

# LA BATALLA DE LOS GÉNEROS O CUANDO LO PERSONAL ES POLÍTICO SE TRANSFORMA EN ARTE

Anxela Caramés Sales

Universitat Politècnica de València

En este año prolífico en relevantes exposiciones de contenidos feministas, ya sean revisionistas de los setenta (*Wack! Art and the Feminist Revolution*<sup>1</sup> en Los Ángeles), historicistas (*Kiss Kiss Bang Bang*<sup>2</sup> en Bilbao) o descubridoras de nuevos valores (*Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*<sup>3</sup> en Nueva York), resulta conveniente destacar la especificidad y la importancia, tanto a nivel nacional como internacional, de *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga para el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela.

Si bien *Kiss Kiss Bang Bang* supone la primera retrospectiva del arte feminista realizada en el Estado español, *La batalla de los géneros* lo es en abordar específicamente su período germinal, puesto que desde la pionera *100%*<sup>4</sup> las principales exposiciones se habían ocupado únicamente de propuestas artísticas actuales. De este modo, durante el otoño del 2007 tenemos la oportunidad de ver algunas de las obras fundamentales de los setenta que nunca antes habían sido exhibidas en nuestro contexto.

La exposición, al igual que *Wack!*, no sigue un criterio cronológico, sino que está organizada en bloques temáticos que aluden a cuestiones básicas para la "agenda" feminista: la violencia ejercida contra las mujeres, los estereotipos y las constricciones de la belleza, el cuerpo, la sexualidad, las consideraciones sobre el sistema sexo/género, la maternidad, la gestión

de los espacios privados y públicos, la lucha socio-política, la explotación laboral o las relaciones entre etnia, raza y género.

Ante tal variedad de asuntos tratados, *La batalla de los géneros* resulta ser una amplia exposición compuesta por cincuenta artistas de diferentes nacionalidades que intenta romper con la hegemonía de la mujer blanca occidental, y fundamentalmente anglosajona, que caracterizó al feminismo de aquella época. Incorpora otras realidades raciales y geográficas en régimen de convivencia, aún a riesgo de correr el peligro de descontextualizarlas como condición inevitable del enfoque postcolonial, por lo que, entre otras, hay obras de la brasileña Anna Bella Geiger o el centroafricano Samuel Fosso. Se agradece especialmente el énfasis puesto en mostrar las contribuciones latinoamericanas (México, Brasil, Chile y Argentina), en gran medida desconocidas en nuestro ámbito, a pesar de los vínculos históricos y de presentar muchas concomitancias con nuestro también precario legado feminista, en comparación a otros países europeos como Francia o Alemania. Teniendo en cuenta que la recuperación de ese período es un proyecto que todavía está por abordar<sup>5</sup>, resulta muy interesante haber logrado integrar a las escasas artistas españolas entre las conocidas pioneras internacionales. El núcleo más activo y concienciado proviene de Cataluña, cuya procedencia, bajo influencia conceptual, quizás haya posibilitado que Fina Miralles y Eugènia Ballcells se diesen cuenta tanto de la

importancia del lenguaje para nombrarse y existir, como de la función reguladora de las normas sociales para ser configuradas como sujeto mujer, trabajando desde una precoz perspectiva constructorista que caracterizaría a los ochenta.

Esta reflexión nos lleva al punto donde se encuentra uno de los aciertos de este comisariado. *La batalla de los géneros* supone un acercamiento al arte feminista de los setenta desde una perspectiva actual, a la que su propio título alude aplicando una terminología teorizada y extendida a posteriori de la realización de las obras que aquí se recogen. A partir de los estudios de género y la teoría *queer* Aliaga persigue realizar una relectura del esencialismo, evidenciando que algunas artistas rechazaban la dogmática diferenciación sexual basada en la naturaleza, en la línea revisionista acometida en los Estados Unidos desde mediados de los noventa<sup>6</sup>. Así, Judy Chicago y Faith Wilding a pesar de promover la imaginaria vaginal –la cual habría que interpretarla en términos estratégicos, ya que urgía reconvertir positivamente las características femeninas denostadas por la sociedad falocrática<sup>7</sup>– eran conscientes de que los roles de género son independientes de la condición anatómica, tal y como se desprende de la performance *Cock and Cunt Play* realizada en la Womanhouse, anticipándose, de esta manera, a la parodia de género propugnada por Judith Butler<sup>8</sup>. E incluso artistas conocidas por recuperar deidades femeninas de filiación matriarcal, como Mary Beth Edelson, Ulrike Rosenbach o Carole Schneemann, en el fondo están incidiendo en cómo los mecanismos patriarcales de la historia invisibilizan a las mujeres en una tendencia deconstructiva que no se exploraría en profundidad hasta la década siguiente.

