amorós (ed.), *10 palabras clave sobre mujer* (pp. 55-

84). Navarra: Verbo Divino.

Combálía, Victoria (2004). *Naia del Castillo. Trampas y seducción*. Madrid: Consejería de

cultura y deportes, Comunidad de Madrid.

- Cortés, José Miguel G.; Aizpuru, Margarita; García, Carmela (2017). *Carmela García. Imágenes de(l) poder – cartografía de lo invisible*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, D.L.
- Crespo Maclellan, Gloria (2022, 28 de abril). Regreso al 'striptease' de feria de Susan Meiselas. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/babelia/2022-04-28/regreso-al-striptease-de-feria-de-susan-meiselas.html>
- Cruz Méndez, Jose Manuel (2013). Maternidad subrogada, en *Anuario de la Facultad de Derecho*, vol. XXX, 641- 653.
- Cuesta, Laura (2022, 2 de septiembre). Nueva ley del aborto en España, en *La Vanguardia* [en línea]. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20220902/8495826/nueva-ley-aborto-espana.html#:~:text=La%20principal%20novedad%20de%20la,ning%C3%BAn%20permiso%20de%20los%20padres.>
- De la Villa, Rocío (2003). El origen de la crítica del arte y los Salones, en A. M. Guasch (coord.) *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 23-62). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Del Bosque, María (2020, 3 de febrero). Shakira y Jennifer López reivindican el poder de las mujeres en la Super Bowl más feminista. *El Mundo* [en línea]. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2020/02/03/5e37d2c821efa084478b457b.html>
- Del Castillo, Naia; Diehl, Victoria; García, Carmela (2007). *Complicidades*. Madrid: Consejo de Seguridad Nuclear.
- Del Castillo, Naia (2014). *Flujos*. Bilbao: Fundación Bilbaoarte.
- Delicado Moratalla, Lydia (2021). «El embarazo es una máquina, no una mujer» deshumanización y sexismo misógino en el planteamiento favorable al 'trabajo gestacional'. *Journal of feminist, Gender and Women Studies* (10), 41-50. Doi: <https://doi.org/10.15366/jfgws2021.10.005>

- Del Molino, Sergio (2023, 16 de agosto). Las irritantes tetas de Amaral. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/opinion/2023-08-16/las-irritantes-tetas-de-eva-amaral.html>
- Despentes, Virgine (2020). *Teoría King Kong*. Barcelona: Literatura Random House.
- Diderot, Denis (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos.
- Diego, Estrella de (1996). Figuras de la diferencia, en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol. II)*, pp. 434-451. Madrid: Visor.
- Doladé, Sergi (2015, 12 de enero) Txema Salvans. Un humanista sin prisa ni espera. *Metal* [en línea]. Recuperado de: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/txema-salvans-un-humanista-sin-prisa-ni-espera-sergi-dolade>
- Domínguez, Yolanda (2017b, 1 de enero). Qué enseñaba y qué ocultaba el vestido de Pedroche. *Huffington Post* [en línea]. Recuperado de: https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/que-ensenaba-y-que-oculta_b_13919730.html
- Domínguez, Yolanda (2017c, noviembre). La imagen: de Tiziano a Maluma, Ponencia presentada en *Proyecto Paula. Una experiencia educativa y social en el Aula Fundación Caja del Mediterráneo*, Murcia, España.
- Domínguez, Yolanda (2020, 9 de febrero) Por qué la Super Bowl no fue un espectáculo feminista. *Huffington Post* [en línea]. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/entry/por-que-la-super-bowl-no-fue-un-espectaculo-feminista_es_5e3fe465c5b6b708870199cb
- Domínguez, Yolanda (2021). *Maldito Estereotipo ¡Así te manipulan las imágenes y los medios!* Barcelona: Penguin Random House.
- Domínguez, Yolanda (2021, 18 de abril). Fotografía española o cómo iluminar culos de mujeres. *El Diario* [en línea]. Recuperado de: https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/fotografia-espanola-iluminar-culos-mujeres_129_7833236.html

- Dubois, Philippe (1986). *El acto de fotografiar. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Durán, Isabel (2009) *LIF. Libertad Igualdad Fraternidad*. Zaragoza: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales; Ayuntamiento de Zaragoza; Fundación 2008.
- Echols, Alice (1989). *Daring to be bad. Radical Feminism in America (1967-1975)*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Fanega, Pablo; Oliveira, Manuel (2006). *Secret Strike. Alicia Framis*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.
- Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. [Traducción Molina, E., Texto original de 1983]. México: Editorial Trillas.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan; Calle, Sophie (2020, noviembre). *Historias de pared*. En Joan Fontcuberta (presidente), *Extimidad (público, privado, secreto)*. Ciclo llevado a cabo en Panoramic – KBr Fundación Mapfre, Barcelona.
- Foster, Hal (ed.) (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kaidos.
- France, David; Reed, Kimberly; Teodosio, L.A. (productores) y France, David (director) (2017). *La vida y la muerte de Marsha P. Johnson* [cinta cinematográfica documental]. Los Gatos, California: Netflix.
- Framis, Alicia (2006). *Partages. Exposition du 12 mai au 17 septembre 2006, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux*. Burdeos: CAPC Museo de arte contemporáneo.
- Framis, Alicia (2013). *Framis in Progress*. Amsterdam: Idea Books.
- Freitas, José Nahuel; Rosenvitz, Milena; Muller, Stephanie (2016). Automatización del Test de Bechdel-Wallace, *Ética y Cine Journal*, Vol. 6, nº 3, 35-40.
- Friedan, Betty (2016). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

