

Confluencias **feministas** entre **arte y tecnología**

FEMINIST CONFLUENCES BETWEEN ART AND TECHNOLOGY

ABSTRACT

For feminists, Internet has created a network of cyberfeminist empowerment, a mass media and a new environment on which to act, as well as an environment from which to subvert the mechanisms of power. A technological tool is feminist video art, which has provided a unique chance to dismantle roles and gender stereotypes reported by feminism and through which women artists have claimed the ability to become active subjects of the same building space not subject to patriarchal structures that delimit freedom. Internet and video art have allowed to be displayed discuss gender violence and femicide, and act as platforms to denounce and be aware.

Keywords

Internet, technophobia, empowerment, claim, subvert

RESUMEN

Para las feministas, Internet ha constituido una red de empoderamiento cyberfeminista, un medio de comunicación y un entorno nuevo sobre el que actuar, además de un entorno desde el que subvertir los mecanismos de poder. Una herramienta tecnológica feminista como ha sido el videoarte, ha otorgado una oportunidad única para desarticular los roles y los estereotipos de género denunciados por el feminismo y a través de la cual las mujeres artistas han podido reivindicar la capacidad de convertirse en sujetos activos construyendo espacios de iguales no sujetos a estructuras patriarcales que delimiten la libertad. Internet y el videoarte han permitido que se hable que se visualice la violencia de género y el feminicidio, además de actuar como plataformas desde las que denunciar y concienciarse.

Palabras Clave

Internet, tecnofobia, empoderamiento, reivindicar, subvertir

1 INTRODUCCIÓN: DE LA MAL CONSIDERADA TECNOFOBIA AL EMPODERAMIENTO

El informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada en Beijing del 4 al 15 de septiembre de 1995 considera que se debe garantizar el acceso de las mujeres en condiciones de igualdad a los recursos económicos, incluidos la tierra, el crédito, la ciencia y la tecnología, ya que esta última tiene la capacidad de promover la igualdad entre hombres y mujeres, mostrándolos sin estereotipos y respetando su dignidad y valor como personas.

1994 había sido un año clave en la historia de la tecnología mediática y la cultura digital ya que Internet dejaba de ser una red empleada primordialmente por entusiastas de la informática e investigadores académicos y se convertía en un popular medio de comunicación. Internet iba a significar muchas cosas y muy distintas, según los intereses personales dentro de un mundo globalizado, y para las feministas iba a constituir una red de empoderamiento cyberfeminista, un medio de comunicación y un entorno nuevo sobre el que actuar sin sistemas jerárquicos. A pesar de que en las nuevas tecnologías también se han integrado las redes de poder patriarcal, el cyberfeminismo ha permitido construir redes de resistencia que imaginan un mundo distinto en el que la igualdad no es una utopía. Si Internet supuso para las mujeres un cambio de relación con la tecnología y una posibilidad para subvertir los mecanismos de poder, un ejemplo de ello ha sido el trabajo realizado por Margot Lovejoy (1930) en 1995 quien visibilizó a través de Internet aquello considerado privado o tabú, perteneciente al campo de dominio patriarcal: la violencia de género. A través de su obra Parthenia: "A Global Monument Violence Domestic Victims" (www.parthenia.com) Margot Lovejoy presentaba un monumento feminista de denuncia y de activismo político ligado a la

posibilidad subversiva que ofrece Internet de publicar lo invisible a través del anonimato, dando voz a las olvidadas a través de la independencia que les podía facilitar la yema de sus dedos, otorgándoles la posibilidad de romper el silencio, desprivatizando sus historias y reivindicándolas como víctimas de un conflicto mundial que no entiende de culturas, edades ni de economías. Con su obra la unión entre artista, activista política y espacio social on-line para mujeres, se hacía efectiva, al mismo tiempo que se ponía en entredicho la división entre esfera pública y privada cuando lo que se pretendía en su trabajo era narrar la violencia de género sufrida en silencio en un entorno de acción en el que el cuerpo desaparecía dentro del espacio cibernético.

Internet también nos ha ofrecido la posibilidad de subvertir el poder patriarcal a través de las redes sociales constituidas mediante diferentes espacios de comunicación. Campañas que denigran los derechos de las mujeres como la campaña de la iglesia contra el aborto fue contestada por las feministas en las redes sociales y en la actualidad lo está siendo la nueva ley que el Partido Popular prepara para criminalizar el aborto, la cual nos retrotraerá treinta años atrás. Pero a pesar de que también las redes sociales son un campo activo para la violencia de género, la cual actúa en todas partes desde el control y la reproducción de estereotipos, en marzo de este año, fue el medio utilizado para que una mujer residente en Guernika, denunciase a través de Facebook, la violencia de la que era víctima desde hacía siete años y por la que el maltratador está en la cárcel. Es más, Internet es en la actualidad un mecanismo a través del cual saber el número de mujeres víctimas de la violencia feminicida, datos que nos ofrecen plataformas web feministas

como feminicidio.net, Federación de mujeres separadas y divorciadas o el Observatorio de la violencia de género.