Por lo tanto, el criterio de selección de las obras persigue elaborar un discurso en el que se constata la consideración del género como un constructo socio-cultural, lo que justifica la escasa presencia de artistas que aludían a una supuesta sensibilidad femenina desde prácticas de la diferencia –exceptuando, entre algunos otros, los trabajos de la activista afroamericana Faith Ringgold– ya que, en su opinión, al reforzar los estereotipos sexistas, no hacían sino per-

petuar los motivos de marginación. De ahí que haya optado por prescindir de ciertas propuestas abstractas, ya fuesen pictóricas<sup>9</sup>, como por ejemplo los cuadros de Harmony Hammond, u otras que perseguían enaltecer técnicas artesanales que habían sido realizadas tradicionalmente por mujeres en la línea defendida por la crucial Miriam Schapiro, cofundadora de la Womanhouse y cuyas experiencias artísticas en torno a problemáticas domésticas y sexuales en cambio están incluidas en la exposición. Al contrario, Aliaga prefiere presentar obras menos conocidas o redescubrir artistas desde una nueva óptica, como sucede con la brasileña Anna Maria Maiolino, quien a pesar de vincular la esencia femenina con la naturaleza, en sus fotografías trabaja desde una perspectiva más conceptual y psicoanalítica.

También por ello le interesa más la visión desmitificadora de la maternidad ofrecida por Mary Kelly y Jo Spence, o la sexualidad explícita y transgresora mostrada por la austríaca VALIE EXPORT y la británica Cosey Fanni Tutti, en contraposición a, por ejemplo, los desnudos masculinos pintados por la ausente Sylvia Sleigh, desde un voyeurismo planteado en términos de inversión binaria, aunque necesaria en aquel momento. Al igual que sucede con la ironización que, a través del deseo entre mujeres, Lynda Benglis sugiere en su vídeo *Female Sensibility*. De hecho, en esta exposición la sexualidad lésbica, en oposición a la habitual invisibilidad a la que tiende a ser relegada por el orden heterosexual dominante, e incluso entre las propias feministas, ocupa un lugar destacado: las lúdicas y reivindicativas películas de Barbara Hammer, las fotografías pre-queer de Tee Corinne o las acciones de Gina Pane, en las que la historiografía institucionalizada suele pasar por alto su orientación sexual.

No obstante, la singularidad de *La Batalla de los géneros* reside en que, ocupándose del arte de un período en el que las mujeres encabezaron las luchas del feminismo de la segunda ola, incorpora obras realizadas por hombres disconformes con la imagen normativa de la masculinidad. A pesar de que esta decisión resulta arriesgada teniendo en cuenta que ya desde los setenta este debate había provocado



Mary Beth Edelson. *Some Living American Women Artists/Last Supper* (1972).



Urs Lüthi. *You are not the only one who is lonely* (1974).



Judy Chicago y Faith Wilding. *Cock and Cunt Play* (1972).

encendidos enfrentamientos<sup>10</sup>, en su determinación para evitar realizar una exposición feminista “clásica”, es decir, sólo de mujeres, Juan Vicente Aliaga es consecuente con su línea de investigación y sus planteamientos teóricos, más próximos a la subversiva performatividad de género y a la fluida sexualidad *queer*. Además del significativo legado del Movimiento de Mujeres, también quiere recordar las contribuciones del Movimiento Gay y Lésbico, que iniciaban su andadura en aquel momento, y que sirvieron de caldo de cultivo para los estudios sobre la identidad masculina y la homosexualidad, en su opinión, aportaciones imprescindibles para derrotar al sexismo instalado en las estructuras de poder. De esta manera, el comisario valenciano rescata unas fotografías en las que Cindy Sherman intuye la necesidad y eficacia de desmontar la mascarada masculina junto a la farsa de la feminidad, su faceta más conocida gracias a los *Film Stills*. O también, con esta misma intención, a la par que atravesada por la crítica al racismo, se incluyen varios trabajos del amplio proyecto *The Mythic Being* desarrollado por la afroamericana Adrian Piper.