- Frueh, Joanna (1985). Towards a Feminist Theory of Art Criticism, en Raven, A., Langer, C.,
- Frueh, J. (1988) *Feminism Art Criticism. An Anthology*, Nueva York: Icon Edition.
- Galindo, Cristina; Pereda, Cristina F. (2014, 6 de diciembre). Debates en torno a la maternidad. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de:
https://elpais.com/elpais/2014/12/04/eps/1417719386_699847.html?event_log=oklogin
- Gallén, Elena (2021). *El diablo es una mujer*. Barcelona: Lunwreg.
- Gamman, Lorraine; Marshment, Margaret (ed.) (1988). *The Female Gaze. Womens as Views of Popular Culture*. Londres: The Women's Press Ltd.
- García, Carmela (2003). *Mujeres, amor y mentiras*. Madrid: TF Editores.
- García, Luis B. (2020, 4 de marzo). Montero justifica el lema 'sola y borracha quiero llegar a casa' frente a PP, Cs y Vox. *La Vanguardia* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.lavanguardia.com/politica/20200304/473966619686/irene-montero-sola-borracha-llegar-a-casa-ley-de-libertad-sexual-pp-cs-vox.html>
- García, Ter (2017, 17 de noviembre). "Hermana, yo sí te creo": el movimiento feminista vuelve a tomar las calles. *El Salto* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.elsaltodiario.com/feminismos/concentracion-madrid-juicio-manada>
- García Bueno, Jesús (2024, 22 de febrero). Dani Alves, condenado a cuatro años y medio de cárcel por la violación a una joven en una discoteca, en *El País Digital* [en línea].
 Recuperado de: <https://elpais.com/sociedad/2024-02-22/dani-alves-condenado-a-cuatro-anos-y-medio-anos-de-carcel-por-la-violacion-a-una-joven-en-la-discoeca-sutton-de-barcelona.html>
- García Vega, Miguel Ángel (2018, 30 de abril). La pintura retrata las heridas de la brecha de género. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2018/04/30/actualidad/1525091614_965606.html
- Garrard, Mary D. (1982). Artemisia and Susana. En Broude, Norma; Garrard, Maru D. (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Nueva York: Harper & Row.

- Gay, Roxane (2017). *Hambre. Memorias de mi cuerpo*. [Trad. Lucía Barahona]. Madrid: Capitán Swing Libros S.L.
- Gobierno de España (2023). *Premio Nacional de Fotografía*. España: Ministerio de Cultura.
- Recuperado de:
- [https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/premiosbbaa/pn-fotografia/pnf/premiados/pnf2023.html#:~:text=Laia%20Abril%20\(Barcelona%2C%201986\).y%20fot%C3%B3grafa%20de%20COLORS%20Magazine](https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/premiosbbaa/pn-fotografia/pnf/premiados/pnf2023.html#:~:text=Laia%20Abril%20(Barcelona%2C%201986).y%20fot%C3%B3grafa%20de%20COLORS%20Magazine).
- Gómez, Manuel V. (2018, 9 de marzo). Movilización histórica por la igualdad de las mujeres. El País Digital [en línea]. Recuperado de:
- https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956_654616.html
- Gompertz, Will (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Penguin Random House.
- González de Durana, Javier; Combalía, Victoria (2004). *Naia del Castillo*. Vitoria: ARTIUM. Museo Vasco Contemporáneo.
- Greer, Germaine (1971). *The Female Eunuch*, Nueva York: McGraw-Hill.
- Greer, Germaine (1979). *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work*. Londres: Seeker & Warburg.
- Güell, Nuria (ed.) (2016). *Nuria Güell Works (2008-2016)*. Barcelona: ADN galería / Institut de cultura de l'Ajuntament de Barcelona.
- Güell, Nuria (2018). *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.
- Guerriero, Leila (2018, 9 de mayo). Comportate. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de:
- https://elpais.com/elpais/2018/05/08/opinion/1525789019_595596.html
- Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra S. A.

- Hartmann, Heidi (1980). Marxismo y feminismo: un matrimonio mal avenido. Hacia una unión más progresiva. *Zona Abierta*, 20, 85-113.
- Illouz, Eva; Kaplan, Dana (2019). *El capital sexual en la modernidad tardía*. [Trad. Vicente Merlo Lillo]. Barcelona: Herder Editorial.
- Illouz, Eva (2021, 21 de enero). Eva Illouz: Vivimos en un mundo colonizado por la hipersexualización de los cuerpos y las psiques. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/ideas/2021-01-01/eva-illouz-el-sexo-crea-nuevas-desigualdades-sociales.html>
- Infante, Fernando (2019). Estética y fenomenología de la pose, en *Investigaciones fenomenológicas (número 16)*, 85-108.
- Jabbari, Reyhaneh; Hernández, Rosario; Llopis, María (2020). *María Llopis. Un hombre aparece muerto*. Castellón: Fundació Caixa Castelló.
- Jerade, Miriam (2019, 18 de diciembre). #Metoo ¿Es posible una cura colectiva? Apuntes sobre violencia, lenguaje y testimonio. Comunicación presentada en la sesión extraordinaria del Seminario Violencia, Memoria y Representación. Universidad de Murcia.
- Jiménez, José (2012). *Juegos de Lenguaje. Una introducción al arte de nuestro tiempo*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear D.L.
- Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente. Madrid: Tecnos.
- Kardashian, Kim (2015). *Kim Kardashian: Selfish*. California: Universe.
- Kaplan, E. Ann (1987). *Rocking Around the Clock. Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture*. Nueva York: Methuen.
- King, Chloe (2014, 31 de mayo). *Guerrilla Girls call bullshit on Pharrell*. The Daily Blog. Read the other side of the story. Recuperado de: <https://thedailyblog.co.nz/2014/05/31/guerrilla-girls-call-bullshit-on-pharrell/>
- Krief, Jean Pierre (director) (1998). *Contacs. Nan Goldin*. [DVD]. Francia.