Relegadas a los márgenes, se nos ha hecho creer que las mujeres y la tecnología no eran buenas aliadas. Reflejo de la sociedad patriarcal que nos rodea son los chistes y comentarios machistas que igualan la evolución de los hombres a la de la tecnología y a la de las mujeres a la involución, los cuales tienen la capacidad de unir, consensuar y constituir un espacio entre varones iguales donde todos son considerados individuos y posibles sujetos de poder, mientras las mujeres somos las idénticas, sin individualidad y por tanto sin derechos. (Amorós, 2001, pp. 26-27). Ejemplo de algunos de ellos es considerar el control remoto más antiguo del mundo el hecho de regalarle a una mujer una joya, motivo suficiente para que se abra de piernas o considerar que las neuronas en el cerebro de las mujeres no tienen cabida. Especial renombre tuvo el comentario misógino del entonces presidente mexicano en el año 2006, Vicente Fox, al jactarse de que en su país, en el 75% de los hogares existía por fin una lavadora y no de dos patas, sino metálicas, comentario que el periódico del Vaticano, *L'osservatore romano* corroboró al considerar que las lavadoras habían hecho más por el movimiento de liberación de las mujeres que la píldora anticonceptiva.

Estos chistes y comentarios misóginos funcionan como un mecanismo de autocontrol que perpetua la llamada brecha digital de género, la cual aleja a las mujeres de la tecnología al difundir a diestro y siniestro que son unas incompetentes en este campo, es decir, padecen de tecnofobia cuando la realidad es que este calificativo no es inherente a ninguna mujer, pero tampoco a ningún hombre.

2 UNA HERRAMIENTA TECNOLÓGICA FEMINISTA: EL VIDEOARTE Y SU HIJA LA VIDEOPERFORMANCE

Una de las tendencias que surgieron al hilo de la consolidación de los medios de comunicación fue el videoarte, una de las técnicas artísticas consideradas menos machistas, junto con la *performance*, las cuales han mostrado relatos artísticos a través de unos planteamientos deconstructivos donde han confluído denuncias contra la violencia de la que son víctimas las mujeres y la influencia de los media en la perpetuidad de roles y estereotipos. Es por este motivo por el que el video ha sido un medio de exploración para configurar un lenguaje en relación a la identidad femenina, una identidad propia en conflicto con un contexto social hostil, la mayoría de las veces, donde la videocámara ha entrado a formar parte de un nuevo discurso, transformada en un testigo visible de las realidades silenciadas transmitidas a través de la imagen. La convergencia cultural entre arte y tecnología, además, ha otorgado a las mujeres artistas una oportunidad única para desarticular los roles y los estereotipos de género denunciados por el feminismo y que todavía perduran en la sociedad y un ejemplo de ello lo constituyen la obra de artistas como Cristina Lucas, María Cañas, Mar García Ranedo, María Marticorena, Pilar Albarracín, Erika Trejo Bandala, Empar Cubells, Teresa Serrano, Esther Achaerandio, el colectivo Art al Quadrat o Lorena Amorós. En sus trabajos está presente la tecnología como vía para generar vínculos de sensibilización para la opinión pública, un ejemplo de que el binomio transdisciplinar arte-tecnología, nos brinda una oportunidad única para dismantelar los roles y estereotipos de género que conforman la base de la violencia de género. Sus obras constituyen actas de denuncia dentro de una sociedad patriarcal acostumbrada a levantar monumentos a los caídos en guerras innecesarias, siempre varones, a pesar de que la violencia de género constituye una

guerra declarada contra las mujeres, tanto en tiempos de paz como en tiempos de conflicto armado.

Para librarnos del discurso de la misoginia, el cual descalifica al colectivo completo de las mujeres, es importante conocer como ésta se fraguó (Valcárcel, 2004, p. 22). Su origen lo encontramos en el periodo de la Ilustración, de la mano del filósofo Jean Jacques Rousseau (Ginebra 1712- Ermenonville 1778), padre de la democracia moderna occidental, para quien el modelo político y social del individuo, estaba construido desde la no consideración de las mujeres como sujeto político. La idea de igualdad para Rousseau quedaba restringida al grupo de todos los varones de una comunidad política como ciudadanos independientes y legisladores, consuetudinarios en la esfera familiar (Miyares, 2003, p. 74). Las mujeres para la filosofía rousseauiana seguían las indicaciones de la naturaleza debido a que se regían por el afecto y por estar más cercanas a ella gracias a su función reproductora, a diferencia de los varones que habían sabido salir de las prescripciones naturales por el bien común y así poder afirmar su identidad frente a la sociedad, ejerciendo su libertad e independencia.

Dispuesta a rendir cuentas con el patriarcado, en el año 2007, la andaluza Cristina Lucas (Jaén, 1972) llevó a cabo una videoinstalación de nueve minutos de duración en la plaza de las Salesas de Madrid, la cual alberga el busto en bronce del filósofo Rousseau, regalo de la ciudad de Ginebra a la capital. Bajo el título *Rousseau y Sophie*, convocó a un grupo de mujeres y niñas a violentar física y verbalmente el busto del filósofo, el mismo que consideró que las mujeres debían permanecer en el espacio privado, donde serían agradables a los hombres, calificadas de pasivas y débiles, simples acompañantes de los varones y teniendo prohibido el ejercicio de su voluntad. El hecho de enfrentarse al busto de Rousseau situado en una plaza pública, desde una plataforma, a la misma

altura, en igualdad de condiciones y cara a cara, significaba subvertir ese espacio privado y doméstico al cual las mujeres han estado relegadas por su filosofía patriarcal, la cual sentó las bases de la ciudadanía. Será en un espacio público, el reservado para los varones y el lugar de los homenajes, donde sería atacado a golpes el filósofo por numerosas mujeres de distintas edades al grito de: ¡Se lo merece! Durante la Ilustración el único sujeto ilustrado y autónomo eran los hombres, considerados los únicos seres racionales. Ahora los considerados objetos de belleza para Rousseau, serían los que le enfrentarían pidiéndole cuentas.



