Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

PERFORMANCE, GÉNERO Y FEMINISMO EN ESPAÑA: ESCENA ACTUAL

Autora: Valentina Martino

Tutora: Renata Ribeiro dos Santos

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, curso académico 2019/2020

Julio 2020

INDICE

Valentina Martino,
Sin título, 2020
Collage

RESUMEN

El presente trabajo de investigación indaga el nacimiento, desarrollo y evolución del *performance art* en España a partir de la década de los 60 hasta la actualidad, como forma de activación de los significados feministas. Se organiza a partir de una cronología que empieza en orígenes y debates iniciales, hasta cuestionar cómo estos se han cristalizado y tienen su reflejo en la actualidad. Este estudio realiza una panorámica de las acciones icónicas realizadas por artistas mujeres españolas —desde unas primeras posturas más tímidas, hasta la consolidación de propuestas con fuerte cariz feminista, en los años de la transición y la entrada la democracia. De esta forma, sentadas las bases de afirmación de este nuevo lenguaje en el campo artístico —que se revelaron fundamentales para denunciar los procesos de dominación patriarcal y androcéntrica—, se reflexiona cómo estos preceptos se reverberan en la escena artística actual. Para comprender la escena actual, se analizará detenidamente las acciones de Charo Corrales, el colectivo Art al Cuadrat y Camila Cañeque, que nos hacen cuestionar sobre la evolución, los retos y el camino del arte de acción en España, alimentado por los discursos feministas y de denuncia contra las desigualdades de género.

Palabras claves: performance art, arte de acción, España, feminismo, estudios de género.

ABSTRACT

This research work investigates the birth, development and evolution of performance art in Spain from the 1960s to the present day, as a form of activating feminist meanings. It is organized from a chronology that begins with its origins and initial debates, to question how these have crystallized and are reflected today. This study provides an overview of the iconic actions carried out by Spanish artists women -from the most timid initial positions to the consolidation of proposals with a strong feminist character, during the years of transition and later with the arrival of democracy. In this way, the bases of affirmation of this new language in the artistic field -which proved to be fundamental in denouncing the processes of patriarchal and androcentric domination- are analysed how these precepts reverberate in the current artistic scene. In order to understand the current scene, the actions of Charo Corrales, the Art al Cuadrat collective and Camila Cañeque will be analysed in detail. These actions make us reflect on the evolution, challenges and path of action art in Spain, fed by feminist discourses and the denunciation of gender inequalities.

Key words: performance art, art of action, Spain, feminism, gender studies.

2. PERFORMANCE Y FEMINISMO:
OBJETIVOS, MOTIVACIONES Y NECESIDADES

Este proyecto nació del deseo y de la necesidad de comunicar la importancia del arte y de cómo este es de gran ayuda para que los individuos comprendan a sí mismos y al tiempo en que viven. La historia del arte está atravesada por giros, rupturas, retornos y revoluciones: estas dinámicas fueron posibles gracias al trabajo de las mentes creativas y visionarias que siempre enfrentaron a las restricciones y a las imposiciones sociales, para enseñar e indicar nuevos caminos ofreciendo posibilidades y soluciones inesperadas.

Las técnicas artísticas tradicionales se basaban en la presencia/ausencia de un usuario pasivo, no directamente involucrado en el proceso artístico, que se limitaba a reflexionar visualmente acerca de la obra de arte intentando filtrar/recibir el mensaje del artista. Sin embargo, a partir de los años 60 surgió en l@s artistas la necesidad de pensar, construir y producir algo diferente, que tenía como base nuevas presuposiciones capaces de instaurar una participación más activa del espectador. Con el surgimiento del *performance art* se propuso no solo una reformulación del objeto estético, que tomó el cuerpo y la presencia del o de la artista como sus herramientas artísticas principales, sino que también se asignaron nuevos significados y propósitos al papel de la obra de arte, que adquirió una nueva dimensión basada en el intercambio y la introspección. Para las mujeres artistas que utilizaron el arte de acción como instrumento, los registros de significados que modulaban sus discursos artísticos, muchas veces hacían referencias y denunciaban violencias, sumisiones y abusos en contra de las mujeres, originados por la estructura social patriarcal y machista en la que vivían. A partir de los años 60, las artistas reconocieron la necesidad de cuestionar el tema de su identidad personal y el papel de la mujer en la sociedad. En el arte de acción encontraron el medio que les ofrecía un enorme abanico de posibilidades para visibilizar y discutir las desigualdades entre los géneros y denunciar las opresiones y los lugares comunes relacionados con su sexo.

El propósito de esta investigación es rastrear cómo en España, los diferentes enfoques feministas en el campo estético implementaron el *performance art*, para desenmascarar las ideologías y las relaciones de poder en las que se basa nuestra sociedad, desde sus inicios hasta la actualidad.

La intención de este estudio nació a partir de la necesidad de enseñar que a través de las prácticas artísticas y, muy especialmente a través del *performance*, las mujeres artistas fueron y son capaces de desprenderse de los paradigmas impuestos por la sociedad que durante siglos las consideró como extras y nunca como protagonistas.

Dibujar un mapa de la evolución y revolución del *performance art* como forma de activación de los significados feministas se ha revelado decididamente complejo. Por este motivo, uno de los objetivos de este trabajo de investigación fue intentar sistematizar y ordenar los acontecimientos históricos que caracterizaron el nacimiento y desarrollo del *performance art* feminista en España a partir de los años 60. Era fundamental trazar este panorama para alcanzar el objetivo central, el más relevante y fundamental a la hora de plantear esta investigación: analizar cómo en la actualidad la nueva generación de artistas

se sirve del *performance art* como comportamiento artístico, nutrido e influenciado por los discursos feministas.

Desde sus albores, el *performance* se viene afirmando como un arte multi e interdisciplinar. Por ese motivo, a la hora de acercarse a un estudio sobre el tema, fue de gran relevancia e importancia, la consulta bibliográfica de textos y artículos producidos desde los campos teóricos más dispares: la crítica del arte e historia del teatro, antropología, sociología, Estudios Culturales y por supuesto, la Teoría Feminista y los Estudios de Género, visto que el análisis se centra en la vertiente feminista que caracteriza la producción artística. Especial relevancia tuvieron en esta investigación tres autor@s: Erving Goffman, que desde las primeras lecturas me atrapó por sus cuestionamientos hacía las relaciones humanas y el binomio ficción/realidad; Roselee Goldberg, por haberme acercado a un estudio sobre *performance art* de manera accesible y clara; Kate Millett, que con su exploración de las dinámicas entres los géneros y la sexualidad influenció de manera irreversible tanto mis ideas como los contenidos de esta investigación.

Por otro lado, las entrevistas llevadas a cabo para analizar la escena artística actual constituyeron una parte central y esencial para alcanzar los objetivos anteriormente mencionados. Durante el planteamiento y sistematización de la estructura temática de este trabajo, listamos un conjunto de artistas que actualmente trabajan desde el arte de acción y que, sobre todo, tratan temas relacionados al género e ideales feministas en sus discursos artísticos. La búsqueda de las artistas se realizó a partir de conocimiento previo y a través de diferentes páginas web que se dedican a la difusión y promoción del arte contemporáneo[1]. A pesar de que el listado contenía más de 10 artistas, afortunadamente las primeras tres artistas que deseábamos incluir en este trabajo de investigación se mostraron desde los primeros contactos disponibles y abiertas a participar.

Para el trabajo directo con las artistas, el primer paso fue recabar más información posible sobre ellas: páginas web, obras anteriores y proyectos futuros, experiencias profesionales, entrevistas, artículos, etc. Después, se intentó contactarles a través de correos electrónicos, enviando mensajes como:

> Buenas tardes (nombre del artista), Me llamo Valentina Martino y soy estudiante del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión, por la Universidad de Oviedo. Estoy trabajando a la redacción de mi TFM, que quiere reflexionar sobre el arte de acción como forma de activación de los significados feministas, a partir de los años 60' hasta llegar a la producción artística actual. Me gustaría saber si querías compartir un sentimiento, una idea, una reflexión, un motivo o un conjunto de todos ellos, a través de una breve entrevista en remoto. Muchas gracias de antemano, ¡un abrazo!

Las tres artistas contactadas y que analizamos en este texto – Charo Corrales, Art al Cuadrat y Camila Cañeque -, contestaron de manera participativa y entusiasta desde el principio, así que en un breve espacio de tiempo se pudo fijar una cita para realizar las entrevistas. Cabe resaltar que este trabajo de investigación fue realizado en un momento

[1] A tal propósito, de relevante importancia han sido los centros Hangar (https://hangar.org/es/) y Espacio13 (http://www.13espacioarte.com/)

crítico de la historia de la humanidad, debido a la pandemia mundial de Covid19 que ha condicionado nuestras vidas desde una perspectiva sociológica, profesional y sobre todo psicológica y emotiva. El aislamiento, naturalizó y amplió las comunicaciones telemáticas y eso pudo haber ayudado en la ejecución de las entrevistas, modulando el discurso de las artistas dejándolo más cercano a la búsqueda de mayores vínculos relacionales.

Todas las entrevistas fueron realizadas en remoto, a través de la herramienta digital Skype. En algunos casos, debido a las dificultades y escasa presencia de conexión de red, se omitieron palabras o frases de difícil comprensión. El audio de todas las videoconferencias fue grabado, aunque durante todo el tiempo de las entrevistas, se anotaron en un cuaderno aspectos, ideas y afirmaciones relevantes para la construcción del trabajo de investigación. Las transcripciones de las entrevistas realizadas a las artistas se presentan en orden cronológico de realización como Anexos de este trabajo (pp. 75-97). Las entrevistas se realizaron a partir de un cuestionario básico, estructurado y formulado con anterioridad. A partir de las especificidades de cada artista y obra, las preguntas fueron moduladas. El cuestionario básico se presenta a continuación:

- ¿Podrías hablarme brevemente de tus experiencias artísticas, formativas y profesionales?
- ¿Qué significa para ti el performance? ¿Por qué lo elegiste entre todas las disciplinas artísticas?
- Háblame de tu proceso creativo: ¿Construyes tus performances a partir de improvisación e indeterminación, o de un método que implica un pensamiento de acción? Si utilizas un rigor metodológico, ¿Cómo se desarrolla?
- ¿Cómo piensas/ preparas/ elaboras tu cuerpo para ser el soporte de tus acciones? ¿Te has hecho alguna vez daño físico para expresarte?
- Durante tus acciones, ¿buscas una participación activa de la audiencia? ¿O prefieres simplemente que la gente reflexione sobre tus discursos artísticos?
- ¿Qué ha supuesto para ti el performance siendo una mujer?
- ¿Simbólicamente, enseñarte desnuda/ enseñar el cuerpo femenino ¿responde a alguna intención directa? ¿Te has sentido alguna vez incómoda? ¿Tuviste vergüenza?
- ¿Crees que existe la influencia de las artistas feministas de las generaciones pasadas en tu obra? ¿Dónde la percibes?
- ¿Cuál, entre tus producciones, consideras la performance que analiza más cuestiones relacionadas a los discursos y teorías feministas?
- ¿Qué sentimientos, autoras, ideas, lecturas o teorías feministas han influenciado y alimentado más tu producción artística?

La estructura de este trabajo de investigación está compuesta por capítulos que abarcan el tema desde una perspectiva general hasta llegar al foco central de investigación.

La primera parte, analiza el origen del *performance art*, desde una perspectiva más antropológica y sociológica. La segunda parte, titulada “Intersecciones entre arte y feminismo”, se buscan aquellas confluencias que se crearon a partir de los años 60 entre

el arte y la crítica feminista, subrayando como estos discursos y teorías contribuyeron a la creación de un arte de acción feminista. Hemos realizado una breve reflexión sobre el cuerpo como herramienta de expresión artística, que nos sirvió de basamento para el desarrollo del capítulo siguiente. El nacimiento y el desarrollo del *performance art* en el Estado Español centran el debate de los temas principales analizados en la tercera parte, analizado a partir de las acciones icónicas realizadas por Eugenia Balcells, Olga Pijoan, Esther Ferrer, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Verónica Ruth Frías, Marina Nuñez e Itziar Okariz, que abrieron la senda para un arte de acción activista feminista.

Finalmente, a partir del trabajo de campo realizado a través de entrevistas con las artistas actuales Charo Corrales, Art al Cuadrat y Camila Cañeque, examinamos en el último apartado la escena artística actual, reflexionando sobre la evolución, el camino y los retos del *performance art* en España alimentado por los ideales feministas.

Carolee Shneemann
Meat Joy, 1964
Video performance

3. *PERFORMANCE ART*: CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS

3.1 Aproximaciones al origen y definición de *Performance*

Entre todas las expresiones artísticas del siglo XX, por vocación marginales (teatro experimental, instalaciones visuales, interactivas, exploratorias, obras conceptuales, ambientales y virtuales), el *performance art* sigue siendo uno de los más inaccesibles para el espectador medio: cuestionable, escandaloso o ridículo para algunos y, según otros, no merecedor de ser considerado arte. Haciendo un posible paralelo, todas las vanguardias históricas, al principio, fueron juzgadas incomprensibles, ofensivas e incluso peligrosas y, sin embargo, la indignación de ayer se convirtió rápidamente en la institución de hoy. A diferencia del gesto del arte tradicional[2], que es creativo en relación con lo que imita o representa, el gesto del *performance art* es creativo solo en relación consigo mismo (Giombini 2018, 2).

En ese sentido, produce, reproduce y se refiere a otro lugar (estético, social, artístico, político), gracias a su naturaleza enraizada en la presencia física pura del artista y el público unidos en el aquí y ahora de la actuación, un espacio donde el mundo de la acción performática y el mundo de la vida se fusionan y se confunden. Empezamos por una afirmación:

> Para comprender el arte y relacionarnos con él, para disfrutarlo, es decir, de manera satisfactoria, necesitamos una idea, aunque general, de lo que es o implica el arte. Obviamente, no se trata de poseer una teoría del arte completa, sino de hacer uso de algunos supuestos generales, capaces de proporcionar una respuesta, incluso aproximada, a preguntas como: ¿qué tipo de cosas son obras de arte? ¿Cuál es su función? ¿Y cuál es la forma correcta de interactuar con ellos? (Giombini 2018, 3).