- Labari, Nuria (2021, 5 de junio). Por qué nos gusta más Kate Winslet gorda y vieja que de musa del 'Titanic'. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/opinion/2021-06-05/por-que-nos-gusta-mas-kate-winslet-gorda-y-vieja-que-de-musa-del-titanic.html>
- Librería de Mujeres de Milán (1991). *No creas tener derechos*. Madrid: Horas y horas.
- Lienas, Gemma (2001). *El diario violeta de Carlota*. Barcelona: Alba.
- Lippard, Lucy (1976a). Changing Since Changing, en *From Center*. E.P. Nueva York: E.P. Dutton.
- Lippard, Lucy (1976b). The Pains and Pleasure from rebirth: Eurpoean and American women's Body Art, en *From Center*. Nueva York: E.P. Dutton.
- Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual. *Boletín Oficial del Estado*, 215, de 7 de setiembre de 2022. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-14630>
- Llopis, María (2010). *El postporno era eso*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina S.L.
- Llopis, María (2015). *Maternidades subversivas*. Navarra: Editorial Txalaparta.
- López Fernández-Cao, Marian (1997). *Käthe Kollwitz (1867-1945)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- López Fernández-Cao, Marian (1998). La retórica visual como el análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, individuo y sociedad*, n° 10, 39-62.
- López Fernández-Cao, Marian (2002). La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente. *Arte, individuo y sociedad*, n° Extra 1, 145-171.
- López Tovar, Antoni (2023, 8 de agosto). Cristina Pedroche: los expertos avisan de que la prioridad es el bebé, no el aspecto de la madre. *La vanguardia* [en línea]. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20230808/9156493/expertos-avisar-prioridad-bebe-aspecto-madre.html>

- Lomas, Carlos; Arconada, Miguel Ángel (1999). Mujer y publicidad: de la diferencia a la desigualdad, en Lomas, Carlos (comp.) *¿Iguales o Diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. (p. 113-154). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Lubben, Kristen (2018, 23 de agosto). Una historia oculta del aborto. *Aperture* [en línea]. Recuperado de: <https://aperture.org/editorial/pbr-14-abortion/>
- Marcial, David (2022, 2 de abril). Graciela Iturbide: “El realismo mágico es una etiqueta colonial y racista”. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/mexico/2022-04-02/graciela-iturbide-el-realismo-magico-es-una-etiqueta-colonial-y-racista.html>
- Martinengo, Marirí; Giraud, Marie-Thérèse (2010). La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, (39), 19-32.
- Martínez-Bascuñán, Mariam (2019, 7 de julio). El feminismo que nació con Simone de Beauvoir. *El País Digital* [en línea], pp. 2-3. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/07/05/ideas/1562337766_757567.html
- Martínez-Bascuñán, Mariam (2023, 30 de septiembre). ‘Querido capullo’: Virgine Despentès traza un retrato complejo e incómodo de la era del MeToo. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/babelia/2023-09-30/querido-capullo-virginie-despentès-traza-un-retrato-complejo-e-incomodo-de-la-era-del-metoo.html>
- Matilla, Diana (2018, 16 de agosto). Razones por las que amamos a Úrsula (además de por ser un icono feminista). *Marie Claire*. Recuperado de: <https://www.marie-claire.es/planeta-mujer/33680.html>
- Mayayo, Patricia (2002). *Louise Bourgeois*. San Sebastián: Nerea.
- Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mena, Manuela; Molina, Ángela (2021). *Womanology*. Colección José Ramón Prieto. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- Méndez, Lourdes (2010). “Arte coño” y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo. En Martínez Guirao, Javier Eloy, Tellez Infante, Anastasia (Eds.), *Cuerpo y Cultura* (pp.-161-184). Barcelona: Icaria.
- Miguel, Ana de (1995). Feminismos. En C. Amorós (Ed.), *10 palabras clave sobre mujer* (pp. 217-256). Navarra: Verbo Divino.
- Miguel, Ana de (2001). *Alejandra Kollontai*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Miguel, Ana de (2019). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Miller, Amarna (2021). *Virgenes, amantes, esposas y putas*. Barcelona: Planeta.
- Millett, Kate (2018). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mitchell, William John Thomas (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. México: COCOM Press.
- Moeslein, Anna (2015, 9 de noviembre). Reese Witherspoon’s moving speech at Glamour’s 2015 Women of the Year Awards: ‘Like Elle Woods, I do not like to be underestimated’. *Glamour* [en línea]. Recuperado de: <https://www.glamour.com/story/reese-witherspoon-women-of-the-year-speech>
- Moraga, Carmen (2023, 19 de junio). Abascal rechaza hablar de violencia machista: “El género es un concepto ideológico que no compartimos”. *ElDiario.es* [en línea]. Recuperado de: https://www.eldiario.es/politica/abascal-niega-cambios-vox-violencia-machista-genero-concepto-ideologico-no-compartimos_1_10306665.html
- Mulvey, Laura (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema, en Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). [Texto original en *Screen*, nº 16 (1975), y trad. Esp.: (1988) *Placer Visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo]. Nueva York: Oxford UP.