Figura 1. Cristina Lucas, *Rousseau y Sophie*, 2007.

Este gesto iconoclasta sobre los varones que han conformado la sociedad patriarcal y han subyugado a las mujeres entorno a una creación cultural misógina, volverá a ser repetido por Cristina Lucas en el video *Habla* del año 2008, en este caso, sobre una escultura de *El Moisés* de Miguel Ángel esculpido por el artista florentino en 1505. El objetivo final de la artista será lograr su decapitación mediante martillazos, algo que nos recordará la célebre anécdota en la que Miguel Ángel, después de finalizar dicha escultura, golpeó con un martillo la rodilla derecha del Moisés y le dijo: ¿por qué no me hablas?, sintiendo que la única cosa que le faltaba por extraer del mármol era la propia vida. Dispuesta a

aclarar cuentas con el profeta del judaísmo Moisés, Cristina Lucas, como hiciera en su momento Miguel Ángel, martillo en mano le pide que hable, le pide explicaciones sobre por qué los 10 Mandamientos todavía constituyen la base moral de tres religiones monoteístas y patriarcales y por qué todos los profetas y padres de la Iglesia han insistido en el hecho de que fue la mujer, Eva, quien indujo a Adán a pecar. El cristianismo, el Islam y el judaísmo, son religiones patriarcales las cuales y a través de arquetipos misóginos, legitimaron la jerarquía sexual a través del conservadurismo y del fanatismo, premisas que todavía impiden la emancipación de las mujeres. Moisés fue el profeta que liberó al pueblo palestino de la opresión del Faraón de Egipto y lo condujo a la Tierra Prometida de Palestina, episodio narrado en el Éxodo bíblico, el mismo que recibió de las manos de Yahvé las Tablas de la Ley, ejemplo del poder patriarcal que acaparó la religión a su propio favor, instrumentalizando y sometiendo a las mujeres, sinónimo de vicio y pecado, en cuyo código de la Alianza, las mujeres constituyen una propiedad relativa a las costumbres ancestrales según las cuales:

“Si uno seduce a una joven no desposada y tiene con ella relación carnal, pagará su dote y la tomará por esposa (Éxodo, 22-15). Pero si su padre rehúsa dársela, pagará en dinero la dote acostumbrada (Éxodo, 22-16)”.

Moisés liberó al pueblo israelí del dominio de Egipto y lo condujo a la Tierra Prometida, hazañas que constituyen gran parte del Antiguo Testamento. Pero gracias al proyecto del feminismo que radicaliza lo patriarcal considerado lo universal sabemos que: “nuestra liberación no ocurrirá por medio de ningún hombre que lidere el camino y separe el Mar Rojo para que pasemos. Somos el Mar Rojo nosotras las mujeres” (Moraga, 2007, p. 144).

Si ponemos cara a la libertad, seguramente nos venga a la mente el cuadro de Eugène Delacroix *La libertad guiando al pueblo*

pintado en 1830 que celebraba la revolución francesa de dicho año como un estallido de libertad frente a la monarquía borbónica de Carlos X y que supuso la instauración del régimen burgués de Luís Felipe de Orleans. La alegoría de la libertad, caminando entre los cadáveres, medio desnuda y enarbolando la bandera francesa, es el reflejo de una serie de convulsiones sociales que agitarían Europa hasta 1848 en las que se exigía el reconocimiento de la propiedad, la libertad económica y laboral, la libertad de prensa y el sufragio como un derecho del ciudadano, que no de la ciudadana. La lucha por la libertad y la nación, ambas constantes del movimiento romántico, están constituidas por una alegoría femenina que recuerda a las esculturas griegas de la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia. En el año 2009 Cristina Lucas presentó el video *La liberté raisonnée* (La libertad razonada) de poco más de cuatro minutos de duración, cuya protagonista es la misma alegoría de la libertad y de la patria que utilizara Delacroix en su cuadro. Pero a diferencia del pintor francés, los personajes en el video de Cristina Lucas cobran movimiento, animando ese instante detenido por las pinceladas del pintor, por lo que apropiándose de la figura femenina, la alegoría de la libertad y de la patria, revertirá dichos significados para criticar la situación cosificada y objetualizada a la cual todavía pertenece el sexo femenino. La alegoría femenina lidera la escena, mientras diversos personajes masculinos la persiguen en un campo de batalla. El cuerpo femenino se ha convertido en objeto de deseo y la meta final es violentarla, hierirla, abusar de ella, porque convertida en mujer, ya no existe el principio de individuación que la distinga de las demás. Contraponiendo ambas versiones, la de Delacroix y la de Cristina Lucas, Delacroix representa un cuerpo desexualizado y petrificado para representar la alegoría de la libertad y la patria, a diferencia de Cristina Lucas, quien tras cobrar movimiento la figura femenina y convertirse en mujer, en hija de Eva, se encuentra inmersa en un campo de batalla, convertida en presa y ajena a la libertad



Figura 2. Cristina Lucas, *La liberté raisonnée* (La libertad razonada), 2009.

que representa y escenifica. La alegoría de la libertad y de la patria representada por Delacroix, es una no-mujer en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija (Bornay, 2001, p. 43) y por lo tanto encarna los valores ligados a la sumisión. Como María, para la iglesia católica, la alegoría de la libertad y de la patria está representada de una manera glorificada, como María por su pureza, por lo que al descongelar Cristina Lucas dicha composición teatral, el cuerpo femenino vuelve a convertirse en objeto del deseo y de seducción, a la que hay que poseer como se posee cualquier objeto, la cual forma parte de la otredad y limitada para ser partícipe del derecho de ciudadanía.