La razón por la que logramos relacionarnos de manera simple y natural con las obras de arte tradicionales radica precisamente en el hecho de que poseemos, aunque sea de manera inconsciente, una concepción implícita de lo que es una obra de arte. Esta concepción, es llamada por la Dra. Giombini (2018), de "paradigma tradicional". En condiciones normales, este paradigma nos permite disfrutar de la mayoría de las obras de arte: constituye la base y la garantía conceptual de nuestra experiencia estética; nos dice qué debemos esperar de una obra de arte y qué hacer cuando nos relacionamos con ella. En el caso del arte tradicional, la presencia de tales antecedentes nos parece tan obvia que generalmente ni siquiera se cuestiona, pero su papel no es menos relevante para esto. Tratemos de analizar con más detalle la forma en que el paradigma tradicional influye en la recepción artística utilizando como ejemplo una de las pinturas más famosas y visitadas de Europa: la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci. Sabemos perfectamente cuál es la forma

[2] Con el término arte tradicional, quiero referirme a una modalidad o postura crítica del hombre en relación con lo que lo rodea. Su expresión y creación artística, tiene como finalidad la representación realística y figurativa del mundo.

correcta de disfrutar la obra, es decir, observarla desde un punto no demasiado cercano, en posición frontal y, si posible, centralizada.

Consideremos ahora una *performance.* En 1964, Carolee Schneemann realizó *Meat Joy*, probablemente una de sus acciones más discutida y polémica. En ella un grupo de artistas semidesnudos, interactuaron con órganos de animales, salchichas y pescados, explorando el cuerpo y sus manifestaciones físicas, cargadas de energía libidinosa (Morgan 1997, 98). Es probable que aún hoy, cincuenta años después de su realización, muchos todavía se pregunten por qué realmente deberíamos llamar arte este tipo de acción y, de ser así: ¿Dónde debemos buscar la obra? ¿Y qué deberíamos apreciar de ella?[3]

Por otro lado, si apreciar una actuación como *Meat Joy* es tan difícil para nosotros, ciertamente la excusa de que todavía representa un fenómeno cultural demasiado reciente no es válida. Después de todo, han pasado más de 50 años desde su primera representación. Más bien, el punto es que el p*erformance art* parece cuestionar no solo qué creemos que puede hacer el arte y cómo debería hacerlo, es decir, los contenidos de la producción artística y las modalidades de esa producción, sino también nuestra idea de creatividad artística, sus formas expresivas y sus propósitos. Además, lo hace de una manera anárquica, sarcástica y provocativa. Para disfrutar de una actuación como la de Schneemann, por lo tanto, sería necesario dejar de lado lo que el paradigma tradicional nos enseña sobre el arte y su recepción. Mejor aún: se trata de salir del paradigma mismo y observarlo desde afuera, con desprendimiento reflexivo.

Dado que una característica central del *performance* es cuestionar algunos supuestos fundamentales de nuestro paradigma de arte tradicional, una de las primeras dificultades encontradas al prepararse para un estudio sobre esta tipología de arte, es la identificación y demarcación del objeto de investigación en sí. Los medios de expresión utilizados en las acciones son tan dispares y multifacéticos que cualquier intento de sistematización parece destinado a fracasar. Hasta el punto de que nos puede llevar a preguntarnos si el carácter específico del arte de la *performance* no la encierra en un campo que no admite cualquier forma de definición (Giombini 2018, 5).

Es el razonamiento que defiende Roselee Goldberg, una reconocida investigadora sobre el *performance art* y autora de un estudio que se convirtió en un clásico sobre el tema. Según Goldberg (2001, 8), “el *performance* no acepta ser categorizado dentro de un tipo definido de producción artística precisamente porque se basa en la idea de que los medios creativos son potencialmente ilimitados”.

Para complicar aún más alguna posible definición, está el hecho de que el *performance* es un arte híbrido, nacido dentro de las experiencias procesuales que incorpora el arte

[3] A una mirada más atenta, por supuesto, el *performance* de Schneemann parece estar llena de sugerencias. “Los cuerpos de hombres y mujeres luchan, semidesnudos, entre la pintura y las entrañas de los animales, empujando al espectador a cuestionar la relación entre el cuerpo desnudo y el instinto animal, pero también sobre la brutalidad y crueldad de la naturaleza humana. El cuerpo y, específicamente, el femenino, se vuelve político y "grita" sus ideas contra cualquier pasividad a la que había sido relegado hasta entonces” (Frabotta, 2019), y así comentó Carolee Schneemann la *performance*: “Había muchas razones para usar el cuerpo desnudo en mis trabajos cinéticos de teatro: para abordar los tabúes contra la vitalidad del cuerpo desnudo en movimiento, para erotizar mi cultura de la culpabilidad y confundir la cultura de la rigidez sexual –que la vida del cuerpo es más variada y expresiva de lo que la sociedad represiva sexualmente pueda admitir» (Schneemann 1979, 194).

después de las vanguardias históricas, juega con los límites entre disciplinas y géneros, arte visual y teatro, teatro y ritual, ritual y vida. Entonces, si el *performance art* comparte algunos rasgos con las artes escénicas, como la actuación teatral o la danza, también tiene características muy peculiares que lo diferencian y que se refieren al nivel más general del concepto de *performance*, por ejemplo, el comportamiento expresivo situado. (Toscano 2010, 3).

Lo desconocido, explosivo, enigmático, escribe Goldberg (2001, 8), es inherente a la acción performática. Por lo tanto, intentar reducirlo a uno dentro de todos los aspectos, sería una tarea imposible. Sin embargo, esto no significa que cualquier proyecto de análisis y estudio de *performance art* debiese abandonarse, pero ciertamente será necesario abandonar de inmediato el reclamo por encontrar las condiciones necesarias y suficientes que identifiquen rígidamente sus criterios de identidad (Toscano 2010, 14).

Como prueba de que el *performance* ofrece un terreno fértil para investigaciones conceptuales de gran envergadura, solo hace falta que consideremos la abundante literatura dedicada a ello, producida desde los campos teóricos más dispares: de la crítica de arte a la historia del teatro, pasando por los estudios de género y especializándose en los *Performance Studies*. Posteriormente, analizaremos con profundidad algunos puntos relacionales entre *performance* y género.

Por otro lado, los *Performance Studies* se refieren a un concepto más amplio de *performance*. Analizan e interpretan los diferentes tipos de actuaciones: representaciones artísticas de teatro, *performance art*, danza, música, etc. Sin embargo, incluyen también la puesta en escena diaria de identidades políticas y sociales bien definidas, con particular atención a los conceptos de raza, clase, género y sexualidad, mediante una metodología interdisciplinaria que, a su vez, se basa en enfoques teóricos, etnográficos y prácticos (Rosa 2018, 115). Ciertamente, podríamos llegar a considerar este nuevo campo de estudio, todavía emergente en muchos aspectos y, muy probablemente, nunca completamente definible, como una alternativa importante a los sectores de investigación convencionales e institucionalizados.

Richard Schechner desempeñó un papel fundamental en la formación de los *Performance Studies* y, más concretamente, de lo que generalmente se define como Teoría de la *Performance*, hasta el punto de poder considerarlo como el padre fundador de la misma. El *performance* para Schechner significa:

> Un término inclusivo, solo uno de los nodos de un continuo que va desde las ritualizaciones de animales (incluidos los humanos) hasta los desempeños de la vida diaria (saludos, manifestaciones de emociones, escenas familiares, roles profesionales y etc.), hasta el juego, deportes, teatro, danza, ceremonias, ritos y actuaciones de gran magnitud. El *performance* es una actividad realizada por un individuo o un grupo en presencia de y dirigida a un otro individuo o grupo. (Schechner 2000, 61)

Respeto a eso, Fischer Lichte escribe que el arte de *performance* reemplaza "el artefacto con procesos fugaces, únicos e irrepetibles; resiste la tentación de producir obras de arte de la misma manera que artefactos y bienes y las reemplaza con la creación de eventos efímeros" (Fischer Lichte 2008, 311).

Analicemos más de cerca el concepto de *performance*. El término, de origen anglosajón, a pesar de tener una etimología latina, no posee un vocablo de uso compensatorio en español. Victor Turner identifica su origen en el antiguo verbo francés *par-fournir*, que se puede traducir como "completar" o "llevar a cabo una acción por completo" (Turner en Toscano 2010, 15). Una actuación es, por lo tanto, una acción dirigida a la plena realización de algo.

El término *Performance Art* se refiere a una forma de arte que, como hemos anticipado anteriormente, se originó con las vanguardias históricas europeas y que posteriormente se desarrolló en los Estados Unidos, donde adquirió un carácter más definido a partir de la década de 1960 (Toscano 2010, 4). En comparación con la puesta en escena teatral tradicional, las representaciones carecen de una estructura narrativa rígida, a menudo tienen la intención de sorprender y atraer la atención del público que se ve impulsado a participar y cruzar la línea divisoria entre el artista y el observador. Como veremos en los siguientes capítulos, a veces se trata de acciones marcadas por connotaciones violentas, que pueden adoptar rasgos exasperados o grotescos. Otras veces son eventos simples, que pueden considerarse comportamientos casi comunes y cotidianos.

El acto creativo del o de la artista intérprete consiste en manipular elementos mínimos del comportamiento social situado, reviviéndolos o exasperándolos, jugando con las rutinas, los automatismos, los comportamientos rituales que los individuos atraviesan diariamente. Sin embargo, nunca se basan en representaciones miméticas de la realidad como lo prescriben las convenciones teatrales. No es raro que las actuaciones, mientras permanecen dentro del marco de las artes visuales, se realicen fuera de los lugares designados oficialmente para el arte, y se realicen en espacios públicos como calles, plazas, jardines y durante situaciones ordinarias. En estos casos, la acción del o de la artista intérprete a menudo consiste en jugar con rutinas diarias y se expresa en la violación provocativa de algunas reglas tácitas de interacciones sociales y en la creación de una sensación generalizada de inquietud en la audiencia ocasional que involuntariamente se ve involucrada (Toscano 2010, 11).

De forma que, la *performance* es por definición efímera. Hay incluso algunas actuaciones o tipo de *performances* pensadas como obras de arte que prescinden de la audiencia inmediata y se vuelcan totalmente a favor de la mediación de la cámara. No es que sus cuerpos se convirtieran en esculturas, sino que se generan imágenes de sus cuerpos. Por ser una práctica efímera, los procesos de registro, como las fotos, videos y películas, se convirtieron en elementos inseparables de la acción performativa. La presencia *in situ* de los y las *performers* solamente queda registrada a través de la documentación del acto, que luego es conservado, transmitido y difundido. Estos documentos pasan a ser la representación de las *performances*, sólo las conocemos a partir de ellas. De forma que, a pesar de ser un arte efímero, genera como producto tangible objetos y/o documentación audiovisual que también pasan a formar parte de la obra misma. En otras palabras, podemos hablar de *performance* cuando la acción tomada está destinada a una audiencia (presente o futura), que la observa y la evalúa desde su punto de vista.

En un sentido más amplio, las *performances* son acciones o series de acciones. Como David Davies (2011, 4) señala acertadamente, todas las acciones pueden ser *performances*, si respetan dos criterios: se dirigen intencionalmente y se realizan con el

propósito de mostrar y presentarse a una audiencia. Decir que las actuaciones son acciones que tienen un propósito significa decir que son eventos intencionales, dirigidos implícita o explícitamente hacia un determinado resultado. Por ejemplo, en el caso de nuestra investigación, el *performance art* como práctica artística impulsado por y para los presupuestos manejados dentro de los movimientos feministas. En este sentido, se diferencian de acciones involuntarias o simples movimientos automáticos del cuerpo.

Como analizamos anteriormente, además de la *performance* en la que el/la artista se coloca frente a una audiencia en un momento específico, también hay una performatividad anterior (de concepción) así como una performatividad posterior (la documental). De hecho, la *performance* se desarrolla a lo largo de una dimensión temporal que no solo conoce y experimenta el tiempo presente, sino también el pasado y, lo que es más importante, el futuro (Rosa 2018, 139). Si nos concentramos exclusivamente en la idea que reside detrás de la relación entre el artista y el público y, por lo tanto, no pudiéramos escapar de la dimensión puramente instantánea de la *performance*, inevitablemente nos limitaríamos a su significado más regresivo; por el contrario, si somos conscientes del hecho de que el *performance* puede compararse con los nuevos lenguajes tecnológicos, capaces de extender precisamente su campo de acción incluso en momentos distintos del actual, podríamos darnos cuenta de su naturaleza venidera.

El *performance art*, por otro lado, vive precisamente en esta dialéctica entre la dimensión del instante y la dimensión del proceso:

> Ciertamente no se puede ignorar la contingencia original de espacio-tiempo en la que la/el artista requiere a él mismo y su público que se suspenda ese proceso de alejamiento del presente que nos ve constantemente dirigidos a la memoria de eventos pasados, en lugar de proyectarnos asiduamente hacia el futuro; pero, al mismo tiempo, no es posible olvidar cómo este "momento" artístico surge de una idea, un proyecto y una planificación previos, y se extiende incluso más allá de la *performance* en sí, sobre todo por medio de herramientas tecnológicas avanzadas que documentan su esencia y soporte para preservar su memoria. (Rosa 2018, 242)

Como se señaló anteriormente, la tecnología, gracias a su capacidad reproductiva intrínseca, permite documentar lo que sucede durante una *performance* y hace que este material sea accesible también en tiempos posteriores y a una audiencia distinta de la que pudo conocer y experimentar la ejecución original.

Durante una *performance*, el sujeto productor de la acción envía mensajes de diferentes tipos, a saber: lo que dice verbalmente, sus expresiones faciales, sus gestos, posturas, ademanes; así como el ambiente que lo rodea (el mobiliario, el decorado y otros elementos). Es decir, utiliza formas expresivas en las que el o la artista "actúa" y se manifiesta utilizando su propio cuerpo, su rostro, su presencia. En un contraste hipotético entre las formas artísticas "estáticas" y "dinámicas", el o la intérprete se coloca en el lado "dinámico" y su "trabajo" está dirigido a una recepción reactiva y no siempre "contemplativa" (Van Delinder 2009, 45). Tanto la actividad corporal que el/la artista controla durante su performance, cuanto aquella improvisada que escapa a su control, presentan como fin único la transmisión de mensajes a la audiencia. Según Goffman, la *performance* es “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve

para influir de algún modo sobre los otros participantes" (Goffman 2001, 27). Lo que nos lleva a la conclusión de que, el significado atribuido por la audiencia dependerá de marcos de percepción emocional provocados por la acción performativa.

Potencialmente, cualquier acción podría ser considerada una *performance*, sin embargo, se convierte en arte solo si se adapta a criterios estéticos dados y cuando es realizada por un autor o autora que, socialmente es clasificado/a y reconocido/a como un personaje particular: el o la de artista. En este sentido, la expresión del o de la *performer* y sus modos de utilizar el cuerpo, no serán meros objetos y acciones físicas, sino vehículos de significados que contribuyen a construir una nueva narrativa en la recepción de su discurso por un espectador especifico.