- Mulvey, Laura (1973). You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr Jones?, *Spare Rib*, nº 8, 13-16, 30. Reimpreso en Parker, Rozsika y Pollock, Griselda *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985*, pp. 127-131. Londres: Pandora.
- Murría, Alicia (2005). *Laura Torrado*. Madrid: La Fábrica D.L.
- Murría, Alicia (2007). *Desmontajes. Imágenes y contradiscursos*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz; Montehermoso.
- Nochlin, Linda (1971). Why Have Been No Great Women Artist?, *Art News*, pp. 22-39. Reimpresión (1989) en *Women, Art and Power and Other Essays*, pp. 145-177. Londres: Thames & Hudson.
- Nochlin, Linda; Shuterland Harris, Ann (1977). *Women Artist. 1550-1950*. Los Ángeles: Los Ángeles County Museum of Art.
- Nuez, Iván de la (2024). *Iconofagias. Un diccionario del s. XXI*. Barcelona: Penguin Random House.
- Olivares, Rosa. (2005). *100 Fotógrafos Españoles*. Madrid: Exit D. L.
- Olivares, Rosa (ed.). (2008). *100 Artistas Españoles*. Madrid: Exit Publicaciones, S.L.
- Olivares, Rosa (2013). *Contexto Crítico. Fotografía española siglo XXI*. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Owens, Craig (1985). El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo, en Foster, Hal (coord.), *La Posmodernidad* (pp. 93-124). Barcelona: Kairós.
- Owens, Craig (2004). Posar. En Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 194-215). Barcelona: Gustavo Gili.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (eds.) (1987). *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970-1985*. Londres y Nueva York: Pandora Press.
- Parreño, José María (2005). *Miradas de Mujer. 20 fotografías españolas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

- Pérez Carreño, Francisca (1994). *Artemisia Gentileschi*. Madrid: Historia 16.
- Pérez-Lanzac, Carmen (2023, 26 de junio). Svenja Flasspöhler, filósofa. “Decir ‘no’ es un signo de autonomía. Pero puede ser más fuerte decir ‘te deseo’”. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/ideas/2023-06-26/svenja-flaspohler-filosofa-decir-no-es-un-signo-de-autonomia-pero-puede-ser-mas-fuerte-decir-te-deseo.html>
- Pollock, Griselda (1979). Feminism, feminist, and the Hayward Annual II 1978, en *Feminism Review*, n° 2, 33-35.
- Pollock, Griselda (1981). Mujeres ausentes (un replanteamiento de las antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer), en Diego, Estrella de (ed.) *Revista de Occidente*, número monográfico dedicado a la fotografía, diciembre 1981, pp. 77-108.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and difference. Femininity, feminism and the histories of art*. Londres: Routledge.
- Pollock, Griselda (1998). *Mary Cassat: Painter of Modern Woman*. Londres: Thames & Hudson.
- Porcel, María; Sans, Elisabet (2023, 29 de marzo). Ana Obregón, madre de una niña por vientre de alquiler a los 68 años: “he vuelto a vivir”. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/gente/2023-03-28/ana-obregon-madre-de-una-nina-por-vientre-de-alquiler-a-los-68-anos.html>
- Posner, Joe (2021). *Explained: Plastic Surgery*. [Serie documental para televisión]. Washington D.C.: Vox Media.
- Puleo, Alicia (1995). Patriarcado. En C. Amorós (ed.), *10 palabras clave sobre mujer* (pp. 21-54). Navarra: Verbo Divino.
- Puleo, Alicia (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Servicio de publicaciones Universidad de Valladolid.

- Radstone, Susannah (ed.) (1988). *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*.
Londres: Lawrence & Wishat.
- Raffio, Valentina (2019, 30 de noviembre). La obsesión por los filtros de Instagram amenaza la autoestima de los usuarios. *El Periódico* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20191130/obsesion-filtros-belleza-instagram-autoestima-cirugia-estetica-efectos-psicologicos-7743564>
- Ramírez, Patricia (2015, 1 de marzo). El síndrome de la mala madre. *El País Digital* [en línea].
Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2015/02/27/eps/1425053577_221825.html
- Reckitt, Helena (ed.); Phelan, Peggy (2001). *Art & Feminism*. Londres y Nueva York: Phaidon.
- Reguero, Patricia (2024, 16 de abril). Clara Serra: “Legislar el sexo con arreglo al deseo es la vía directa al punitivismo”. *El Salto* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.elsaltodiario.com/violencia-sexual/clara-serra-legislar-sexo-arreglo-al-deseo-es-via-directa-al-punitivismo>
- Ribalta, Jorge (ed.) (2004). *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Rivera, María Milagros (2001). La violencia contra las mujeres no es violencia de género.
Duoda: Revista d'estudi feministes, n° 21, 37-42.
- Rodríguez, Ana (2021, 7 de noviembre). Lo que ‘El último duelo’ nos enseña sobre la Edad media: nobles arruinados, huellas de la peste, mujeres como propiedad. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2021-11-07/lo-que-el-ultimo-duelo-ensena-sobre-la-edad-media-nobles-arruinados-huellas-de-la-pestes-mujeres-como-propiedad.html?outputType=amp>
- Rubin, Gayle (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Vance, C. (Ed.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (pp.113-190). Madrid: Revolución.