Contemporáneas a la Revolución Francesa fueron la filósofa británica Mary Wollstonecraft (1759-1797) y la escritora y política francesa Olympe de Gouges (1748-1793). Ambas supieron apropiarse de la palabra masculina, llevarla a su terreno y proceder a su resignificación a través del empoderamiento, aunque eso les costó enormes críticas. A los pocos días del nacimiento de su hija, la futura escritora Mary Shelley, Mary Wollstonecraft murió de las llamadas fiebres puerperales ocasionadas por una placenta mal expulsada y por una escasa e ineficiente atención

médica, un caso más que iba a engrosar los altos índices de mortalidad femenina del siglo XVIII. Enfermedades y causas de mortandad a las que las mujeres eran susceptibles debido sobre todo a la falta de higiene de los médicos. Un clérigo de la época, poco después de su muerte dijo de ella:

“Sufrió una muerte que marcó profundamente la diferencia de los sexos, evidenciando la suerte de las mujeres, y las enfermedades a las que son particularmente susceptibles (Burdíel, 1994, p. 10)”.

Su muerte fue considerada el castigo merecido que la providencia divina reservaba a aquellas mujeres que querían desembarazarse de las condiciones naturales de su sexo.

Esa misma libertad que fue proclamada durante la Revolución Francesa, fue de la que se apropió Olympe de Gouges al proclamar en 1791 la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana, pero hacerlo le costó la vida en la guillotina. De los logros revolucionarios fueron apartadas, pero a través de su voz y de sus proclamas de igualdad se hicieron escuchar y eso significa combatividad y resistencia frente a un mundo patriarcal que las oprimía.

En 1972, Judy Chicago instó a sus quince alumnas a alquilar una casa fuera del campus del Fresno State College para desarrollar el primer programa de educación artística feminista en Estados Unidos, con el fin de poder trabajar sin interferencias masculinas que proyectasen los roles culturalmente establecidos (García Cortés, 2006, p. 199). Instalado el programa feminista en el campus de CalArts (California Institute of the Arts) de Valencia (Los Ángeles) junto a Miriam Schapiro, en aquel entonces profesora del centro, el primer proyecto colectivo fue el titulado “Womanhouse” realizado entre los muros de una casa abandonada de Los Ángeles e inspirado en el libro *La mística de la feminidad* de Betty Friedan publicado en 1963. Estaba formado por un total de diecisiete habitaciones, entre ellas la *Nurturant Kitchen* de Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Roben Weltsch, donde se analizaba la función alimenticia llevada a cabo por parte de la madre en una cocina de la que colgaban pechos maternos y el comedor en donde Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro y Faith Wilding habían puesto la mesa con comida y cubiertos artificiales cuya moraleja era bastante simple: quien quiera comida que se la prepare (Aliaga, 2007, p. 279).

El proyecto *Womanhouse*, abrió el camino para cuestionar la intimidad, lo cotidiano y el rol social de las mujeres. En los años setenta, el video, permitió que artistas como Martha Rosler en *Semiotics of the kitchen* de 1975, construyeran un análisis social y político crítico con los mitos y las realidades de una cultura patriarcal que enclaustraba a las mujeres dentro del ámbito doméstico y en el espacio de la cocina. Constituidas en cargas que alejan a las mujeres de la igualdad, la artista Mar García Ranedo (Sevilla, 1966) en su video *Continuum* del año 2010 las quiso denunciar por la imposibilidad de conciliación entre el trabajo remunerado y no remunerado realizado en el hogar, además de la maternidad.



Figura 3. Mar García Ranedo, *Continuum*, 2010.

¿Por qué mi marido no me ayuda en las tareas domésticas?, será el video de la artista mexicana residente en Murcia Érika Trejo (México D. F. 1976), quien criticará que el trabajo de las mujeres en el hogar, a pesar de no ser remunerado, forma parte de las relaciones de poder que se establecen dentro del matrimonio. En plena crisis, y en una época en la que todo vale, los servicios de las pornochachas están siendo solicitados por clientes sin escrúpulos que procurando no levantar sospechas en el vecindario, recurren a este tipo de prostitución camuflada donde las mujeres limpian la casa con ropa interior. Un caso más de cosificación y de utilización del cuerpo de las mujeres como objeto sexual por poco más de 90 euros la hora.