Por lo tanto, cuando se habla de *performance* en un sentido amplio, se alude a una gama de actividades que van desde la danza a la ópera, desde el teatro al circo, desde el mimo a la música. Además, el *performance art* se caracteriza y se diferencia radicalmente de otras formas de arte por su identidad efímera, que se desarrolla bajo el signo del cambio continuo, por la contingencia del espacio-tiempo y su lenguaje, que aporta significativas y agudas preguntas filosóficas (Rosa 2010, 240). El arte de acción no solo se basa en soportes distintos a los de su documentación, sino que también y, sobre todo, evoca diferentes experiencias humanas y artísticas que, a su vez, ponen de manifiesto su peculiar naturaleza instantánea y fugaz.

El *performance* es, por consiguiente, una forma híbrida que nació rompiendo todas las fronteras artísticas, donde el o la artista abandona el lienzo y se transfiere a la temporalidad, a la presencia, a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial y donde los artistas ponen en escena su propria subjetividad (Alcázar 2014, s.p).

3.2 La *Performer*. Figura activa de resistencia social y política

En el apartado anterior hemos visto como a partir del siglo XX, el cuerpo del o de la artista y su acción adquieren un papel central en la práctica artística procesual y en directo, encontrando gradualmente su propio vocabulario en el término *Performance*. La relación en directa entre el/la artista, la creación artística y el público, así como las instituciones que albergan las acciones, no son una novedad en la Historia del Arte. Se remontan a los cuentos en torno al fuego de nuestros antepasados, pasando por el teatro griego y renacentista, la Ópera, hasta los eventos Futuristas y los cabarets Dada. A partir de las vanguardias históricas, el/la artista ya no representa los mitos de los dioses, una máscara o un personaje, sino que con la *performance* insertan su presencia en la sociedad.

La producción de arte siempre es un reflejo del contexto social y cultural en el cual se produce. Sus formas, métodos y funciones evolucionan con el tiempo en dependencia de lo que es necesario comunicar y transmitir. El/la artista siempre ha sido un portavoz de su tiempo, a veces a través de formas silenciosas y ocultas, otras veces con gestos provocativos y transgresores. Muchas veces, el objetivo perseguido es la creación de una obra que funcione como traducción del contexto histórico vivido.

Esta necesidad planteó el nacimiento de prácticas artísticas, como se ha analizado anteriormente, basadas en el sentido de la convivencia y la participación improvisada. Funciones que en los años 60 y 70 representaron el objetivo y el resultado de un arte cargado de valores sociales. La integridad individual del o de la artista l@ lleva a no ser sometid@ por la sociedad, a no estar condicionad@ por el sentimiento de culpa e insuficiencia que aflige al sujeto contemporáneo. Debido a esta razón propone "educar" a los individuos para mejorar de manera personal, así como la sociedad en la que viven. De acuerdo con Toscano "el *performance* no consiste en la simple realización de una acción, sino en su inteligibilidad por receptores potenciales y factores contextuales que definen su significado" (2010, 15). Esto indica que la acción performativa posee también una función social: interpreta, comunica y traduce el sistema social en el cuál fue concebida y estructurada.

Turner (1993, 152-153) en sus reflexiones, a menudo relaciona el concepto de *performance* con la sociedad. Argumenta que este término es intrínseco al contexto sociocultural de la era posmoderna. Al superar el paradigma de la modernidad, el pensamiento racional se abandona parcialmente, lo que permite investigar objetos aún más indeterminados (Placanica 2013, 22). Las reflexiones sobre la *performance* que expone Turner, consideran el hombre como un "*Homo performans*", es decir, un hombre que necesita una autorrevelación. El antropólogo argumenta que este proceso de autorrevelación ocurre en tres niveles:

1. *Vida social*: rastreable en la vida diaria de todos y en las relaciones sociales que mantiene;
2. *Drama social:* una condición en la cual durante la experiencia de la vida diaria el hombre recuerda inconscientemente la estructura latente de su ser creando una fractura de pensamiento;
3. *Performance:* representa el meta-comentario que el hombre implementa a través de una acción reflexiva, que sirve para reestructurar las experiencias pasadas y presentes (Turner 1993, 153).

Entre los tres niveles que Turner describe, el más importante es el drama social, donde el hombre refleja y examina los conflictos de la vida social, y luego los transporta a experiencias que dan vida a las acciones performáticas (Turner en Placanica 2016, 44):

> Los diversos géneros performáticos no son meros espejos, sino espejos mágicos de la realidad social: magnifican, invierten, reforman, magnifican, incluso falsifican deliberadamente los eventos reportados en las noticias. En estos momentos el hombre se revela a sí mismo y lo hace siguiendo dos caminos, el que pasa a través de la autorrepresentación y el que sigue la reflexión y la observación. (Turner 1993, 106)

Las acciones performáticas surgen de dramas o actuaciones sociales y, continúan sacando significado y fuerza de estos sucesos. En este sentido, Hubert Besalier (1993, 134) propone esta aproximación al fenómeno del *performance*:

> Consiste menos en copiar o en representar la realidad que en captar sus fuerzas y en revelarlas, en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la particularidad

> de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad.

Señala así la posibilidad que ofrece la *performance* de tomar cierta distancia crítica con respecto a lo expuesto, en la medida que la acción del o de la artista desarticula lo cotidiano, expone lo prohibido, provoca la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y discursos sociales:

> En relación a esas zonas no visibles, de esos presupuestos implícitos sobre los que se organizan las relaciones humanas, sistemas de comportamiento y formas de pensamiento aprendidos, incorporados y reproducidos, trabajan las teorías feministas, cuya praxis política implica estrategias de desarticulación y desnaturalización de las relaciones sociales atravesadas por las marcas del género (Pinta 2005, 4).

Los objetos principales de nuestra investigación serán precisamente aquellas *performances* que, en la práctica de producir y consumir acciones revelaron revelado su efectividad funcionando como formas de activación de los significados feministas. Parece entonces imprescindible identificar y comprender que los territorios y tiempos donde la teoría y el movimiento feminista han coincidido con la practica artística y, especialmente como sus preceptos nutrieron el discurso del arte de acción.

Guerrilla Girls
Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?, 1989
Obra gráfica

4. INTERSECCIONES ENTRE ARTE Y FEMINISMO

4.1 La teoría feminista como herramienta crítica de la práctica artística

En el capítulo antecedente hemos analizado como el *performance art* se ha convertido en uno de los soportes más recurrentes dentro de la producción artística y de los movimientos de reivindicación social. El *performance* se ha caracterizado por una utilización del cuerpo como soporte y medio para una reconstrucción de la identidad (sexual, social, étnica, etc.) y como símbolo de la relación con el otro y con la sociedad (Sedeño Valdellós 2010, 2). Muchas han sido las mujeres que han trabajado desde el arte de acción para visibilizar y denunciar los procesos de dominación colonial, patriarcal y androcéntrica que recaían sobre ellas.
Como hemos citado anteriormente, el propósito de esta investigación es rastrear cómo en España, los diferentes enfoques feministas en el campo estético han implementado el *performance art,* para desenmascarar las ideologías y las relaciones de poder en las que se basa nuestra sociedad. De forma que, aunque el objetivo de este estudio no es definir inequívocamente qué es la práctica artística feminista o la historia del arte feminista, nos parece fundamental proponer un breve acercamiento a la historia del arte feminista y con perspectiva de género.

A principios de los años 70 el discurso feminista dirigió su atención al arte como práctica cultural, estructurado histórica y socialmente. Se empezó a desarrollar una teoría feminista del arte, cuyo intento era romper la hegemonía heteropatriarcal del relato y, como toda la mirada feminista, intentó desafiar el orden establecido. Una de las primeras voces que empieza a cuestionar el papel de las mujeres en campo artístico fue Linda Nochlin, en 1971, con su conocido texto *¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?* Según la historiadora, para responder a esta pregunta no es suficiente integrar las lagunas que traen a la luz la existencia de grandes artistas ignoradas por la tradición, o adjuntar una historia femenina a la historia patriarcal, basada en las diferencias de estilo y contenido en el arte producido por las mujeres. Ciertamente, las intervenciones destinadas a restaurar la visibilidad del lado sumergido de la tradición son necesarias para crear una documentación que pueda institucionalizar la historia del arte feminista como disciplina académica. Sin embargo, según Nochlin, la recuperación histórica por sí sola es insuficiente para cambiar los términos de la pregunta, ya que deja sin resolver la cuestión del "por qué": las omisiones de la historia del arte hacia las artistas mujeres, dependen de las ideologías en las que se basaron las condiciones sociales e históricas de la constitución del campo del arte (López Fernández 1991-92, 205-211). Para modificar el canon que dominó indiscutiblemente durante siglos la producción y la representación de y en el arte, no es suficiente integrar sus lagunas o reescribir una genealogía para las mujeres. Es necesario abordar las críticas a la estructura del sistema educativo e institucional que refleje como la diferencia de acceso y calidad en la enseñanza artística recibida, hizo posible la escasa presencia de mujeres en el campo artístico.

En uno de los textos fundamentales del pensamiento feminista, *El Segundo Sexo* (1949), Simone de Beauvoir, plantea la premisa de que “no se nace mujer, se llega a serlo”. Empieza a considerar que el sexo define roles que son construidos socialmente. En líneas muy generales, afirma que las características que definen lo que es ser mujer son un

producto de la sociedad patriarcal y funcionan atribuyendo unos rasgos que se consideran como innatos a lo femenino (debilidad, delicadeza…) y que crean la idea de inferioridad sentando las bases de la ideología de la dominación.

La mujer como sujeto social se ve objetualizada y la sociedad interioriza, normaliza y naturaliza esos roles y condiciones de lo femenino que son impuestos socialmente. La única manera de romper con esa concepción, es despedazar la estructura social, lo que desencadenaría la emancipación de la mujer. En este sentido, Karen Cordeiro e Inda Saénz, en su prólogo a uno de los mejores y más completos compendios de textos relacionados a la teoría e historia del arte feminista publicada en español, afirman que:

> La repercusión social de la teoría feminista y la aceptación institucional de sus planteamientos conducen a la ampliación de una postura crítica anclada en la experiencia de la mujer como constancia de una otredad, y a un análisis del género sexual como construcción social, donde los límites, la validez y las bases conceptuales de la masculinidad y la femineidad, se cuestionan desde una variedad de posturas transdisciplinares (Cordero Reiman y Sáenz 2001, 8).

Para las mujeres, no ha sido fácil obtener el reconocimiento de su presencia en el campo del arte y conseguir espacios que vehiculasen sus discursos. Desde "feminismo crítico" se ha resaltado cómo las posiciones y representaciones de las mujeres como sujeto y objeto de arte, no están estrechamente vinculadas a las supuestas características naturales de ser mujer, sino más bien, a sistemas específicos de valores y al ejercicio del poder. Griselda Pollock, teórica referente en los estudios feministas del arte, considera fundamental entender que:

> En la obra de artistas que llamamos mujeres, no debemos buscar signos de una femineidad conocida —condición femenina, mujeres como nosotras…— sino signos de la lucha estructuralmente condicionada y disonante de la femineidad con el falocentrismo, una lucha con definiciones ya existentes, históricamente específicas, y disposiciones cambiantes de los términos Hombre y Mujer dentro de la diferencia sexual (Pollock 2001, 156).

La teoría feminista del arte quiere deconstruir el estereotipo de la mujer como objeto inspirador: a partir de investigaciones históricas específicas sobre mujeres artistas, pretenden recuperar y reescribir el modelo historiográfico de la historia del arte occidental moderna, que considera la mujer como una musa y no como un artista.
La representación de la mujer y de su cuerpo en el arte se convirtió en uno de los temas más reflexionados en los discursos feministas. Gran parte de la producción artística hecha por mujeres, a partir del siglo XX, puede ser considerada como una manifestación de autocuestionamiento de su situación como artista y como mujer, mediante la fusión del desnudo con el autorretrato. (Alario Trigueros 2008, 28-29).

La historia y la teoría del arte feminista examinan los efectos de la representación de la mujer por y para la condición y la experiencia de la mujer, desafiando aquellas áreas tradicionalmente no consideradas, como la dimensión privada de lo femenino o el arte pensado como una expresión individual autónoma.
Griselda Pollock (2001, 141-150) despliega tres diferentes posturas para intentar analizar la relación y contraposición entre el feminismo y la representación del canon de belleza e identidad femenina, desde que el movimiento feminista toma su parte activa en las

reivindicaciones de los derechos civiles y luchas por el reconocimiento de la diversidad. Pollock muestra cómo la presencia recurrente de estos estatus canónicos está vinculada a una particular configuración histórica de la diferencia sexual, más que a una diversidad esencialmente biológica. Considera el canon como una estructura de exclusión, subordinación y dominio que relativiza la mujer.

Sucesivamente, durante la década de 1980, el encuentro con el pensamiento postmoderno llevó al discurso feminista sobre el arte a reconsiderar la diferencia sexual en sus interrelaciones con otras diferencias como las de clase, de género no binario o las étnicas y raciales (Gutiérrez 2015).
Podemos mencionar, a tal propósito, el trabajo en colectivo de Helena Cabello y Ana Carceller, uno de los más sólidos y continuados sobre el género en España:

> Mediante prácticas interdisciplinares, las artistas han ofrecido alternativas a los relatos convencionales sobre las minorías socio-políticas, incluyendo en ellas la discusión sobre el papel de la producción artística contemporánea. Su método, basado en la colaboración mutua y en la incorporación de actores y agentes externos, les ha permitido dar representación a desplazamientos y desajustes que revelan resistencias y divergencias frente a los valores establecidos, sobre todo en lo que concierne a la crítica de género (Acción Cultural Española, 2019).

Trazar un relato de los aportes que la crítica feminista produjo en campo artístico en España, entre los años 60 y 70, así como ciertas reificaciones actuales sobre los conceptos arte y feminismos, no resulta una tarea tan fácil (Gutiérrez 2015, 66). Como sostiene la historiadora y crítica de arte Isabel Tejeda Martín:

> No es que en España no haya habido actividad artística de carácter feminista en los años sesenta y setenta, aunque obviamente no en la cantidad producida en otros países de Europa y en Estados Unidos, sino que las circunstancias políticas durante las décadas de los años setenta y ochenta no favorecieron su visibilidad —más bien la obviaron—. Estas artistas carecieron de una correcta consideración profesional que se acompañó por el tamiz excluyente de la historiografía contemporánea y de los programas de los museos y centros de arte (2013, 219).