- Rubio, Ángeles; Sanz-Díez, Marina (2018). Violencia sexual contra las mujeres jóvenes: construcciones social y autoprotección. *Revista de Estudios de Juventud. Ejemplar dedicado a Juventud y Violencia*, nº 120, 47-65.
- Ruby Rich, B. (1986). Anti-porn: Soft Issues, Hard World, en *Femist Reveiw*, Vol. 13, nº 1, 56-67.
- Saltzman, Janet (1992). *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Salvans, Txema (2013). *The Waiting Game*. Barcelona: RM.
- Samaniego, Fernando (2004, 13 de mayo). Naia del Castillo retrata las estrategias de seducción y sus artilugios. *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/05/13/cultura/1084399213_850215.html
- Sánchez-Fuentes, María del Mar; Parra-Barrera, S.M., Granados, Reina; Gómez-Berrocal, Carmen; Moyano, Nieves (junio, 2021). *Consentimiento sexual y cosificación sexual femenina*. Póster presentado al II Congreso Internacional de Sexualidad. Expresando la diversidad, Valencia, España.
- Schremph, Kelly (2016, 22 de marzo). 'Jane the Virgin' took an important feminist stand. *Bustle* [en línea]. Recuperado de: <https://www.bustle.com/articles/149297-jane-the-virgin-referenced-the-bechdel-test-to-remind-us-of-whats-really-important>
- Seisdedos, Iker (2022, 24 de junio). El tribunal supremo deroga el derecho al aborto en Estado Unidos, en *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/sociedad/2022-06-24/el-tribunal-supremo-deroga-el-derecho-al-aborto-en-estados-unidos.html>
- Serra, Clara (2020, 25 de junio). ¿Qué está pasando en el feminismo español?, en *El País Digital* [en línea]. Recuperado de: <https://elpais.com/opinion/2020-06-24/que-esta-pasando-en-el-feminismo-espanol.html>
- Serra, Clara (2024). *El sentido de consentir*. Barcelona: Anagrama.

- Showalter, Elaine (1981). Feminist Criticism in the Wilderness, en *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Londres: Virago Press.
- Siscar, Majo (2018). Hijas de ningún dios. El negocio del tráfico de mujeres para su explotación sexual en México. *5W. Crónicas de larga distancia*. Recuperado de:
<https://www.revista5w.com/temas/genero/hijas-de-ningun-dios-7663>
- Solans, Piedad (2011). *Contraviolencias: prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipuzkoa.
- Solomon-Godeau, Abigail (2018). Problema(s) masculino(s): otra vez el mismo *déjà vu*. *Exit*, n° 72, pp. 76-97.
- Sontag, Susan (2018). *Notes on Camp*. [Texto original de 1964]. Reino Unido: Penguin.
- Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. [Texto original de 2003]. Madrid: Suma de letras.
- Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. [Texto original de 1977. Trad. Carlos Gardini]. Madrid: Santillana.
- Spaccavento, Vanesa (2022, 23 de diciembre). “Ni dios, ni patrón, ni marido”. Virginia Bolten, un pedazo de lucha hecho mujer. *La Izquierda Diario* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.laizquierdadiario.com/Virginia-Bolten-un-pedazo-de-lucha-hecha-mujer#:~:text=Ni%20Dios%2C%20ni%20patr%C3%B3n%20ni%20marido%20fue%20el%20lema%20de,super%C3%B3s%20los%20dos%20mil%20ejemplares>.
- Strömquist, Liv (2022). *La sala de los espejos*. Barcelona: Penguin Random House
- Subirats, Marina (1994). Conquistar la igualdad: la coeducación hoy. *Revista iberoamericana de educación*, n° 6, 48-78.
- Tejeda, Isabel (1995). *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert; Departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere.

- Tejeda, Isabel (27, 28 y 29 de septiembre de 2011). La exposición Territorios Indefinidos (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de 1990 en España. En Villasol, Laura y Bonatto, Virginia (Coord.), *Teorías y producciones estético-artísticas*. Conferencia llevada a cabo en las II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, La Plata, Argentina.
- Tirado, Claudia (2016, 5 de octubre). Úrsula, la bruja del mar, se inspiró en una drag queen de Baltimore. *Vice* [en línea]. Recuperado de:
<https://www.vice.com/es/article/vvpp4x/Ursula-la-bruja-del-mar-se-inspiro-en-un-drag-queen-de-baltimore>
- Trujillo, Gracia (2016). “Mi cuerpo es mío”. Parentalidades y reproducción no heterosexuales y sus conexiones con otras demandas. *Viento Sur*, n° 146, 61-68. Recuperado de:
https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/vs146_g_trujillo_mi_cuerpo_es_mio_parentalidades_y_reproduccion_no_heterosexuales_y_sus_conexiones_con_otras_demandas.pdf
- Trujillo, Gracia (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- VV.AA. (2003). *Framis Alicia Framis*. Amsterdam: Idea Books
- VV.AA. (2006). *Cristina Lucas*. Madrid: Centro Municipal de las Artes, Ayuntamiento de Alcorcón.
- VV.AA. (2011). *Heroínas*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza; Fundación Caja Madrid.
- VV.AA. (2012). *Acha. Julia Galán*. Valencia: Generalitat Valenciana, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- VV.AA. (2018). *Adiestrada. Ensayo para decir sí o no. Un proyecto de Julia Galán*. Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Valdés, Isabel (2017, 7 de septiembre). Muere Kate Millett, la revolucionaria sexual. *El País*

Digital [en línea]. Recuperado de:

https://elpais.com/cultura/2017/09/06/actualidad/1504734065_757864.html

Varela, Irantzu (2020, 5 de febrero). La superbola de la Super Bowl ‘latina’ y ‘feminista’.