Figura 4. Érika Trejo Bandala, *¿Por qué mi marido no me ayuda en las tareas domésticas?*, 2012.
(Imagen cortesía de la artista)

Dentro del contexto político de cambio surgido tras la muerte de Franco, Barcelona se convirtió en centro activo de lucha feminista tras las I Jornades catalanes de la Dona. En 1976 la catalana Fina Miralles (Sabadell, 1950) presentó en 1976 la acción *Standard* realizada en la Galería G de la ciudad de Barcelona, el mismo año que en Madrid se celebró la primera manifestación de mujeres bajo el lema: «Mujer, lucha por tu liberación».

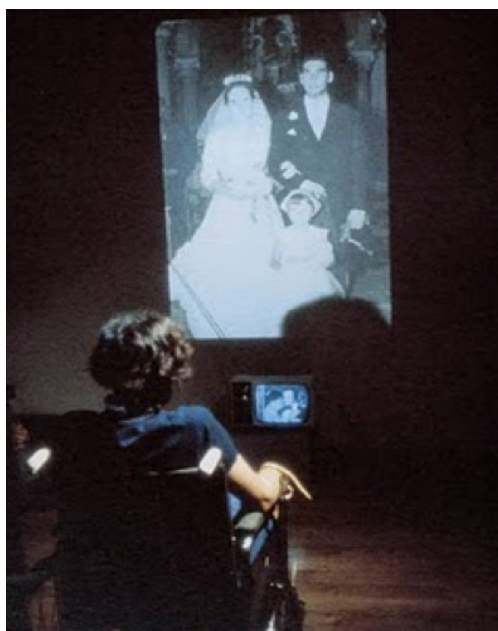


Figura 5. Fina Miralles, *Standard*, 1977.

Influenciada por el trabajo de las feministas Martha Rosler o Valie Export, ejemplos a ambos lados del atlántico del uso del cuerpo como resistencia patriarcal, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, estándar es aquello considerado como lo más habitual o corriente, es decir, que reúne las características comunes a la mayoría. Atada a una silla de ruedas, amordazada y con los ojos al frente dispuestos a visualizar aquello considerado lo común para las mujeres, el cuerpo de la artista se convertía en metáfora de la objetualización, paralización y cosificación a la que se ven sometidas las mujeres, un cuerpo que no les

pertenece sino que es el objeto de consumo de la sociedad patriarcal. Convertidas en una serie, pues la palabra estándar también se aplica al producto que ha sido fabricado en serie, Fina Miralles, convertida en objeto pasivo, estaba siendo obligada a visualizar diapositivas proyectadas en una pantalla situada en frente de ella e imágenes en un televisor en las que una madre aparecía vistiendo a su hija (las bragas, las medias, la camiseta etc...) con todos los rituales, indumentarios y aderezos de la feminidad tradicional (Aliaga, 2007, p. 267), dando a entender que a medida que te visten el cuerpo, también te visten la mente, además de proyectar imágenes que reflejaban cómo la mujer es tratada en los medios de comunicación, siguiendo los clichés heterosexistas y convertida en un objeto de consumo para el público masculino. Es por ello por lo que el cuerpo de la niña se convierte en el receptáculo desde donde, y en la más tierna infancia, se conforman los códigos que definen y limitan el cuerpo de las mujeres, vinculado únicamente a su reproducción. De hecho una de las imágenes principales que aparecerán proyectadas mientras Fina Miralles permanezca sujeta y muda es la del matrimonio, único fin impuesto para todas ellas por la dictadura franquista, cuya represión patriarcal se encargó de borrar del imaginario colectivo feminista cualquier vinculación con la causa feminista republicana que no sólo permitió que las mujeres votaran, sino que también trabajaran y usasen distintos métodos de planificación familiar. Resulta estremecedor que sea una niña pequeña la que porte los anillos en la celebración del matrimonio, iniciándola de este modo en este rito en el que la mujer, vestida de blanco, símbolo de la pureza femenina, se convierte en un bien preciado que será desflorado la noche de bodas, porque en las sociedades patriarcales la mujer es la que circula, la que es mostrada, siendo los varones los únicos dadores y tomadores de mujeres (Amorós, 2001, p. 78).

A través de esta acción, Fina Miralles ha reivindicado la capacidad de convertirse en sujeto activo construyendo espacios de iguales no sujetos a estructuras patriarcales que delimiten la libertad de los mismos. Delimitar la vida de las mujeres desde la diferencia, donde el sexo femenino se limite a su cuerpo, es afirmar que el género está construido y es entendido como categoría histórica (Butler, 2006, p. 25). Si atribuimos la femineidad a los cuerpos femeninos como si fuera una propiedad natural o necesaria, estaremos condicionando la diferencia y la diversidad a través de las estructuras fálicas de poder, que además de sustentar a través de la misoginia la violencia de género, consideran que las mujeres conforman lo no representable, cuando ser mujer implica una categoría cultural variable en la que el sexo no crea el género (Butler, 2007, p. 225). Es por ello por lo que esta acción ha sido reivindicada por la teoría *queer* al criticar la artista la imposición de la identidad considerada femenina desde el punto de vista patriarcal, incluyendo la asignación de un sexo estable (Butler, 2006, p. 22).