En el que resulta ser el apartado más novedoso de la exposición se reflexiona sobre cómo la influencia que ejerció el Glam Rock de Bowie o T-Rex en algunos artistas europeos contribuyó a suscitar un interés por la androginia que les permitió superar las rígidas y encorsetadoras fronteras que delimitan el aspecto físico y la indumentaria. Véanse las performances de Jürgen Klauke, los trabajos de artistas participantes en la exposición *Transformer*<sup>11</sup> como Pierre Molinier y Urs Lüthi, o la valiente adopción de una estética cuidada y glamourosa en contraste al estereotipo de macho imperante en aquella época llevada a cabo por Carlos Pazos. Mientras que las feministas realizaban una dura crítica a los cánones de belleza que imponían los medios

de comunicación –como Sanja Ivekovic, la argentina María Luisa Bemberg o Dara Birnbaum– y rechazaban el maquillaje como elemento alienador y cosificador –Eleanor Antin, Ewa Partum o Ana Mendieta–, los hombres empezaron a emplearlo como rechazo a una virilidad artificiosa. Estas pioneras propuestas demuestran que las estructuras patriarcales de la masculinidad y la feminidad realmente son difusas y se hallan interconectadas, como también se puede ver en las propuestas de Juan Hidalgo, del chileno Carlos Leppe o en los travestismos psicoanalíticos de Michel Journiac.

La pertinencia de la exposición del CGAC queda patente al comprobar que el sentido crítico y reivindicativo de las beligerantes propuestas feministas –luchas a las que el título alude– continúa funcionando treinta años después. En parte debido a que han sido precursoras de estrategias que el arte político ha venido desarrollando desde finales de los ochenta. Propuestas activistas y/o documentales desarrolladas por artistas calificados por Hal Foster como etnógrafos, ya sean las intervenciones en el espacio público de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, los fotomontajes de EULALIA y Martha Rosler, los collages murales de Margaret Harrison, las instalaciones de la mexicana Mónica Mayer o los vídeos sobre las acciones promovidas por Berwick Street Film Collective. Y ante todo, porque desgraciadamente muchas de las demandas de aquel convulso momento histórico aún no se han resuelto, por mucho que se nos quiera hacer creer lo contrario, lo que demuestra la vigencia de los estudios de género y el desacierto del término posfeminismo<sup>12</sup>, ampliamente cuestionado todavía en la actualidad. Por todo ello *La batalla de los géneros* nos recuerda las imbricaciones del arte feminista con la política y la necesidad de seguir luchando por una transformación de la realidad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Connie Butler; *Wack! Art and the Feminist Revolution*. MOCA, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, 2007.

<sup>2</sup> Xabier Arakistain; *Kiss Kiss Bang Bang*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

<sup>3</sup> Maura Reilly y Linda Nochlin; *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*. Brooklyn Museum of Art, Nueva York, 2007.

<sup>4</sup> Mar Villaespesa; *100%*. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

<sup>5</sup> La tarea de cartografiar lo que era a apenas la nada la iniciaron María Ruido, Carmen Navarrete y Fefa Vila en su investigación sobre los feminismos dentro de la amplitud de *Des-acuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proyecto coordinado desde el MACBA, junto a la Universidad Internacional de Andalucía y Arteleku en el 2005.

<sup>6</sup> A este respecto resultan fundamentales las propuestas expositivas de Norma Broude y Mary D. Garrard (*The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1994) y de Amelia Jones (*Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*. University of California Press, UCLA / Hammer Museum, Berkeley y Los Angeles, 1996).

<sup>7</sup> Para repolitizar esta línea de reivindicación del cuerpo de las mujeres Amelia Jones acuñó el término *cunt art* (arte del coño).

<sup>8</sup> Judith Butler, promotora de la teoría *queer* a principios de los noventa, entiende los géneros, e incluso los cuerpos, como representaciones de códigos y actitudes coyunturales –dependen del contexto social, político y cultural– que son asimiladas debido a su repetición sistemática, motivos por los cuales pueden ser modificados.

<sup>9</sup> Curiosamente una teórica *queer* como Judith Halberstam, cuyo objeto de estudio es la *female masculinity* (masculinidad de mujer), últimamente ha realizado una interpretación de la abstracción realizada por mujeres, que, según ella, podría posibilitar una nueva lectura de género.

<sup>10</sup> Para una detenida explicación de estos enfrentamientos durante la década de los setenta véase Patricia Mayayo; *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003; pp. 101-104.

<sup>11</sup> Jean-Christophe Amman organizó *Transformer. Aspekte der Travestie*, una exposición pionera sobre estas cuestiones celebrada en Suiza, Austria y Alemania entre 1974 y 1975.

<sup>12</sup> Dan Cameron contribuyó a difundir este concepto a partir de que su artículo "Post-Feminism" fuese publicado en la revista *Flash Art*, nº 132, pp.80-83, en 1987.