Pikara online Magazine [Artículo web]. Recuperado de

<https://www.pikaramagazine.com/2020/02/la-superbola-de-la-super-bowl-latina-y-feminista/>

Varela, Nuria (2014). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Varela, Nuria (2019). *Feminismo para principiantes. Edición actualizada*. Barcelona: Penguin

Random House.

Varela, Nuria (2024). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Penguin Random House.

Vázquez, Ana Paula (2023, 16 de noviembre). Latin Grammy 2023: Natalia Lafourcade da un

poderoso discurso al recibir su premio, “lo dedico a todas las mujeres”. *El Heraldo de*

México [en línea]. Recuperado de:

<https://heraldodemexico.com.mx/espectaculos/2023/11/16/latin-grammy-2023-natalia-lafourcade-da-un-poderoso-discurso-al-recibir-su-premio-lo-dedico-todas-las-mujeres-555632.html>

Vicente, Alex (2020, 28 de enero). Historia fotográfica de la violación. *El País Digital* [en

línea] Recuperado de:

https://elpais.com/cultura/2020/01/27/babelia/1580145859_976079.html

Villalón, Roberto (2017, 3 de julio). Yolanda Domínguez: “Falta una actitud crítica en

fotografía con respecto a los estereotipos”. *Clavo ardiendo* [en línea]. Recuperado de:

<https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/yolanda-dominguez-falta-una-actitud-critica-fotografia-respecto-al-uso-estereotipos/>

Wacker, Karen (productora). (2021). *Mare of Easttown*. [Mini serie de televisión]. Nueva York:

HBO.

Wolf, Naomi (1992). *El mito de la belleza*. Barcelona: Salamandra.

Woolf, Virginia (2016) *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Zaya, Octavio (ed.). (2005). *Carmela García. El hueco en el espacio*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Contemporáneo CAAM.

9.1. Recursos Audiovisuales referenciados

- Abraham, Nancy; Berg, Amy; Goldman, Lesley; Sin, Grace (productoras) y Berg, Amy (directora). (2022). *Phoenix raising*. [miniserie documental de TV]. EE. UU: HBO.
- Ackerley, Tom; Brenner, Robbie; Heyman, David; Robbie, Margot (productores) y Gerwig, Greta (directora) (2023). *Barbie* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Warner Bros.
- Todd Hénaut, Dorothy; Rosen, Mark L. (productores) y Sherr Klein, Bonnie (directora) (1981). *Not a love story: A Film About Pornography* [cinta cinematográfica]. Canadá: National Film Board of Canada.
- Affleck, Ben; Dammon, Matt; Fox, Jennifer; Holofcener, Nicole; Scott, Ridley; Walsh, Kevin J. (productores) y Scott, Ridley (director) (2021). *El último duelo* [cinta cinematográfica]. Los Ángeles: 20th Century Studios.
- Álvarez, Henar; Burque, Manuel; Peinado, Quique (2020, 2 de octubre). *Buenismo bien: Oposición a Ayuso BIEN* [Audio Podcast]. Recuperado de: <https://spoti.fi/32BhPNy>
- Álvarez, Henar; Burque, Manuel; Peinado, Quique (2021, 16 de noviembre). *Buenismo bien / Gakian Liberada* [Audio Podcast]. Recuperado de: <https://podcasts.apple.com/es/podcast/buenismo-bien-gakian-liberada/id1413270825?i=1000548453306>
- Álvarez, Henar; Córcoles, Raquel (2022, 7 de junio). *Dos rubias muy legales / E10 Maternitis* [Audio Podcast]. Recuperado de: https://podimo.com/es/shows/8d6346f5-85ac-4c86-8fe5-5e289ec3f1c1?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=ES_PERFORMANCE_SEARCH_SHOW&utm_term=NA&utm_content=NA&gclid=EAiaIQobChMIk66t8dCX_gIV8AYGAB3z0w2-EAAYASAAEgIgZ_D_BwE
- Armstrong, Ken; DiMento, Katie (productores) (2019). *Unbelievable*. [serie de TV]. EE.UU.: CBS Television Studios; Escapist Fare; Katie Couric Media; Sage Lane Productions; Timbreman-Beverly Productions.