En el año 1977 Fina Miralles relacionó la matanza tradicional de los cerdos, recuerdo de su infancia, con la manipulación de las mujeres por parte de los hombres en el video del mismo nombre *Matances* (Matanzas). En dicho video ponía de relieve el papel de la muerte como señal de poder y así lo expresó la artista en el folleto de presentación de la muestra en la galería G en el mismo año:

Poder y muerte como amigos inseparables: Muerte para los animales. Muerte para los hombres. Muerte real, física, imposible de ser dada una vez más. Muerte en forma de miedo [...] Es el testimonio de un momento mundial de toma de conciencia sobre la manipulación de que somos objeto. Es una respuesta a la agresión que los acumuladores de plusvalías realizan contra el espacio del hombre, a través de los poderes, político, económico y tecnológico. (Parcerisas, 2007, p. 505)

En 1976 Suzanne Lacy (1945) llevó a cabo el video titulado *Learn where the meat comes from* (Aprende de donde viene la carne), mucho más que una clase de cocina ya que planteó preguntas como: ¿quién viola y quién observa? ¿Cómo formamos parte de ese baile? El video partía del popular programa en la época de Julia Childs quien consideraba que para aprender cuáles son las partes de un cordero, había que ponerse a cuatro patas e imaginarse que se es un animal. El video planteaba preguntas como quién consume los cuerpos femeninos y quiénes son los cuerpos violados, así como sobre la vulnerabilidad del cuerpo y la violencia de la sociedad patriarcal.

¿Conocía Fina Miralles el trabajo de Suzanne Lacy? Probablemente sí ya que entre 1975 y 1980 tuvo lugar el nacimiento de un discurso feminista, no sólo en Estados Unidos sino también en Europa, respecto a la violencia que sufrían las mujeres. El régimen franquista había borrado cualquier atisbo de influencia feminista, por lo que las corrientes feministas francesas, inglesas, italianas y sobre todo estadounidenses, fueron las conformadoras del feminismo español, cuyas propuestas artísticas tampoco fueron pasadas por alto.

Una de las artistas pioneras dentro del arte feminista español es Pilar Albarracín (Sevilla, 1968), a pesar de que tal etiqueta no haya calado como herramienta útil para clarificar tal perspectiva artística dentro del ámbito nacional anclado en la incapacidad de distinguir entre machismo y feminismo al considerarlos polos simétricos de un mismo binomio (de la Villa, 2005). En el año 2003 realizó el video *Furor Latino* con la intención de criticar los estereotipos sexuales y alimenticios que rodean el cuerpo de las mujeres. El año 2003, fue el año en el que España empezó a consolidarse como un país de llegada de numerosos inmigrantes procedentes sobre todo de Latinoamérica. La entrada de mujeres inmigrantes a nuestro país hizo resurgir el mito vinculado a la mujer latina, una vez más el arquetipo de la mujer como objeto sexual.



Figura 6. Pilar Albarracín, *Furor latino*, 2003.

En el video únicamente Pilar Albarracín nos muestra un paisaje caribeño de palmeras y playas azuladas, de cuya danza protagonizada por una mujer, solo observamos a través de un rotundo primer plano, sus abultados pechos embutidos en una camiseta roja, convertidos en objeto de deseo por parte de la mirada masculina.

A través de este video, Pilar Albarracín ha sabido romper la imagen convencional estereotipada de las mujeres definida por el falocentrismo masculino y transgredir los límites establecidos por la opresión de su mirada, esa misma mirada anclada en unos arquetipos masculinos que tienen como fin ser duro, recio, macho o rudo, puestos en duda a través de la *videoperformance* de María Marticorena (A Coruña, 1977) *Silbando mis tormentos* del año 2009, y que los protagonistas masculinos del lejano oeste americano, donde no hay un brote de vida y los negocios sucios y excesos corporales esperan al más aventurero de los machos, han sabido encarnar tan bien. No debemos olvidar que ha sido en la frontera entre México y Estados Unidos, concretamente en Ciudad Juárez, donde se han registrado el mayor número de mujeres víctimas del feminicidio, una historia de vulneración de derechos humanos de las mujeres que constituye un crimen contra la humanidad que empezó a narrarse en 1993.

El siglo XXI se abrirá en España con una mayor concienciación sobre la violencia de género tras el asesinato de Ana Orantes en diciembre de 1997 quemada viva por su ex-esposo tras ser deshonrada su masculinidad al hacer público en un programa de la televisión andaluza, las humillaciones y los malos tratos sufridos en silencio durante todo su matrimonio. Con ocasión de este asesinato, las asociaciones de mujeres señalaron la ineficacia del sistema judicial y los medios de comunicación dieron la voz y la palabra a las víctimas, pasando a ocupar definitivamente la violencia de género en España espacios más relevantes e importantes en los medios de comunicación y en las agendas de los políticos gracias a que las feministas le exigieron al gobierno el cumplimiento de las Declaraciones Internacionales suscritas por el Estado Español en materia de Derechos Humanos.

Esther Achaerandio (Madrid, 1982) en su video *Afirmaciones para atraer el amor* del año 2009 se vistió de novia, pero con un vestido de color rojo, el mismo color elegido de las flores del ramo. Aunque en la actualidad el vestido de las novias suele ser de color blanco, antiguamente era de color rojo, pues éste era el color de la sangre que se derramaría la noche de bodas, la sangre del himen roto que desfloraría el varón. El color blanco, símbolo de pureza representa la virginidad femenina

adquirida por el hombre tras contraer matrimonio. Una propiedad exclusiva que será sacrificada a la comunidad y a la especie a través de un ritual que es a la vez biológico y psicológico. El vestido y las flores en el trabajo de Esther Achaerandio, son elementos convertidos en metáforas simbólicas llenas de poder, dolor, melancolía y tristeza, a través de las cuales se representa la transformación del amor romántico, de la unión perpetua con el supuesto hombre amado, en otra realidad, la realidad de la relación conyugal siempre no feliz, en la que se pierden la inocencia y las ilusiones depositadas tras surgir la violencia, la misma con la que la artista golpea su rostro con algo tan delicado como son las rosas rojas de su ramo de novia.