En aquellos años en España se vivía en un contexto artístico profundamente anquilosado, tras casi 40 años de dictadura franquista. A tal propósito, surgieron toda una serie de prácticas experimentales que tienen en común el uso de nuevos medios y soportes y, en general, una actitud crítica hacia el panorama sociopolítico del momento:

> Las nuevas prácticas fueron rupturistas en diversos aspectos. No sólo rompieron con la connivencia entre arte y Estado al quedar fuera del patrocinio estatal y buscar circuitos de presentación alternativos, sino que la utilización de nuevos medios, inédita hasta el momento en España, supuso una ruptura formal de enorme importancia. Las nuevas prácticas abrazaron la noción de proceso en detrimento del resultado final, pusieron en crisis la concepción objetualista y mercantilista del arte, así como el estatus de la figura del artista e, hicieron necesario pensar desde nuevos parámetros y posicionamientos estéticos (Garbayo Maeztu 2016, 124-126).

Entre estas nuevas propuestas artísticas, el *performance art* posibilitaba la creación de un nuevo lenguaje que, de acuerdo con Ana Sedeño Valdellós, se encuentra

> más cercano a la realidad cultural e histórica de aquellos tiempos. Hijo de la necesidad del arte por debatir con su presente, forma parte del proceso general de problematización de la obra de arte: ante todo ésta encuentra su sitio o su valor en su capacidad para discutir y cuestionar su propia condición (2010, 2).

4.2 La incidencia de las teorías feministas en el *Performance Art*

En el cruce de los cuestionamientos sobre imposiciones normativas que reducen la diversidad identitaria y sexual, encontramos los análisis realizados a través de la perspectiva de género. El género como concepto y categoría de análisis ha sido abordado por diversos estudios y disciplinas, destacando el feminismo, los estudios antropológicos, culturales y sociológicos. Buscando los lazos de unión entre estos cuestionamientos y la práctica del *performance*, Cortés (2018, 13), define la *performatividad* de la siguiente forma:

> Un proceso que permite acceder a diferentes campos culturales de estudios para develar las normas que imperan y conservan sus patrones culturales, así como, además, sus modos de subvertirlos y transgredirlos a partir del conocimiento cabal de sus restricciones. De hecho, la reiteración o subversión de patrones culturales son abordados desde el concepto *performatividad* al interior de los estudios rituales, lingüísticos, teatrales y de género.

Judith Butler, filosofa que ejerce una gran influencia dentro de la teoría feminista y en los estudios *queer*[4], propone una concepción del género imitativa y representativa. Señala que la carga performativa del concepto género pone de manifiesto que lo considerado esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo. Actos que, al igual que los rituales, no son únicos, sino más bien reiterativos y repetitivos, cuyo efecto es la naturalización del cuerpo (Butler en Cortés 2018, 15).

Bajo estos términos, Butler (2007) sostiene y argumenta una teoría de la *performatividad* para deshacer las construcciones culturales de género y, por lo tanto, la naturalización sexuada del cuerpo, deconstruyendo los opuestos binarios de género por cuanto sostienen una cultura heterosexual que regula los cuerpos (Cortés 2018, 17). Esta teoría de la

[4] La palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa "maricón", "homosexual", "gay", Se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de "desestabilizar", "perturbar", "jorobar". Por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas (Hernández y Soto 2009). *Queer* refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la femineidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etc. Las prácticas *queer* reflejan la transgresión de la heteronormatividad institucionalizada, que constriñe los que desean escaparse de este modelo (Mérida, 2002). Para profundizar el tema, véase BUTLER, Judith. *Gender Troublees: Feminism and the Subversion on Identity*, 1990, Routledge: Londres, uno de los textos iniciáticos de la Teoría *Queer*.

performatividad de género esclarece desde las reivindicaciones feministas *queer* que el sistema sexo-género es opresivo para la vida de las mujeres.

A tal propósito, Kristine Stiles (1996, 694), afirma:

> El arte del *performance* desafía a las miradas tradicionales de las artes visuales, la artista pone en escena tópicos como las diferencias de género y la homosexualidad, en una forma que no sólo implica la propia experiencia biográfica sino también toca las experiencias de los espectadores. En este sentido el performance captura las contradicciones políticas y los conflictos de su propio período histórico de forma vívida, amenazando el status quo, la supresión de discordia y el control y administración de los cuerpos.

El *performance* permitió cumplir con la urgencia de las feministas de hacerse oír. Como disciplina joven, alternativa, las aleja de las prácticas y circuitos tradicionales institucionalizados y monopolizados por hombres (escultura, pintura), alcanzando, además, más rápidamente la interlocución con el público. Finalmente, esta cooperación entre las *performers* y los movimientos feministas primaba la hermandad y la experiencia colectiva en oposición al genio individual propio de la historia del arte occidental y moderno cuya tradición estaba representado en ese momento por el formalismo y el minimalismo despersonalizado (Pinta 2005, 8).

Moira Roth (1983) propone clasificar las *performances* feministas en tres grandes campos (en Pinta 2005, 10):

1. *autobiográfica/narrativa:* se caracterizan por proponer una mirada crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relato y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas. Intentan dar cuenta de la vida cotidiana femenina creando cierta tensión y perturbación al desarticular aquello que hay detrás de la alienación y pasividad de dichas experiencias, señalar los clichés sobre los roles femeninos, ridiculizar los estereotipos, etc.
2. *mística/ritualista:* se refiere a aquellos trabajos que representan una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados, los mitos, etc.
3. *política:* vinculada a las actividades de protesta, concientización y reclamos de derechos ciudadanos, en el espacio público en general pero también dentro de la institución artística.

Lo que importa destacar es que la actividad artística, política y teórica de las *performers* y críticas feministas de los 70 fue programada como un conjunto de actividades que tenía como objetivos principales: la experimentación y formación de la propia generación y de las siguientes; la concientización y emancipación de potenciales espectadoras y, de la sociedad en su conjunto.

Desde el cuerpo —como soporte, sujeto y discurso—, las artistas evidenciaron y condenaron la subordinación y la jerarquía de poder, en busca de un cambio cultural y social, que condujese a transformaciones individuales. Cuerpo, acción y reivindicación se establecieron entonces como lenguaje del *performance*, un elemento eficaz, "un campo fundamental de intervención política feminista" (Sichel y Villaplana 2005, 255) desde donde poder reivindicar la experiencia femenina y poner en entredicho el tormentoso discurso patriarcal que las oprimía (Del Río y Cintas 2013, 22).

4.3 El cuerpo como sujeto/objeto en las acciones performáticas

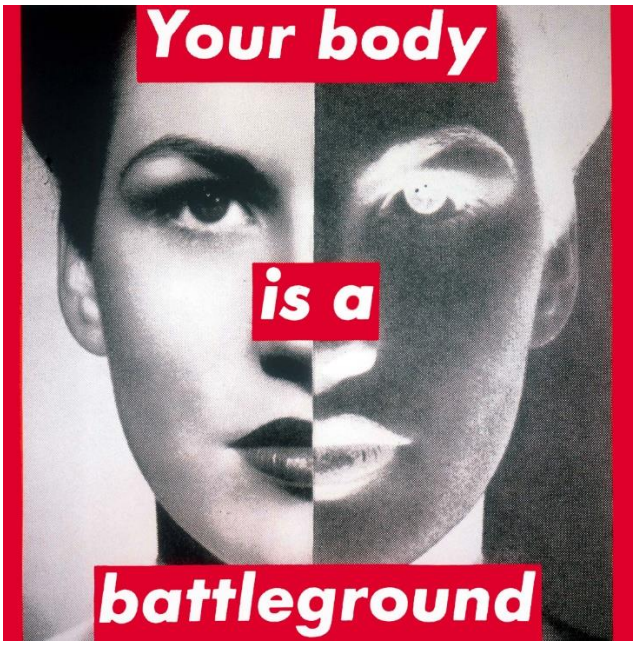


Fig. 1 Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*. Fotoserigrafía y vinilo. 1989. *Fuente:* The Broad Art Foundation, Santa Mónica (California). https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground [5]

Tras siglos de historia de la sociedad occidental, la ideología patriarcal gestó la identificación del cuerpo como un objeto mayoritariamente femenino, mientras que el sujeto, espectador se relacionó con el género masculino. Desde la década de los setenta, consecuencia de la asociación y pacto producido entre teorías feministas y prácticas activistas y de liberación, las mujeres comenzaron a utilizar sus propios cuerpos como elementos detonantes y no como una simple encarnación de belleza y sensualidad.
El cuerpo, se convierte en el medio desde donde poder reivindicar y denunciar las políticas de sometimiento que recaían sobre las mujeres, los dispositivos tradicionales de dominación y la estructura de poder imperante en la sociedad del momento (Del Río y Cintas 2013, 1).

> Esta concienciación reivindicativa contribuirá, no sólo a la visibilidad de las mujeres en la esfera pública y en el mundo del arte, sino la constitución del propio lenguaje del performance como herramienta y estrategia reflexiva, definiendo un campo de acción y conocimiento que, en la actualidad, debe aún a estos primeros momentos gran parte de sus características y posibilidades (Aliaga 2004, 243-256).

En el marco político de esos años, prevalecía una lógica que históricamente tuvo efectos jerárquicos, exclusivos y excluyentes en la sociedad. El pensamiento feminista cuestionó

[5] La Fig.1, originalmente concebida como un póster para una manifestación celebrada en Washington en abril de 1989 sobre el derecho al aborto, fue adoptada más tarde como un cartel en la lucha de las mujeres por todos sus derechos. Uno de los temas más investigados en la producción de Barbara Kruger, es el cuerpo de la mujer y su tratamiento por la cultura occidental. En esta obra, el elemento principal es el rostro femenino, separado a la mitad y en negativo, como si estuviera dividido en dos facciones que compiten por el cuerpo de la mujer: como si fuera un campo de batalla (Calak 2008, 155-156).

la validez de la cultura dominante, demostrando cómo la inclusión de lo privado y el cuerpo, en su diversidad, requiere un replanteamiento total de la política misma y de sus formas. Partiendo de experiencias en común, como la conceptualización de "lo personal es político" de Kate Millett, estos movimientos abrieron el camino hacia la reflexión y concienciación de las mujeres como colectivo y hacía la acción reivindicativa y artística (Del Río y Cintas 2013, 22).
De acuerdo con Carro Fernández (2012, 1278-128):

> Se hacía especial hincapié en la conceptualización de lo privado como político: los actos aparentemente más privados y personales estarían condicionados por una política de dominación del hombre sobre la mujer. Una de las consecuencias inmediatas de la asimilación de este slogan será aceptar que conocer a la mujer es conocer el ámbito asignado de lo privado.

En este sentido, las artistas inmersas en las teorías feministas utilizan sus cuerpos para comunicar mensajes de disensión, como una manifestación de su libertad de expresión y autodeterminación. El cuerpo se convierte en un instrumento para cuestionar los mandamientos de una sociedad patriarcal que les ha impuesto límites y reglas de comportamiento que consideran opresivas. Desde sus inicios, *performance* y feminismo han establecido una estrecha alianza, retroalimentándose y coincidiendo en muchos de sus postulados. El trasladado de lo personal y de lo privado al *performance* está ligado a la creación de una conciencia feminista (Alcázar 2014, s.p).

> No cabe duda de que muchas mujeres, motivadas por los discursos sobre el cuerpo y por el resurgir del movimiento y la teoría feminista de estos años, pusieran sus propios cuerpos en acción para cuestionar y analizar la subalternidad femenina. En el activismo feminista de estos años encuentran nuevas vías, nuevos modos de hacer, de cuestionar, de analizar y transformar la realidad social, cultural y política de las mujeres, impuesta por la lógica del patriarcado, convirtiendo a la acción feminista simbólica y artística, en una nueva forma de militancia, en una estrategia de lucha para el despertar y la concienciación, tanto en el mundo real, como en el mundo del arte del colectivo femenino (Del Río y Cintas 2013, 30).

Poco a poco, las artistas fueron introduciendo estas *performances*, estos gestos políticos, en el campo del arte para poner en evidencia las injusticias del discurso patriarcal, recuperar sus individualidades dentro de un sistema cultural de referencia que, durante años, las mantuvo como sujetos subordinados y diferentes, o más bien, que las objetificó y cosificó. El cuerpo se convierte en el mensaje para transmitir esta disidencia de manera efectiva y el arte, especialmente el de acción, será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. Para Josefina Alcázar:

> El cuerpo de la artista de *performance* es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El *performance* es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el *performance* permite que las artistas exploren su problemática personal, política, económica y social. Las artistas de *performance* reflexionan sobre el arte

> mismo, sobre el artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; establecen una compleja relación entre la audiencia y el artista, y convierten al espectador en parte activa de su trabajo (2001, 1).

Entre tanto Sandler (1996, 117) señala que: "en suma, la misión estética de las artistas feministas en los 70 era distinguir el arte de las mujeres del de los hombres y descubrir imágenes que representen la esencia natural de la mujer". Estas *performances* tienen la intención de provocar al espectador, generar una conciencia crítica sobre las desigualdades de género, revalorarlas y darles un lugar propio en la sociedad. En este sentido, la teoría y crítica culturales son parte dominante de la actividad de las *performers*; a las que se suma parte de la crítica de arte como práctica feminista politizada (Pinta 2005, 9).

Concluimos este epígrafe haciendo eco de las palabras de Alfonso del Río y Vanesa Cintas Muñoz, quienes afirman que el *performance art:*

> se ha convertido para las artistas mujeres en un compañero de viaje, en un catalizador para que como colectivo y desde sus múltiples situaciones sociales, de raza y clase, denuncien, desafíen y transformen los mecanismos que regulan el poder del patriarcado sobre sus cuerpos. Hay que ser muy consciente de que la implicación del arte del performance en la vida, generando nuevas realidades, ha favorecido la revisión de las circunstancias y de los escenarios de las mujeres dentro y fuera del discurso del arte (2013, 31).

En el próximo capitulo, veremos cómo en España a partir de los años 60, las artistas tomaron el *performance* como herramienta para reaccionar contra aquellas políticas y reglas dictadas por las convenciones establecidas por la sociedad, cuestionando aspectos esencialistas relacionados a ser mujer con el objetivo de transformar o cuestionar sus vidas y la de todas las mujeres. Analizaremos desde las primeras experimentaciones en el campo del *performance* del grupo ZAJ, siguiendo las acciones, ya icónicas, de Eugenia Balcells, Olga Pijoán, Esther Ferrer, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Verónica Ruth Frías, Marina Nuñez e Itziar Okariz.

Beth Moysés
Luta (guantes), 1998
Guantes de boxeo cubiertos con fragmentos de traje de novia.