- Aziz, Riza; DiCaprio, Leonardo; McFarland, Joey; Scorsese, Martin; Tillinger, Emma (productores) y Scorsese, Martin (director) (2013). *El lobo de Wall Street* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Red Granite Pictures; Appian Way; Sikelia Production; EMJAG Productions
- Bahar, Robert; Carracedo, Almudena (productores) y Bahar, Robert; Carracedo, Almudena (directores) (2024). *No estás sola: La lucha contra La Manada* [largometraje documental]. España: Lucernam Films; Netflix.
- Bandini, Rigoberta (2021, 21 de diciembre). *Rigoberta Bandini – “Ay mamá” / Benidorm Fest 2022 / La Gran Final* [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=K_WqBxwAbJY
- Bang, Carolina (productora) y Jaenes, Marta; Márquez, Rosa (directoras) (2019). *¿Qué coño está pasando?* [Película documental]. España: Pokeepsie Films, The Other Side.
- Barfield, Tania; Killerbrew, Boo (productores) (2020). Reagan. [Capítulo de serie de televisión]. En Barfield, Tania; Killebrew, Boo (productores), *Mrs. America*. Nueva York: HBO.
- Barnett, Philipp A. (productor) y Bianco, Pippa (directora) (2019). The Next Episode. [Capítulo de serie de television]. En Barnett, Philipp A. (productor). *Euphoria*. Nueva York: HBO.
- Bloom, Rachel; Brosh McKenna, Aline (productoras) (2015-2019). *Crazy Ex-Girlfriend*. [serie de televisión]. EE.UU.: Black Lamb; CBS Television Studios; Lean Machine; Rachel Does Stuff; Sunnyside Entertainment; Warner Bros. Television; Webbturfuge.
- Campo, Santiago; Cañas, Sara (productores) y Pallier, María (directora) (2019). *Metrópolis: Coreografías del género*. Madrid: RTVE.
- Card, Mona (productora) y Bailey, Fenton; Barbato, Randy (directores) (2012). *In Vogue: the editor's eye*. [Película documental]. EE.UU.: HBO Documentary Films; World of Wonder Productions.
- Cardi B (7 de Agosto de 2020). *Cardi B – WAP feat. Megan Thee Stallion* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/hsm4poTWjMs>

Neville, Morgan; O'Malley, Christine; Rogers, Caitrin (productores) y Wilson, Lana (directora) (2019). *Miss Americana* [Película Documental]. California: Netflix.

Colectivo Registro Callejero (25 de noviembre de 2019). *Performance colectivo Las Tesis "Un Violador en tu Camino"* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>

Eyrich, Lou (productora) (2018). *Pose*. [serie de televisión]. EE.UU.: Color Force; Brad Falchuk Teley-Vision; Ryan Murphy Television; Fox 21 Television Studios; FX Productions; FX Network.

Farjam-Chazan, Farnaz.; Kardashian, Kim; Seacrest, Ryan (productores) (2006-2021). *Keeping up with the Kardashians*. EE.UU.: Bunim-Murray Productions; Ryan Seacrest Productions.

Goldsmith-Thomas, Elaine; Schiff, Paul; Schindler, Deborah (productores) y Newell, Mike (director) (2003). *La sonrisa de Mona Lisa* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Revolution Studios y Red Om Films.

Grande, Ariana (2019, 18 de enero). *Ariana Grande – 7 Rings (Official Video)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/QYh6mYIJG2Y>

Granier, Jorge; Pearl, Gary; Snyder Urman, Jennie (productores) (2014-2019). *Jane the Virgin* [serie de television]. EE.UU.: Popp Productions; RCTV, Electus, CBS Television Studios; Warner Bros. Television.

Harknett, Alex; Riley, Milly; Waldrum, Katherine; Cameron, Clare; Coldstream, Rob; Pomeroy, Alisa (productores) (2021). *Spice Girls: el precio del éxito* [serie documental de television]. Reino Unido: 72 Films; Channel 4 Television.

Heldman, Caroline (2014). *La mentira sexy – Caroline Heldman – TEDxYouth@SanDiego* [conferencia on line]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kMS4VJKekW8>

- Hessel, Katty (2020, 28 de octubre). *The Great Women Artist. Guerrilla Girls*. [Audio Podcast]. Recuperado de: <https://podcasts.apple.com/es/podcast/the-great-women-artists/id1480259187>
- Miller, Bruce (productor) (2024). *The handmades's tale*. [serie de TV]. EE.UU: Daniel Wilson Productions; The Littlefield Company; White Oak Pictures; MGM Television; Toluca Pictures.
- Peiró, Monty; Bañó, Marcos (2023, 22 de octubre). *Todo mal 6X04: Barbie y la violencia sexual*. [Audio podcast]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GcSywf3C3Fs>
- Kosmópolis 2017 (2017, 24 de marzo). *Orna Donath, María Llopis, Brigitte Vasallo y Bel Odid. La familia ha muerto. Viva la familia* [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/orna-donath-maria-llopis-brigitte-vasallo-y-bel-olid/227156>
- Livingston, Jennie (productora) y Livingston, Jennie (directora) (1990). *Paris is Burning* [cinta cinematográfica documental]. EE.UU. y Reino Unido: Miramax; BBC Television.
- Maloney, Simon; Meyers, Simon (productores) (2020). *I may destroy you* [serie de TV]. Reino Unido: BBC; Falkna Productions; HBO.
- NFL (2020, 3 de febrero). *Shakira & J. Lo's FULL Pepsi Super Bowl LIV Halftime Show* [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pILCn6VO_RU
- Nolot, Benjamin; Perry, Morgan (productores) y Nolot, Benjamin (director) (2017). *Liberated. The new sexual revolution* [película documental]. Magic Lantern Pictures: EE.UU.
- Quesada, Esty (2017, 1 de julio). *Carlota Corredera, gorda traicionera – Soy una pringada* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Qi4QH2PN5o8>
- Rosenthal, Jane; Weinstein, Paula (productores) y Ramis, Harold (director) (1999). *Una terapia peligrosa* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Baltimore Pictures, Spring Creek Productions, Face productions, Tribeca Productions.

Swift, Taylor (2019, 14 de junio). Taylor Swift – *You need to calm Down* [Archivo de video].