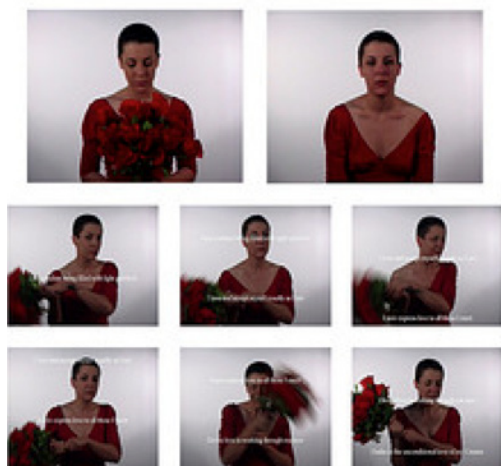


Figura 7. Esther Achaerandio, *Afirmaciones para atraer el amor*, 2009.

Partiendo de sus experiencias autobiográficas, la videoartista Empar Cubells (Valencia, 1962) presentó en el año 2004 el video *Mujer boomerang*, un irónico video sobre la tragedia doméstica, donde el inicial abrazo de una pareja enamorada, pasa a convertirse la pareja femenina en sujeto agente de una lanzadera humana arrojada violentamente al espacio, una y otra vez. La acción descrita se convierte en un bucle sin salida, solo el sonido de unos cristales rotos y el sonido de las sirenas al fondo de la ciudad de Valencia, da fin a esta

torturante y eterna secuencia, en un año como fue el 2004 en que murieron en la Comunidad Valenciana 14 mujeres víctimas de la violencia feminicida. El contrapunto a dicha situación se establece con una mirada a la modernidad de la ciudad de Valencia representada a través de la imagen de la Ciudad de las Artes y de las Ciencias, símbolo de dicho cambio, una ciudad que mira el futuro pero que en el momento de realizar dicho video era la tercera ciudad española en índice elevado en casos de violencia de género. Únicamente el sonido de unos cristales rotos y las sirenas de la policía al fondo de la ciudad, ponen fin a la eterna secuencia violenta.



Figura 8. Empar Cubells, *Mujer boomerang*, 2004.

Art al Quadrat está formado por dos hermanas gemelas Mònica y Gema del Rey Jordà (Sagunt, 1982) que en el año 2007 realizaron la video-instalación *Esperant al príncep blau* (Esperando al príncipe azul). Educadas desde el sometimiento patriarcal de control absoluto de padres y esposo, las mujeres han soñado con ser princesas y casarse con un príncipe azul, el color masculino por excelencia. Era tal el deseo, que las mujeres, educadas para tal fin (podríamos recordar por ejemplo en España La Sección Femenina) esperaban y esperaban hasta que llegara ese supuesto príncipe azul que las rescatara de sus hogares y con el que compartirían días felices de gozo. Pero con el paso del tiempo descubrieron que el cuento tenía otro final diferente al que ellas habían soñado ya que el mundo del maltrato no solo acaba con vidas físicas, sino que también se

lleva por delante sueños y deseos de juventud e inmadurez. Pero lamentablemente el sueño del príncipe azul se repite generación tras generación al son de la canción del mismo nombre que compuso la factoría Disney como una canción popular para niñas, las mismas que han creído en ese mismo cuento de hadas que en muchas ocasiones, no ha tenido un final feliz al estar la realidad impregnada de violencia.



Figura 9. Art al Quadrat, *Esperant el príncep blau* (Esperando el príncipe azul), 2007. (Imagen cortesía de las artistas)

La artista alicantina Lorena Amorós Blasco (Villena, 1974), en el año 2010 presentó una serie de tres DVD bajo el título de *Sálvame salvaje cerdo*. La artista, como *performer* aparecía desnuda, tumbada, inerte, como si fuera un cadáver, uno de tantas mujeres víctimas del feminicidio, al lado de un ataúd. Su rostro aparecía cubierto por una careta de cerdo, un animal que devora y engulle todo cuanto se presenta y del que se dice que es el único que no muere de viejo porque su destino termina en el matadero, al mismo tiempo que de su cadáver todo es consumible. ¿Acaso las mujeres no somos víctimas de matanzas perpetradas por varones? A lo largo de la historia del arte, los animales han representado los vicios y las virtudes femeninas, ligadas a la creencia de la naturaleza animal de las mujeres. Esa misma naturaleza animal, calificada por el patriarcado de negativa, hizo que las mujeres sufrieran especialmente durante el siglo XIX, el siglo de la ciencia pero también el siglo de la

misoginia, la extirpación de sus ovarios sanos como remedio a los trastornos menstruales, una castración similar a las sufridas por las hembras animales, motivo por el cual muchas mujeres se identificaron con los malos tratos a los animales.