5. PERFORMANCE ART FEMINISTA Y ARTISTAS MUJERES EN ESPAÑA: GENEALOGÍA CONCISA

En este apartado trataremos de subrayar las acciones icónicas de *performance art* en España desde sus inicios, centrándonos especialmente en las acciones de aquellas artistas que trabajaron desde una perspectiva feminista para visibilizar los discursos, las representaciones y los significados que sitúan a la naturaleza y a la mujer en un estado vulnerable. Estas *performers*, desde la muestra de fuerza e identidad de la mujer, intentaron romper aquel imaginario construido que las mantenía en una posición subordinada e invisible.

A través de un discurso cronológico, reflexionaremos sobre el surgimiento y desarrollo del arte de acción en el Estado Español, desde sus primeras manifestaciones en los años 60 y como los discursos feministas se infiltraron en las propuestas artísticas realizadas por mujeres contribuyendo e impulsando una sociedad igualitaria y basada en la equidad.

5.1 El *Performance Art* como exploración: el movimiento Fluxus y el grupo Zaj

La irrupción del *performance* en el panorama artístico, como hemos analizado anteriormente, está relacionada con los acontecimientos históricos de finales de los años sesenta, un periodo de cambios históricos y sociales. De hecho, es dentro de estos procesos de cambio, que los eventos estéticos tuvieron lugar como un momento de profunda investigación del yo y de la corporeidad que se afirman como el territorio privilegiado de la investigación de identidad. Esto sucede exactamente cuándo se cuestiona el sujeto social y políticamente que, a través de movimientos liberadores, coincide con la afirmación de filosofías, investigaciones culturales y políticas que se centran en la subjetividad en construcción.

Antes de reflexionar sobre las propuestas artísticas feministas en el *performance art*, buscaremos establecer, brevemente y en líneas generales, los orígenes e influencias del arte de acción.

Como es bien sabido, las vanguardias históricas fueron las protagonistas de la historia del arte de principios del siglo XX. La historiadora y crítica RoseLee Goldberg identifica en los experimentos del Futurismo, Constructivismo, Dada, Bauhaus y luego del Surrealismo, el origen de la historia del *Performance* en las décadas iniciales del siglo XX. Goldberg, publica uno de los primeros estudios sobre la historia de *performance* en 1979, donde reconoce este lenguaje como una expresión artística no intermitente, una expresión tangible de las reflexiones del arte conceptual. En su estudio rastrea las raíces de la historia del arte de acción en el siglo XX, en los círculos donde los y las artistas de vanguardia experimentaron las ideas de sus manifiestos, antes de crear sus respectivas expresiones visuales. Apunta aquellos momentos o acciones durante las cuales el cuerpo y la presencia del o de la artista comenzaron a ser protagonistas, como el Cabaret Voltaire en Zúrich, especie de sede del Dadaísmo (Goolberg 1979). A partir de la década de 1960, el foco de atención se trasladó de Europa a los Estados Unidos y, el lugar de nacimiento de la vanguardia estadounidense fue el Black Mountain College, en Carolina del Norte,

donde se realizaron prácticas artísticas que marcaron el verdadero comienzo del arte de acción en el campo de las artes visuales.

Fig.2 George Maciunas, *Fluxus - Internationale Festspiele neuester Musik.* Impresión sobre cartulina. 1962, Berlín. Fuente: Riviére Ríos 2011, 425.

Fue en este contexto que John Cage y Merce Cunningham llevaron a cabo los primeros experimentos de mezcla entre el lenguaje musical minimalista y la pintura. Investigaron las nociones de caso e indeterminación, creando música involuntaria y una nueva práctica de baile, simpatizando con la filosofía zen oriental. (Arriagada Reyes 2013, 15).

Gracias a la influencia de John Cage, George Maciunas funda y coordina el Movimiento Fluxus. Su nacimiento oficial suele situarse en 1962, cuando Maciunas, organiza en la ciudad de Wiesbaden (República Federal Alemana, RFA) el *Fluxus – Internationale Festspiele neuester Musik* (Festival Internacional de Música Novísima).

De acuerdo con Riviére Rios, el evento:

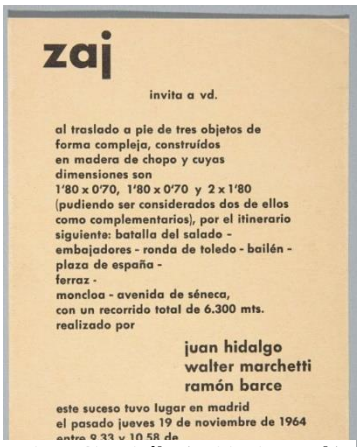
> Consistió en una sucesión de conciertos celebrados en el auditorio del Städtisches Museum a través de los que su organizador George Maciunas aspiraba a ofrecer una completa muestra de las más novedosas experimentaciones musicales de las que tenía noticia en el momento. A tal fin, preparó un meticuloso programa de las piezas que debían interpretarse en los cuatro fines de semana durante los que estaba previsto que se extendiera el Festival. Este documento constituye, en contra de lo que su extremado detallismo podría sugerir, una fuente confusa para la reconstrucción del evento, cuyo transcurso estuvo marcado por continuos cambios sobre la marcha: tanto los trabajos y su orden de presentación, como los intérpretes o *performers*, fueron decidiéndose en gran medida de forma espontánea y según circunstancias fortuitas (2011, 424).

Los eventos Fluxus, caracterizados por el caos y la indeterminación, representaron una tapa importante en la historia del *performance*. Dan testimonio del interés en la participación activa del público, que se convierte en parte de la acción y en la obra de arte misma. En segundo lugar, dan testimonio de la hostilidad hacia el sistema de arte y sus convenciones y hacia la sociedad en la cual se elabora la práctica artística (Arriagada Reyes 2013, 39).

El Grupo Zaj se presentó por primera vez con este nombre a comienzos de los años 60, en fechas cercanas a los festivales organizados por el movimiento Fluxus. Además de ser coetáneos, ambos grupos, compuestos por numerosas personalidades eclécticas, tuvieron importantes afinidades y colaboraron en multíplices ocasiones. Por eso, al acercarse a un

estudio sobre el nacimiento y el desarrollo del arte de acción, consideramos necesario introducir los dos movimientos de manera comparada, para definir sus similitudes y subrayar sus divergencias. La palabra Zaj, elegida para nombrar el grupo por sus integrantes Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti en 1964, no posee ningún significado. Sus creadores, como en el caso del movimiento Fluxus, procedían de la música (Sarmiento, Charles, Díaz, Barber 1996, 2). Como vimos en el capítulo anterior, es importante subrayar el carácter contradictorio del arte de acción con respecto a su definición e identidad.

Para algunos y algunas artistas la actuación es pura improvisación, mientras para otros u otras se deriva de un método que implica un pensamiento de acción, aunque no predeterminado. En cuanto, otro grupo opta por el estudio pormenorizado y la realización fiel, respetando un programa y con rigor metodológico. A diferencia de Fluxus, el grupo Zaj trabajaba según rigurosos programas que se cumplían de forma metodológica durante los eventos. Desde su primera aparición en 1964, el grupo envió por correo postal a sus contactos estos programas en cuidadas invitaciones diseñadas sobre cartones de formatos, calidades y colores variados (Riviére, Ríos 2011,427).


zaj

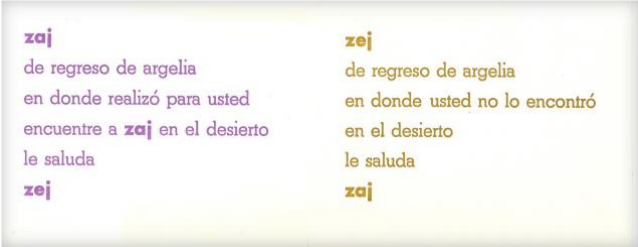
invita a vd.

al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, construídos en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado - embajadores - ronda de toledo - bailén - plaza de españa - ferraz - moncloa - avenida de séneca, con un recorrido total de 6.300 mts. realizado por

juan hidalgo
walter marchetti
ramón barce

este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964

Fig. 3 Sin Título (Zaj invita a vd.) Impresión. Madrid 1964. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia *https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-230*


zaj
de regreso de argelia
en donde realizó para usted
encuentre a zaj en el desierto
le saluda
zej

zej
de regreso de argelia
en donde usted no lo encontró
en el desierto
le saluda
zaj

Fig. 4 Juan Hidalgo, *Encuentre a zaj en el desierto*, 1967. Fuente: Riviére Ríos 2018, 145.

Dada la raíz única e irrepetible de los eventos que ambos grupos proponían a sus públicos, el papel se transformó en el soporte para dar a conocer y dejar constancia de su existencia a fuera de los tradicionales circuitos del arte:

> Era la tarjeta la que trastornaba la relación habitual entre lo público y lo privado, el arte y lo cotidiano, el emisario y su receptor: la que garantizaba que una actividad artística celebrada en la calle—espacio público por antonomasia—pasara tan desapercibida como las tareas diarias del resto de viandantes y se convirtiera, paradójicamente, en una suerte de hacer privado; era ella la que ahondaba en la distancia que separa a toda creación de su recepción, incitando al público a abandonar el rol de agente pasivo y cuestionarse el hecho artístico; era ella, por último, la que abría una brecha entre la información y los hechos a los

> que esta remite, conceptualizando el gesto de informar y convirtiéndolo en un evento en sí mismo (Riviére Ríos 2018, 142).

El hecho de abandonar los espacios habitualmente asignados a las representaciones artísticas para salir a espacios públicos por antonomasia, "paradójicamente suponía convertir el hacer artístico en una suerte de práctica privada que, abriéndose al bullicio de lo cotidiano, tendía a disolverse en él" (Riviére Ríos 2011, 429).

Aunque en sus inicios Zaj y Fluxus se dedicaron a la música de acción, con el tiempo empezaron a desarrollar sus presentaciones hacia otras posibilidades estéticas, explorando la gestualidad corporal, adquiriendo un carácter cada vez más performativo. El cuerpo no tardó en prevalecer sobre el sonido durante las acciones performáticas del Grupo Zaj (Raventós Pons 2011, 16).

Los movimientos estudiantiles de 1968 comprendieron una escalada mundial de movimientos sociales, caracterizada por rebeliones populares contra las élites militares y burocráticas. Los valores políticos y culturales sobre los que se construyeron las sociedades occidentales entraron en crisis. Inicialmente, las protestas estudiantiles luchaban contra el comportamiento de los soldados estadounidenses en Vietnam, el acceso libre a las universidades, el comportamiento autoritario del personal docente y una cultura libre de mistificaciones. Además de denunciar el sistema educativo, los estudiantes se unieron a las protestas de las minorías y al movimiento pacifista. Estas protestas marcaron la llegada de los años setenta, década que condujo el *performance* a su reconocimiento definitivo dentro de la historia del arte. En estos años, el cuerpo y la presencia del o de la artista, junto a la colaboración activa entre *performer* y audiencia para la creación de experiencias artísticas, asumen un papel central para el arte de acción y, a partir de este momento, muchos y muchas artistas dedicarán completamente sus investigaciones y producciones al *performance*.

Mientras avanzamos en este estudio sobre el tema, hemos podido comprobar que las acciones de estos artistas también fueron muy diferentes entre sí. Podían ser cortas o largas, íntimas o con gran presencia de público, planeadas o improvisados, autobiográficas o impactantes, esotéricas o satíricas. Podían lidiar con la crítica social, hablar sobre grupos marginados, sobre diversidad o sobre el arte mismo, sobre el mercado o, poner el foco en la relación entre artista y audiencia.

Como analizaremos en las páginas siguientes, el *performance* se convirtió inmediatamente en el portavoz de los derechos fundamentales de la humanidad, los derechos sociales de los marginados y el multiculturalismo. Sobre todo, en lo que atañe este escrito, sus acciones explicitan las reivindicaciones del movimiento feminista y el movimiento LTBIQ+ y las otras formas de diversidad. Muchas artistas han explorado su posición social para prestar su voz a las minorías que no tenían la oportunidad de hacerse oír por medios de comunicación tradicionales.

5.2 Vanguardia experimental y pioneras en los 70: Esther Ferrer, Eugenia Balcells, Olga Pijoan y Fina Miralles

Como acabamos de afirmar, en España el arte de acción lo encontramos por primera vez en las *performances* del Grupo Zaj, creado por Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti en 1964. Ante una agonizante dictatura franquista, el grupo Zaj trabajará fuera de los mercados y circuitos institucionales del arte, motivados por un impulso crítico y de rotura estética (Raventós Pons 2011, 16).

> Es indudable que la práctica artística no puede separarse del contexto sociopolítico que la alberga y, en este sentido, los nuevos comportamientos artísticos, representaron una ruptura con la connivencia entre arte contemporáneo y Estado (franquista), que se perpetuaba ya durante bastante tiempo. El problema radica en que el relato de la historia del arte contemporáneo en España ha sido idéntico al sociopolítico: se marca un antes y un después entre la dictadura y la llegada de las libertades mediante la transición democrática. La cuestión es que esa transición, en lugar de rupturista, fue continuista, pactada y consensuada. La escasa atención que en su momento se dedicó a las nuevas prácticas y la celeridad con la que cayeron en el olvido durante la transición hacen pensar en la importancia estético-política de las mismas (Garbayo Maeztu 2016, 124).

La situación política que se vivía en España en las décadas de 1960 y 1970, hizo que los sucesos de las luchas y debates feministas obtenidos en otros países, no tuviesen el mismo éxito en el Estado Español, ni tampoco generaron líneas de trabajo artísticas y culturales en torno a la mujer y el género. Repetimos que esto no significa que en España no se hubo manifestaciones artísticas feministas, sino que estas tuvieron un carácter fragmentario y difuso (Alario Trigueros 2008, 97).

> Franco murió en 1975, pero hemos tenido que esperar a la década de los noventa para documentar y adentrarnos tímidamente en esa intrahistoria y representación feminista y lesbiana que habitaba, creaba y contestaba activamente en la décadas de los sesenta, setenta e incluso ochenta, ocupando espacios extremadamente periféricos o fronterizos desde los que se iban abriendo fisuras y caminos, y emitiendo señales de contagio a través de un proceso personal y colectivo que ya no tendría vuelta atrás (Navarrete, Ruido y Vila 2005, 161-162).

Las palabras de la artista y *performer* Esther Ferrer, nos permiten resignificar cómo la urgencia de un cambio político tenía prioridad respeto a las posiciones feministas que circulaban en aquellos momentos:

> Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo; pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa sin reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en un medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. […] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había, y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos. […] En Francia, a diferencia de lo que pasaba en España, el movimiento feminista empezó a tomar fuerza sobre todo después de mayo del 68, y se inició una lucha feminista real que se manifestó en la calle, en

escritos, en revistas e incluso dentro de los partidos (Navarrete, Ruido y Vila 2004, 130).