Recuperado de: <https://youtu.be/Dkk9gvTmCXY>

Thicke, Robin (2013, 20 de marzo). *Robin Thicke – Blurred lines ft. T.I., Pharrel* [Archivo de

video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yyDUC1LUXSU>

9.2. Recursos web referenciados

Abril, Laia (2020) *Laia Abril*. España. Recuperado de: <https://www.laiaabril.com/>

Baena, Laura (2023). *Club de Malasmadres*. España. Recuperado de:

<https://clubdemalasmadres.com/>

Bueno, Alejandra (2024). Alejandra Bueno. Recuperado de: <https://www.alejandrabueno.es/>

Contra el borrado de las mujeres (2023). *Contra el borrado de las mujeres. Alianza feminista por los derechos de las mujeres basados en el sexo*. España. Recuperado de:

<https://contraelborradodelasmujeres.org/>

Domínguez, Yolanda. (2017a). *Yolanda Domínguez*. España. Recuperado de:

<http://yolandadominguez.com/>

Etxarra, Leire (2021). Fotografías que han puesto el dedo en la llaga al captar las mil caras de la violencia contra la mujer [entrada de Blog en *Cartier Bresson no es un reloj*]. Recuperado de:

<https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/fotografias-que-han-puesto-el-dedo-en-la-llaga-al-captar-las-mil-caras-de-la-violencia-contra-la-mujer/>

Frías, Verónica Ruth (2016) *Verónica Ruth Frías*. España. Recuperado de:

<http://cargocollective.com/veronicaruthfrias>

García, Carmela (2022). *Carmela García*. España. Recuperado de:

<https://www.carmelagarcia.com/>

González, Semiramis (2021). Contra la patria y el patriarcado [artículo en su blog *Semiramis Gonzalez*] Recuperado de:

<http://semiramisgonzalez.com/contra-la-patria-y-contra-el-patriarcado/>

Güell, Nuria (2020). *Nuria Güell*. España. Recuperado de: <https://www.nuriaguell.com/>

Jenner, Kylie [@kyliejenner] (s.f.). *kyliejenner* [perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el

16 de septiembre de 2023 de <https://www.instagram.com/kyliejenner/>

Kardashian West, Kim [kimkardashian] (2019a, 7 de mayo). Mugler Drip Straight out the ocean @manfredthierrymugler His first desing in 20 years. Manfred Thierry Mugler for Kim Kardashian West / MET BALL 2019 with Mugler Fashion House @muglerofficial. Corset by Mr. Pearl [Imagen de Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BxJMGe2nKrv/>

Kardashian West, Kim [kimkardashian] (2019b, 10 de septiembre). I'm wearing the sculpting body suit SKIMS.COM [Imagen de Instagram]. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/B2PxkTUg6gd/?igshid=p9176utk584>

Kardashian West, Kim [kimkardashian] (2020, 23 de junio). Just found this in my phone from my special trip to London last year to meet w Mr. Pearl. I wore a corset like this for the Met Ball for my @manfredthierrymugler Camp look but the corset was misplaced that night 🧡 and I want it so badly preserved for my archive that I flew to London to have another made. [Video de Instagram]. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/CBw_u1HA_uM/

Llevarot, Laura (2020, 12 de junio). *Trabajo sexual. Escuchad a las putas* [artículo en un blog] Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/escuchad-a-las-putas?fbclid=IwAR2o-MRd3fbQfiKooiU1yjf2RpcJRgVqeOtUQA4LsKZBZ9Fkc-X2-PT-1lw>

Muriana, Carmen G.; Higón, Beatriz; Sentamans, Tatiana (2024). *O.R.G.Í.A.* España. Recuperado de: <https://www.orgiaprojects.org/>

Ortiz, Daniela (2022). *Daniela Ortiz*. España. Recuperado de: <https://www.daniela-ortiz.com/>

Oyarzabal, Gloria (2017). *Susanne and the Elders*. Madrid: Gloria Oyarzabal. Recuperado de: <https://gloriaoyarzabal.com/SUSANNE-AND-THE-ELDER>

Oyarzabal, Gloria (2022). *Gloria Oyarzabal*. España. Recuperado de: <https://gloriaoyarzabal.com/>

Pedroche, Cristina [cristinapedroche] (2023, 5 de agosto). Es agotador tener que explicar cada cosa que hago, y tener que recibir todo este odio siempre. [...] Feliz verano a todos. [Fotografía y video de Instagram]. Recuperado de: https://www.instagram.com/cristipedroche/related_profiles/

Salinas, Katy (18 de marzo de 2010). *Oda a la vida* [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://katysalinas.blogspot.com/>

Sallarés, Mireia (2022). *Las muertes chiquitas, 2006-2016 en Àngels Barcelona*. España. Recuperado de: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/mireia-sallares/projects/las-muertes-chiquitas/540>

Sapetti, Sara (2022). *Sara Sapetti*. España. Recuperado de: <https://sarasapetti.com/mr-proper>

Tenenbaum, Eugenia [eugeniatenenbaum] (2020, 30 de agosto). [...] ¿estamos usándolo correctamente? ¿somos conscientes de sus implicaciones? ¿sabemos diferenciar las diferentes dimensiones que puede adquirir este término? Y, sobre todo, ¿sabemos diferenciar aquello que nos empodera como colectivo y aquello que nos emancipa como personas? [...] [Imagen de Instagram] Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/CEhkoh9AVmJ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Torrado, Laura (2019). *Laura Torrado*. España. Recuperado de: <https://www.lauratorrado.net/>

Valldosera, Eulalia (2002). *Eulalia Valldosera*. España. Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/me-we/>