Dentro de la pornografía hemos sido zurradas hasta la sumisión, mientras que en la práctica ginecológica, las mujeres de la época, y las de no hace tantos años, eran sujetadas con correas a las mesas y sillas para los reconocimientos internos, siendo sus pies colocados en unos reposapiés llamados “estribos”, pieza donde el jinete también apoya el pie para montar el caballo. Por ejemplo en la actualidad todavía es conocida en la jerga médica la camilla del paritorio como potro.

Analizando las imágenes construidas en el arte o en la cultura popular o incluso las imágenes transmitidas de las mujeres en los medios de comunicación e Internet, éstas están impregnadas del designio patriarcal que las encierra en unos tópicos castrantes, por lo que el arte feminista es testimonio pleno de que “las mujeres” existen como sujeto de enunciación (aunque le pese a Lacan). Dentro de la sociedad patriarcal, una de las barreras encontradas es el techo de cristal. Se denomina así a una superficie superior invisible en la carrera laboral de las mujeres que impide seguir avanzando. Su carácter de invisibilidad viene dado por el hecho de que no existen leyes ni dispositivos sociales establecidos, ni códigos visibles que impongan a las mujeres semejante limitación y que la mexicana Teresa Serrano (México D. F., 1936) ha escenificado a través de su video *Glass Ceiling* del año 2011. Los hechos son desoladores y muestran cómo la jerarquización patriarcal dentro del mundo laboral y la ostentación de los poderes singue en manos de la élite masculina ya que solo uno de cada siete miembros de los consejos de administración (13,7%) de las principales empresas de Europa y uno de cada 30 presidentes de los consejos (33,2%), es una mujer. En los últimos años se han producido

progresos limitados. Con las actuales tasas de crecimiento del equilibrio de género en los consejos de administración de Europa, se necesitarían otros 40 años para lograr algo parecido a un equilibrio razonable. El número de mujeres presidentes de consejos de administración de grandes empresas incluso ha descendido, bajando al 3,2% en enero de 2012 desde el 3,4% en 2010. En España, la situación incluso es peor, al representar las mujeres el 11,5% de los miembros de los consejos de administración. Estas cifras son una muestra más de que las mujeres representan el eterno rol secundario.



Figura 10. Teresa Serrano, *Glass Ceiling*, 2011.

3 CONCLUSIONES

A través de una estética anticonformista y comprometida, el cuerpo femenino y las nuevas tecnologías han sido el punto de unión en el trabajo de todas estas artistas. Ha sido el lienzo de expresión tecnológico, aquello que las ha unido, lo que las ha formado y lo que las ha interrelacionado, con la finalidad de proyectar sus necesidades, sus demandas y sus denuncias en un contexto de globalización como es el de la violencia contra las mujeres, donde partiendo de la tecnología como herramienta de empoderamiento a través de la cual denunciar las diferencias con el

patriarcado, todas ellas han trabajado a favor de los derechos humanos de las mujeres. Sus cuerpos se han convertido en metáfora y en materia prima tecnológica sobre la que denunciar el sometimiento del patriarcado, en cuyo trasfondo ha permanecido un campo de experimentación corporal fuera de la tradición misógina judeocristiana y lejos del lenguaje *voyeurístico* en el que primaba la cosificación del cuerpo femenino. Es por ello por lo que estas artistas, y de manera consciente, han optado en su trabajo por desterrar la estética normativa falocéntrica, contenidora de deseo sexual y paradigma de la estética occidental. Su capacidad crítica, versátil, constante y deliberada de representación, les ha permitido hablar, a través de su arte, de aquello que el patriarcado había ocultado detrás de una cortina espesa de humo. Por lo tanto sus trabajos, nos han permitido ser conscientes de aquello que han aportado tras recorrer sus obras y sus pensamientos políticos una realidad de denuncia en la que entraba el activismo a favor de los derechos humanos de las mujeres y el empoderamiento de las mismas a través de la tecnología como medio artístico contemporáneo.

A pesar de que la televisión y el cine se han encargado de fomentar el discurso patriarcal de sometimiento de las mujeres, ha sido la tecnología la herramienta a través de la cual se han creado diferentes estrategias de resistencia desde las que combatir la misoginia a través de una nueva política del lenguaje. Las mujeres no tienen un pasado o edad de oro, por lo que mirar hacia adelante y empoderándose de los nuevos adelantos tecnológicos como práctica de resistencia, les permitirá representar una nueva subjetividad denominada nómada por Rossi Braidotti (2004, p. 66) según la cual llegaremos a ser quien queramos ser, dejando de ser, por fin, las consumidas.

Bibliografía

Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.

Amorós, C. (2001). *Feminismo: igualdad y diferencia*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ballester, I. (2012). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.

Bonfil Olivera, M. (2009, 3 de noviembre). Mujeres y lavadoras. *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8543382>

Bornay, E. (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.

Burdiel, I. (1994). *Mary Wollstonecraft. Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica.

----- (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

García Cortés, J.M. (2006). *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya-Editorial Actar

Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer. (1995, septiembre). Naciones Unidas, Beijing. Recuperado de <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>

Miyares, A. (2003). *Democracia Feminista*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Moraga, Ch. (2007). *La última generación. Prosa y poesía*. Madrid: Horas y Horas.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal

Valcárcel, A. (2004). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Villa (de la), R. (2005). Arte y feminismo en España. *EXITExpress*, 12, 8-13. Recuperado de <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>