Esther Ferrer, nacida en San Sebastián en 1937, se unió al Grupo Zaj a partir de 1967, realizando *performances* claras y sencillas que marcaron su trayectoria artística, transformándola en una de las pioneras del arte de acción y también, una de las primeras en relacionar la práctica del *performance* con el discurso feminista (Raventós Pons 2011, 15-16). Ferrer se enfrentó a la imagen estereotipada de la mujer, fruto de las imposiciones y cánones impuestos por el sistema patriarcal cuando, en 1968, realizó junto a Juan Hidalgo, la acción *El caballero con la mano en el pecho*. Los *performers* tenían como referente el conocido retrato de El Greco[6], que representa un caballero cristiano. De acuerdo con el comentario razonado de la web del Museo del Prado, el gesto que hace el retratado, de llevarse la mano derecha al pecho, es signo de honor y respeto, que lo convierten en un modelo de la nobleza para la corona española del siglo XVI (Davies s.f.). Sobre la importancia de este retrato como canon, explica Ruiz (2008) que, "La atracción artística y literaria que ha provocado el retrato explica los tópicos que han acompañado ese perfil a lo largo de buena parte del siglo XX: cristiano hombre de honor, melancólico y sobrio, representante altivo de su clase y de su época" (2008, s.p.). En una clara alusión a la obra, Juan Hidalgo posa su mano derecha sobre el pecho de Ferrer, dotando de valor el carácter expresivo del gesto. Esta mano masculina sobre el pecho femenino – signo de lo prohibido e libidinoso -, atribuye a la acción una carga sexual y de noción corpórea que hasta entonces había sido muy poco contemplada por los/las artistas. La acción trasgredió los supuestos morales, éticos y sociales de la época, hecho por lo cual fue blanco de muchas polémicas (Torres Sifón 2018).

Fig. 5 Grupo Zaj (Esther Ferrer, Juan Hidalgo). *El caballero con la mano en el pecho*. Fotografía. 1967. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caballero-mano-pecho

[6] El Greco. *El Caballero con la mano en el pecho*, c. 1580. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección Museo del Prado.

Como afirma Josette Féral, “el *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que lo soporta, sujeto y objeto a la vez. Se encuentra en los dos extremos del proceso como productor y como producto”. (Féral en Raventós Pons 2011, 22-23). Estas palabras pueden verse reflejadas en las *performances* de Ferrer, donde el cuerpo y la identidad tienen un papel principal. En sus acciones trabaja de manera minuciosa y son esmeradamente planificadas. Empieza su investigación artística a partir tres aspectos centrales: tiempo, espacio y presencia. Organiza la acción a partir del análisis del espacio, ensayando cuidadosamente sus creaciones artísticas (Albarrán 2011, 155). En 1975 empezó a ejecutar una de sus acciones más icónicas y que más replicó a lo largo de su carrera, *Íntimo y personal* (Fig. 6). En esta performance se sirvió de su cuerpo desnudo para criticar las medidas preestablecidas por los estándares imposibles de los concursos de belleza:

Fig. 6 Esther Ferrer. *Íntimo y personal*. Serie de fotografías. 1977. Fuente:https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal

La performance, consiste en medir el cuerpo y anotar las medidas en el cuerpo mismo, en una pizarra o en el suelo. En lugar de un número, se puede escribir una nota musical o poner un punto. Las partes a medir son libres y todas las versiones son válidas. Al finalizar la acción, se pega en el cuerpo el título Intimo y personal. Lo absurdo de la situación, le sirve a Ferrer para desafiar normas culturales y sociales que privilegian un cierto tipo de belleza y que excluyen a la mayoría de los seres humanos (Raventós Pons 2011, 22).

En el contexto de la época, social y políticamente hostil, las *performances* de Esther Ferrer eran percibidas como acciones de protesta, como actos políticos que reivindicaban la libertad no solo para la mujer, sino también para todos los seres humanos. Sus creaciones artísticas, evidencian las responsabilidades ciudadanas en sus quehaceres cotidianos, que advienen objetos centrales de investigación artísticas en la concepción y realización de sus acciones performáticas. Sus reflexiones sobre el cuerpo y la identidad que, como veremos, serán compartidas por muchas otras artistas, coinciden con este primer escenario de los planteamientos feministas. El cuerpo se convierte en la plataforma, desde donde se criticará la dimensión restrictiva de los estereotipos identitarios que la sociedad proyecta sobre las mujeres (Albarrán 2011, 157-158).

A lo largo del tiempo, las manifestaciones de las mujeres que luchaban en contra del orden patriarcal han adquirido muchas formas. El movimiento feminista pudo situarse políticamente e intervenir contra la discriminación y sumisión de la mujer gracias a su proceso evolutivo y sus esfuerzos para denunciar este sistema social y cultural injusto. En el caso español representa un hito en estas reivindicaciones las *Jornades Catalanes de la Dona*, celebradas por primera vez en marzo de 1976 en Barcelona y que aportaron a los

debates y luchas feministas notables frutos. En estas jornadas se pudo ver la participación del grupo Las Niakas (fig. 7) que podemos ubicar como uno de los primeros colectivos que se sirvió del arte de acción como herramienta artística y de denuncia. Durante la lectura de la ponencia "Mujer y trabajo", de repente aparecieron mujeres fregando de rodillas el suelo: "La acción contrastaba con la seriedad política de los debates y trataba de llamar la atención sobre el trabajo doméstico y de cuidados realizado por las mujeres" (Aliaga 2013, 70).

Fig. 7 Performance del grupo Las Nyakas, España, 1976. Fuente: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/jornades-catalanes-dona-performance-grupo-nyakas-durante-lectura-ponencia-mujer

Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) es otra artista particularmente significativa, que pertenece a la misma generación de Ferrer y que, desde el principio de su carrera artística, mostró interés hacia cuestiones relacionadas a la identidad femenina y el cuerpo. Sus primeras obras la sitúan en el ámbito de exploración de los acometidos de las vanguardias artísticas y del arte conceptual. En los nuevos planteamientos en el campo del arte se veía participar activamente, por primera vez, las mujeres como protagonistas. Entre los varios medios y soportes artísticos utilizados como herramientas de su expresión artística, sus producciones durante los años 70 fueron principalmente dedicadas al cine experimental y al arte audiovisual (Bassas 2000). Empecemos nuestro breve recorrido por de la obra de la catalana con *Re-prise* (Fig. 8):

> *Re-prise* de Eugènia Balcells, 1977, constaba originalmente de ocho proyecciones con sonido. Las imágenes son fotogramas de películas comerciales de éxito popular. La artista ha seleccionado aquellas que recogen representaciones de personajes femeninos y masculinos y también de relaciones de parejas según aparecen retratadas en el cine mayoritario de Hollywood. La proyección de estas

imágenes, permite ver cómo se han construido los roles diferenciados entre hombres y mujeres a través de los gestos, los movimientos, las miradas, la ropa… (Aliaga 2013, 83)

Fig, 8 Eugénia Balcells, *The End*, parte de la instalación audio-visual RE-PRISE. 1997.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/balcells-eugenia/end

En *The End*, última de las ocho instalaciones audiovisuales pertenecientes al proyecto *Re-prise*, Balcells explora los esquemas de la fotonovela, donde en el final, siempre hay un encuentro entre hombre y mujer que se prometen felicidad y amor para siempre. Ironiza sobre los estereotipos y abusos creados por la sociedad y los mass media. En una entrevista, Balcells describe su instalación de la siguiente forma: "*The End*, exploraba el guion de la fotonovela. Hice una lectura muy crítica de esos finales. Me interesaba señalar que, en realidad, el fin de la fotonovela es un principio, porque lo interesante es saber qué pasa después de esa declaración" (Balcells en Bassas 2000). Balcells, a través de sus obras, quiere sugerir un cambio social, político y cultural, a través de un método que toma como principal referente la memoria. Es gracias a nuestros procesos como seres biológicos que vivimos el presente tal y como lo hemos planteado; hay que considerar entonces, el pasado como un "laboratorio" (Bassas 2000), analizando lo que ha pasado y cómo ha pasado, sin darle un sentido de culpa, sino más bien, comprenderlo para liberarlo.

Fig. 9 Eugénia Balcells, *Álbum portátil.* 1993, Barcelona. Fuente: https://www.eugeniabalcells.com/

En este sentido, nos alejamos momentáneamente de nuestro recorrido cronológico yendo unos años más adelante, para reflexionar sobre una de las acciones más icónicas de Balcells, realizada en Barcelona en 1993. A raíz de su indagación sobre los códigos de género en los años 70, realiza *Álbum portátil* (Fig. 9) en la librería Tartessos de Barcelona:

En él se muestra a la artista ataviada con una suerte de abrigo con bolsillos que contienen imágenes (postales) de mujeres de todas las culturas y épocas: mujeres conocidas (Nefertiti, Colette, Marguerite Duras, Josephine Baker…) y desconocidas, sabias e

ignorantes a las que lleva —afirma Balcells— con honra y gran agradecimiento. (Aliaga 2013, 54).

A través su interés en honrar la herencia histórica, Balcells ha tratado en sus trabajos la imagen y el papel de la mujer en la sociedad.

A pesar de la fuerte carga revolucionaria y novedosa, a causa de las situaciones sociopolíticas que se vivían en aquella época en España, el arte producido por estas dos creadoras, Balcells y Ferrer, "ha sido reivindicada de forma tardía por las generaciones más recientes de artistas feministas, especialmente por aquellas que han trabajado en torno al accionismo, el vídeo y el cuerpo" (Alario Trigueros 2008, 98).

Hemos analizado como la influencia que ejercieron los discursos feministas en la producción artística de Ferrer y Balcells, en la década de los 70, puso en discusión el papel y la imagen de la mujer, creando un interés en la deconstrucción de los estereotipos sexuales transmitidos por la sociedad y los medios de masas. Por otra parte, Fina Miralles y Olga Pijoan, trabajaron en el ámbito del *performance art*, prestando atención al análisis de las imposiciones del poder no tanto en un ámbito público, sino más bien, en el espacio privado (Mayayo 2013, 27).

Olga L. Pijoan (Tárrega 1952 – San Rafael del Sur – Nicaragua, 1997), se acercó al arte de acción y conceptual entre 1972 y 1974, desarrollando su inquietud hacia el rol que le era asignado a la mujer, así como las construcciones de una presumible sensibilidad femenina esencialista. Aunque movía sus creaciones artísticas en el ámbito del *performance*, fue una de las primeras artistas a ofrecerse como espejo para ser mirada, como presencia y ausencia, sirviéndose de la fotografía como testigo de la secuencia de sus acciones (Parcerisas 2007,113). Sus obras, tan singulares y llenas de personalidad propria, traen el ámbito privado hasta la ejecución misma de la acción que, en la mayoría de los casos, sucede de forma íntima y personal, debido a la ausencia de espectadores. Es la cámara fotográfica que representa la mirada del otro.

Fig. 10 Olga Pijoán, *Hierba*. 1973, Barcelona. Fotografía. Fuente: Garbayo Maetzu 2016, 131

En la superficie de un muro blanco se recorta la silueta de una mujer, vestida de negro, las manos metidas en los bolsillos del abrigo. *Hierba* (1973), fue llevada a cabo en la calle por Olga L. Pijoan. Como si de dos fotogramas cinematográficos se tratase, las imágenes intentan captar el transcurso del tiempo y el movimiento de lo acontecido. La acción aborda la cuestión de la presencia a través de la fisicidad, de la materialidad del cuerpo. Un cuerpo que de pronto se esfuma, se desvanece, pero deja constancia de su presencia por medio de una silueta que se

> dibuja en el muro y queda como resto de la acción. La aparición, aquí definida a partir de la desaparición, posee un componente fantasmático, fijado en las fotografías que documentan la acción. Al parecer, se trata de una intervención que no se realizó ante una audiencia, por lo cual se supone que la intención de Olga L. Pijoan fue construir la ficción de una desaparición mediante las imágenes resultantes, sin renunciar a concebir la pieza como acción (Garbayo Maeztu 2016,130).

A través de las acciones la artista quiere subrayar la vulnerabilidad del cuerpo femenino, susceptible a la desaparición, jugando en la dialéctica entre presencia y ausencia. Por ejemplo, en *Hierba* (Fig. 10), representa la tensión entre la voluntad de aparecer, de estar y, por otro lado, la ausencia, la precariedad de la identidad femenina en la sociedad, como si esta nunca estuviese garantizada (Garbayo Maeztu 2018).

En 1973, realizó posiblemente su acción más emblemática y discutida:

> En el silencio expectante y la oscuridad de la sala, una chica sube a una tarima intensamente iluminada, se sienta con desgana en una silla y permanece estática en la misma posición todo el rato. En una gran pantalla, junto a una tarima, un proyector pasa diapositivas de partes desnudas del cuerpo de la chica. Vemos orejas, partes de la nariz o del ojo, el pecho o el sexo, los dedos del pie o de la mano. Es la equivalencia entre la parte y el todo, o el descubrimiento del cuerpo real y el disfraz (Utrilla en Parcerisas 2007, 113-114).

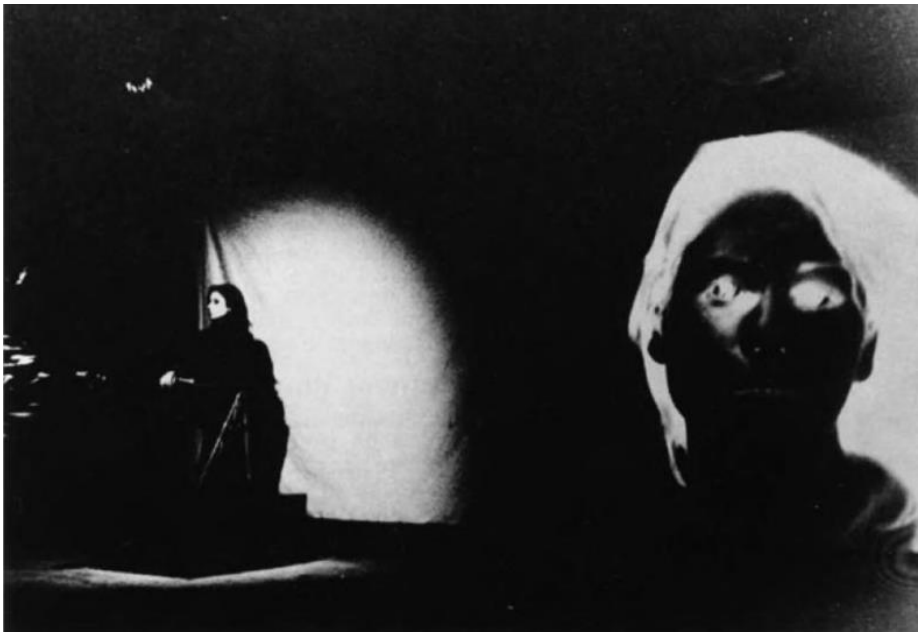


Fig. 11 Olga L. Pioján, *Proyecciones de fragmentos del cuerpo*, 1973 Barcelona. Fuente: Parcerisas 115.

Nos referimos a *Cuerpo real / cuerpo proyectado* (Fig. 11), ejecutada por primera vez en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Así como sucedía en *Hierba*, la vista completa y segura de la presentación corporal de Pijoan, se contrapone a la vulnerabilidad del cuerpo femenino, fragmentado, incompleto, casi imposibilitado de ser reconstruido. Parece querer decir a través de esta acción que, a pesar de que la mujer fue y sigue siendo doblegada y sometida al control ejercido por las políticas de poder, existe la posibilidad

de una visualidad y representación diferente, cuando se desafían los estereotipos dictados por la sociedad, mostrando cuerpos abiertos a una reconstrucción.

Durante las acciones de Fina Miralles (Sabadell, 1950), el cuerpo se percibe y experimenta cada vez más. Es seguramente una de las pioneras de la vertiente denominada ecofeminismo[7], buscando constantemente en sus *performances* conexiones entre el cuerpo y la dialéctica natural - artificial. La artista plasma en su arte una relación especial con la naturaleza, utilizando el cuerpo como un territorio a explorar para denunciar la estructura defectuosa donde se asienta una sociedad androcéntrica y capitalista, reivindicando su libertad y autonomía. Esta fusión de cuerpo y naturaleza, nos lleva directamente a sus acciones realizadas entre 1973-1975, *Translacions* y *Relacions* (Figs. 12 y 13), donde la artista busca un diálogo respetuoso e íntimo con el espacio que la rodea y la exploración artística y creativa toma más importancia respeto al producto final (Soto Sánchez 2019).

Fig. 12 Fina Miralles, *Dona arbre*, parte de la serie *Translacions.* 1973. Fuente: https://www.finamiralles.com/fotoaccions-clt1

Fig. 13 Fina Miralles, *Relació del cos amb la palla* parte de la serie *Relacions.* 1974. Fuente: https://www.finamiralles.com/fotoaccions-clt1

La artista y psicóloga Celia Vara, con relación a otra acción realizada por Miralles, *Dona arbre*, (Fig. 12), afirma:

> Me dirijo al cuerpo como un sitio para pensar no solo la experiencia de las mujeres bajo el patriarcado, sino también para conceptualizar estrategias somáticas de emancipación y autoconocimiento. Sostengo que existe una dimensión perceptiva

[7] "El término ecofeminismo, fue acuñado por primera vez por Francoise D'Eaubounne en 1974, en un artículo donde la autora relacionaba los derechos sexuales y de reproducción de la mujer, con los limites biofísicos del planeta, la sobrepoblación y la sociedad consumista." (Soto Sánchez 2019, 99)

> y somática de lo político que es especialmente importante para explicar la resistencia a la censura en los últimos años de la dictadura franquista, cuando artistas como Fina Miralles desarrollaron dinámicas con sus cuerpos, a pesar del sistema represivo que no le permitía exprimirse líberamente (Vara 2019, 101).

Las acciones *Translacions* y *Relacions* (Figs. 12 y 13), fueron experimentos artísticos novedosos, que parecían introducir una nueva revolución de las mujeres, caracterizada por la creación de un nuevo imaginario creativo y no por una representación visual de un cuerpo femenino como campo de batalla o de lucha (Bassas 2013, 245).

A pesar de la difícil situación sociopolítica en que estas artistas vivieron, finalmente en la década de los 70:

> Nos encontramos por primera vez en el contexto español con una generación de mujeres que no solo realizan un trabajo político en la esfera del arte, incluso explícitamente político, sino que también introducen modos de ver y hacer significativos tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que sus compañeros de viaje (Navarrete y Vila en Alario Trigueros 2008, 99)

Gracias a la labor fundacional de estas mujeres, paulatinamente empezaron a desenredarse los nudos hostiles generados por una sociedad basada en una estructura patriarcal y androcéntrica. Si bien es cierto que muchas de estas artistas y las problemáticas que trataron de traer a flote, tardaron décadas en ganar visibilidad y reconocimiento, fue en la década de los 70 cuando se sentaron las bases de lo que será, gracias a la siguiente generación de artistas, el momento más rico en la creación de *performance art* alimentado por las teorías y los discursos feministas.

5.3 Género y feminismos: revisando la historia del *performance* en España a partir de los 80

Frente a la tradición anglosajona, podemos afirmar que la mayoría de los estados europeos abren su camino hacía una institucionalización del feminismo a partir de los años 70. En el territorio español, esta marcha se inicia casi al unísono con el proceso de la Transición, después de 40 años de dictadura. Diferentemente de otros países, en España, el movimiento feminista no se presenta estructurado y compacto, sino más bien todo lo contrario, manifestando continuamente su debilidad e incertidumbres. No obstante, mediante manifestaciones esporádicas, a pesar de las continuas rupturas y violencias, el feminismo español radical existe y se manifiesta contemporáneamente a los otros contextos (Navarrete, Ruido y Vila 2005, 158-160).

Debido a su fragmentada y clandestina influencia, la práctica artística influenciada por las teorías y políticas feministas, se desarrolló y fue documentada muy tímidamente, principalmente a partir de los años 90. Pasados treinta años, nos preguntamos entonces por qué las prácticas artísticas de estas mujeres fueron invisibilizadas y poco consideradas, a pesar de su contribución a uno de los más grandes cambios políticos, culturales y sociales que existió en el siglo XX. Habrá que pensar que este olvido se debe a varios aspectos, ocurridos contemporáneamente. Antes de todo, la prioridad que tuvo España en luchar para liberarse de un enmarado sistema político dictatorial en que estuvo inmersa durante muchas décadas. En segundo lugar, por la fuerte carga machista y androcéntrica que siguió existiendo en la sociedad tardo franquista. Por último, como afirma Mayayo (2013, 33-34), “las mujeres artistas en los setenta tenían miedo, y siguen teniéndolo, a que el hecho de meterse en grupos feministas las marginase todavía más y el mundo de las instituciones las dejase de lado”.

En el apartado anterior, hemos subrayado como el cuerpo ha sido herramienta y soporte fundamental para Ferrer, Balcells, Miralles, Pijoan, entre varias otras artistas, que se destacaron por su originalidad, trabajando desde el arte conceptual y de acción. Estas mujeres se enfrentaron a las prohibiciones y censura, a la imposibilidad de liberar sus cuerpos, contribuyendo en el proceso de caída lenta de un sistema sociopolítico lleno de desperfectos y prejudicios. A partir de los años 80, los discursos se amplían, surgen nuevas inquietudes y se multiplican las lecturas:

> Se representa (y se cuestiona) el cuerpo prostituido para regocijo exclusivo masculino; se habla de la menstruación con sentido del humor; emergen las primeras imágenes de cuerpos lésbicos que se enseñan con mayor libertad; y se plantea la necesidad fundamental de que las mujeres ocupen con sus cuerpos y su presencia espacios públicos antes vetados (Aliaga 2013, 58).

Retomando el camino de las exploraciones sobre el cuerpo que presentaron las artistas de la década antecedente, nuestra intención al tratar de aquellas performances con narrativa feminista desarrolladas en las décadas de 1980, 90 y primeros años 2000, no será la de construir una reflexión puramente cronológica. Debido al incremento exponencial de las acciones de este tipo, encontradas en este periodo, sería imposible abarcarlas todas desde este ámbito dentro de los moldes establecidos en un trabajo de las características del que desarrollamos. Por lo tanto, hemos optado por acercarnos a algunas artistas y obras, construyendo un discurso pautado en líneas temáticas.

A la hora de estructurar el discurso sobre la relación entre *performance* y feminismo a partir de los años 80, elegimos reflexionar acerca de la obra de la artista vasca Itziar Okariz (San Sebastián, 1965). A lo largo de su trayectoria, la artista se ha interesado principalmente en la relación establecida entre cuerpo y espacio, sea este público o privado. Una de sus inquietudes es reflexionar sobre los comportamientos específicos que los individuos desarrollan hacia un determinado espacio. Aunque parezcan ser ejecutados de manera natural y no premeditada, estos comportamientos fueron y están definidos por la sociedad, que estipula convenciones que determinan lo que está permitido o no en determinados espacios. Buena parte de estas convenciones tienen que ver con las distinciones y los roles de género (Moya Gómez 2016, 22).

Entre sus trabajos más tempranos, donde el cuerpo se convierte en el protagonista absoluto de su investigación creativa, encontramos *Bodybuilding* (1994) (Fig. 14). En la acción, la artista intenta modificar, transformar, construir un modelo corporal ambiguo y fragmentado, colocando sobre su cuerpo una serie de prótesis de látex. Okariz busca reflexionar sobre el concepto de identidad, similar a lo que hizo 20 años antes Pijoan, con la ejecución de *Proyecciones de fragmentos del cuerpo* (Fig. 11), anteriormente analizada.

Fig. 14 Itziar Okariz, *Bodybuilding* 1994.
Fuente: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/body-building-2

A partir del 2000, la artista realiza una serie de acciones tituladas *Mear en espacios públicos o privados* (Fig. 14). Estas acciones fueron llevadas a cabo en diferentes y dispares lugares, aunque todos unidos por fuertes significados sociales o simbólicos. La primera se realizó en el río Rin a su paso por Düsseldorf. A través de estas acciones, la artista quiere reflexionar sobre las normas ideológicas impuestas por la sociedad que definen nuestra identidad. Mear de pie en un espacio público, a pesar de ser una acción ilegal, es una acción consentida y justificada solo para los hombres. Okaritz rompe esta

separación entre público y privado, entre lo femenino y lo masculino, demostrando que no hay límites ni tópicos imposibles para las mujeres, sino más bien una serie de procesos culturalmente construidos que marcan diferencias entre hombres y mujeres (Aliaga 2013, 62).

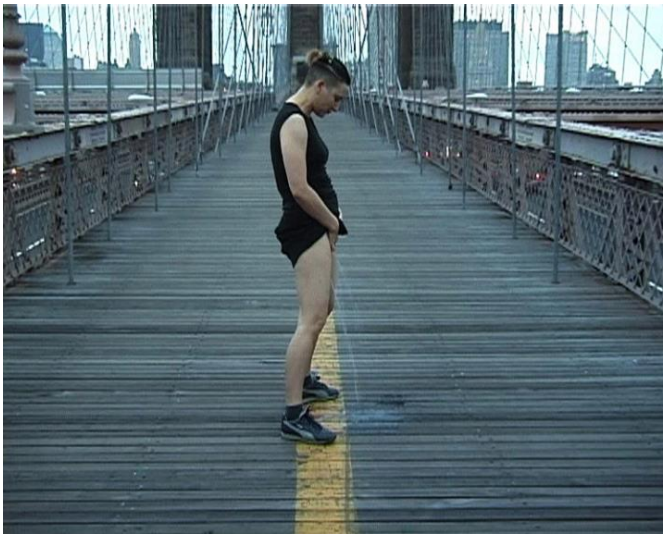


Fig. 15 Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados*. Puente de Brooklyn, Nueva York 2002.
Fuente: http://ca2m.org/colecciones/obra/mear-espacios-publicos-privados-ed-6/

Pilar Albarracín (Aracena, 1968), otra artista que utiliza el *performance* como su lenguaje prioritario, desarrolla una propuesta que "hace visible un constante y poliédrico juego de inversiones y desplazamientos, donde la mujer y la artista, el género y el arte hecho por mujeres como ejercicio político, ocupan un papel central" (Robles Tardío 2019). Las *performances* de Albarracín son pensadas y ejecutadas para buscar una comunicación directa con el público. Su primer objetivo es hacer que el dolor emocional que ella padece durante la consecución de la acción llegue a su audiencia, a través de un lenguaje lacónico y al mismo tiempo rico de significados profundos e intensos. El uso de la emoción en las acciones de Albarracín, como eslabón para conectar con los espectadores y sus vivencias, es explicado por la comisaria china Carol Yinghua Lu (2010), de la siguiente manera:

> De hecho, lo que hace Albarracín en su obra es un análisis minucioso de cuestiones complejas e interconectadas como lo son el sexo, la identidad, las costumbres, la conciencia o el poder. El lenguaje de sus obras es conciso y simple, mientras que su significado es profundo e intenso; la actitud que toma en ellas es siempre pertinente y lógica, pero está colmada de sentimiento. La puesta en escena de su obra, madura y plena, sacude irrefrenablemente nuestro espíritu y emociones (Yinghua Lu 2010, 8)

Fig. 16 Pilar Albarracín, *Sin título (Sangre en la calle)*, 1992. Fuente: http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos1.html

Su intención de activar el público puede ser ejemplificado con la acción *Sangre en la calle* (Fig. 16), donde Pilar Albarracín denuncia la violencia ejercida sobre las mujeres, maltratadas y sometidas a las estructuras de dominación.

> En las calles de Sevilla, su ciudad de origen, reprodujo ocho escenas de accidentes. Ella misma hacía el papel de víctima, protagonista de estos accidentes, tumbada a un lado de la calle, derramando sangre tras el choque, mientras la gente pasa a su lado. Nadie ha visto el accidente, los peatones sólo ven el resultado: un cuerpo desangrándose en la calle. El cuerpo de esta víctima y el drama del mismo (se sabe que algo ha ocurrido, pero no se ha visto) han sido insertados en mitad de la realidad, convirtiendo la calle en un improvisado escenario (Yinghua Lu 2010, 7).

Lo que busca Albarracín a través de esta *performance* es una reacción por parte del público, construyendo para él un espacio de reflexión, donde los sentimientos se anudan. Esta estrategia de intervención en los espacios públicos utiliza el cuerpo y el lenguaje de la acción para producir un efecto sorpresa en la audiencia, actuando como una especie de terapia social de choque. En *Lunares* (2004) (Fig. 17), Albarracín baila vestida en un traje de flamenco blanco cuando de repente empieza a clavarse con una aguja en diversas partes del cuerpo creando lunares con su sangre: "¿Reminiscencias de prácticas ancestrales, símbolo de la actitud de las mismas mujeres que nos torturamos en aras de una apariencia adecuada, la cultura del sacrificio y la expiación de la culpa a través del dolor?" (Sevilla, 2015)

El resultado es una sarcástica representación del dolor que ha supuesto para la mujer andaluza el rol asignado por la sociedad.

Fig. 17 Pilar Albarracín, *Lunares*. 2004. Fuente: http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html

A través de la escenificación de una y miles mujeres, que fueron objeto de uso o abuso por parte de un sistema que las considera débiles e inferiores, la artista explora las diferentes facetas que caracterizan la posición de estas en la sociedad (Martínez 2002).

Para seguir en nuestro recorrido en las conexiones entre prácticas artísticas y políticas feministas en los años 80 y 90, cabe destacar el aporte fundamental que trae la artista palentina, Marina Nuñez (1966).

A través de sus obras, Nuñez quiere deconstruir la identidad binaria y lo femenino, erigir para las mujeres una nueva posición como sujetos en la sociedad, "una feminidad elegida y diferente, que favorezca en la práctica la aparición de alternativas claras y orientadora" (Nuñez 2004, s.p).

Sin título (monstruas) (Fig. 18) es un proyecto que fue llevado a cabo por la artista en 2005. A través de una serie de imágenes instables, diferentes, extravagantes, casi monstruosas, quiere ensayar una nueva lectura de la identidad femenina, contrapuesta con la firme identidad monolítica del yo masculino. Trabajando desde diferentes soportes de producción electrónica y digital, quiere jugar y proponer una identidad metamórfica, sujeta a continuos cambios y transformaciones, denunciando los estereotipos típicos de la representación de las mujeres. En entrevista, concedida al programa Metrópolis, la artista explica que para ella:

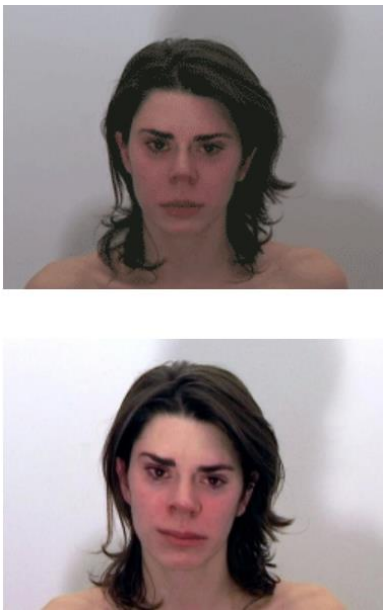


Fig. 18 Marina Nuñez, fragmento del vídeo/instalación *Sin título (monstruas)*, Fuente: http://www.marinanunez.net/2005-galeria-3/

"[…] nuestro cuerpo es enormemente frágil y sus límites se desamorarán en el futuro. Además, la muerte ha estado tradicionalmente asociada con la feminidad de manera más explícita, en un tema que yo retomaba que era la vanitas barroca. Hablaba de la futilidad de la existencia, en la que las mujeres, junto con las monedas, los juegos de cartas o las joyas, aparecían como la representación de lo más banal" (Marina Nuñez en Metrópolis 2005, min 9:30).

Ese fragmento de entrevista, forma parte de un documental dedicado a la artista que nos ayuda a plantear el análisis de otra de sus obras, *Sin título (ciencia ficción)* (Fig. 19), proyecto que desarrolla a partir de 2001.

Fig. 19 Marina Nuñez, *Sin título (Sábanas siamesas)* parte de la serie *Sin título (ciencia ficción)*, 2001/2007. Fuente: http://www.marinanunez.net/2001-galeria-1/

Nuevamente, a través de la manipulación digital de las fotos, Marina Nuñez fusiona realidad e imaginación, presentando una mujer *cyborg*[8], cubierta por una sábana blanca

[8] Dona Haraway, introduce y define así el termino *cyborg*:

> Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales feministas han construido la 'experiencia de las mujeres' y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El ciborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica (1984, 1).

que nos permite ver que sus piernas mutan en diferentes formas anómalas. A través de estas imágenes, Nuñez reflexiona la identidad humana, sobre todo de la mujer, y su representación en campo artístico y en la sociedad.

> […] La artista quiere darnos la ilusión de una realidad cuyos días futuros están cercanos. Como si quisiera destacar la irreprensible llegada de una nueva identidad donde el yo unificado e inamovible se substituiría por un yo saturado, múltiple y proteico. Entre *cyborg* y *posthuman*, las imágenes de su modelo tienen algo de desconcertante y fascinante al mismo tiempo. Nos atraen al igual que las rechazamos. Nos proyectamos en ellas y nos asustamos con ellas. No se les concede ningún crédito al mismo tiempo que las consideramos plausibles (Piguet 2005, s.p).

Finalmente, y de acuerdo con el objetivo de este apartado de nuestra investigación, - trazar el recorrido que el arte feminista ha hecho en el ámbito del *performance*, alcanzando la reflexionar sobre las inquietudes y exploraciones artísticas de la nueva generación de artistas , que actualmente trabajan para seguir alimentando los discursos sobre el género -, juzgamos necesario concluir este epígrafe con el análisis de dos *performances* de temática similar, realizadas por dos artistas en los últimos años.

Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978), ejecuta su acción *ART NOW* (Fig. 20) a partir de 2018, donde delante de los espectadores, construye una torre formada por libros de historia del arte y, una vez terminada la "arquitectura", se sube en su cima intentando mantenerse en equilibrio.

Fig. 20 Verónica Ruth Fría, *ART NOW.* 2019. Fuente: http://cargocollective.com/veronicaruthfrias/ART-NOW

La torre construida por la artista está compuesta de libros y manuales de historia del arte, donde las mujeres artistas frecuentemente no venían mencionadas o, en caso contrario, ocupaban una posición segundaría respeto a los hombres. Quedándose de pie sobre esta pila de libros, con su instabilidad quiere escenificar los esfuerzos y los desafíos que las mujeres han tenido que abordar para reivindicar su papel en campo artístico.

Queridas viejas, es un proyecto que la artista María Gimeno (Zamora, 1970) lleva a cabo desde 2014 hasta la actualidad. La artista explica la acción de la siguiente manera:

> Queridas Viejas es una conferencia performática en la que incluyo a las mujeres artistas en el manual Historia del Arte de E. H. GOMBRICH (1909-2001), un libro con el que tantas generaciones han estudiado arte en todo el mundo. Libro que es el icono del canon establecido y que define lo que es Arte con A mayúscula. La acción implica engordar el libro, "haciendo sitio" a las mujeres creadoras, mediante cortes de cuchillo en su interior, incluyendo las páginas que faltan, las páginas están minuciosamente confeccionadas tras investigar a cada una de ellas, maquetando los textos y las obras, copiando el diseño del libro original (Gimeno 2017).

Gimeno, haciendo uso de su cuchillo quiere dejar en el imaginario del espectador una imagen fuerte e impactante, quiere transformar la conciencia social denunciando la completa invisibilidad de las mujeres en el mundo del arte, reivindicando su lugar no solo en ámbito cultural, sino también en el terreno social y político.

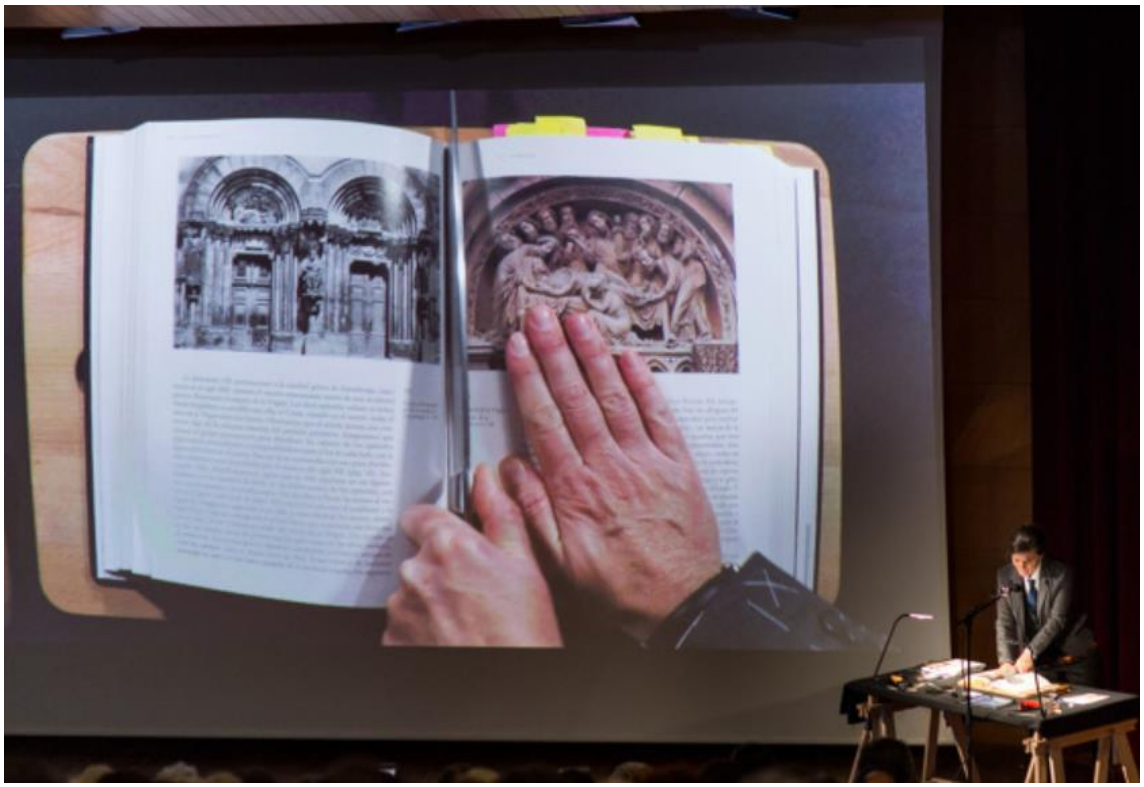


Fig. 21 María Gimeno. *Queridas Viejas.* Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. Fuente: https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PERFROMANCES

Ambas *performances,* son protestas hechas por y para las mujeres artistas. Quieren revindicar el lugar de la mujer, tanto en la sociedad como en la historiografía y los museos de arte. Los más relevantes manuales de Historia del Arte occidental, revelan en sus páginas un número insignificante de artistas mujeres, aunque la excelencia y el virtuosismo de sus obras son incuestionables. A pesar de las multíplices luchas que se combaten ya desde décadas, la exclusión y ausencia de las mujeres en la Historia del Arte es una triste realidad que sigue sin ser completamente corregida.

Al principio de este capítulo, hemos visto como la crítica feminista deconstruye la imagen femenina, que durante siglos ha sido el objeto favorito de la creatividad artística: el desnudo femenino como modelo de belleza, erotismo o libídine. Si nos ha parecido

problemático describir las dinámicas y las relaciones entre los desarrollos en el arte contemporáneo, la emancipación de la mujer y las luchas feministas, en el panorama artístico actual el tiempo parece continuar haciendo una selección de género en el mundo del arte. El camino de la liberación de las mujeres de un destino marcado por las obligaciones impuestas por una sociedad culturalmente construida, que ha establecido una penalizadora división de roles, se refleja en el eslogan de Simone de Beauvoir "no se nace mujer, se llega a serlo”. Y también por este motivo, muchos de los trabajos previamente analizados, reflexionan sobre el análisis y la recomposición de un cuerpo femenino desarticulado, dividido, a veces hostil, pero vivo en su complejidad; transformándose en sujeto activo y no un simple objeto de representación masculina.

Lara Lars
Balance II, 2016
Collage

6. LA ESCENA ACTUAL: PROTAGONISTAS, EXPERIENCIAS Y TRAYECTORIAS

Como hemos podido comprobar a lo largo de esta investigación, el *performance art* es un campo de trabajo artístico desde donde las y los artistas analizan y afrontan diferentes temáticas relacionadas a cuestiones de la vida cotidiana. A pesar de que el objetivo de este trabajo es buscar en las producciones artísticas actuales de *performance* trazas y huellas de los discursos feministas, no podemos decir que las artistas seleccionadas para ilustrar el panorama actual del arte de acción en España, elijan temáticas únicamente relacionadas a la identidad femenina. Tal afirmación supondría simplificar demasiado el amplio abanico de problemáticas sociales que les preocupan. No obstante, cuestionamientos hacía la posición y el rol de la mujer en la sociedad son aspectos que forman parte de sus discursos de forma constante. Podemos decir que esta continua búsqueda de la identidad, de su significación como sujeto, así como el papel que las mujeres ocupan en la sociedad, son inquietudes que, desde los primeros albores del *performance* hasta la actualidad, siguen existiendo en la mayoría de las creaciones artísticas.

A la hora de acercarnos a la escena artística actual, nuestra mirada se ha dirigido a algunas de las muchas artistas que, en los últimos años en España, han creado obras y representaciones caracterizadas por profundos significados políticos de denuncia. No se trata de arte programático ni de trabajos artísticos por encargo; estas obras representan el deseo de las artistas de ubicarse en un lugar específico con su propio cuerpo de mujeres para contar al mundo otro punto de vista. A pesar de la diversidad entre las protagonistas y sus experiencias, hemos intentado resaltar una red de propósitos comunes relacionados a una urgente necesidad de participar en la construcción de una nueva contemporaneidad, tanto artística como social y política.

Mapear las artistas que en la actualidad trabajan el *performance art* a partir de una perspectiva feminista, ha sido un proceso de selección y análisis muy largo y sujeto a continuas modificaciones. Accediendo a diferentes páginas web que se dedican a la difusión y promoción del arte contemporáneo hemos podido comprobar que son muchas las artistas que direccionan sus discursos al análisis del papel y rol de la mujer en la sociedad. En este sentido, la elección de las artistas ha sido condicionada por el interés de esta investigación en rastrear aquellas artistas emblemáticas del activismo feminista español en campo artístico. Optar por el trabajo de Charo Corrales, Camila Cañeque y el colectivo Art al Cuadrat se debe en primer lugar por el deseo que las artistas manifiestan de involucrarse en primera persona, para reflejar y denunciar elementos de vida cotidiana relacionados con las desigualdades de género. En segundo lugar, porqué sus obras se colocan en una posición precisa dentro de la sociedad: mujeres artistas españolas que a través del arte de acción denuncian la pervivencia de una sociedad basada en una estructura patriarcal y machista. Es importante subrayar cómo estas artistas se exponen en sus obras, cuestionando sus proprias identidades y situándose en un contexto específico. Todas escenifican la vulnerabilidad y sumisión del cuerpo femenino, en relación con la violencia ejercida por los poderes económicos y/o institucionales.

Antes de empezar nuestro recorrido a través de la producción actual de *performance art*, nos parece importante destacar que se han revelado muchas más afinidades que divergencias entre las tres artistas que presentamos a continuación. Para todas ellas, el acercamiento al arte de acción surgió de manera espontánea, casi de forma inconsciente, natural. Ha sido para ellas una necesidad, una vocación, como la única herramienta capaz de funcionar como medio expresivo para llegar al objetivo final que lograban. A la luz de esta consideración, es importante destacar que el uso que hacen del cuerpo como traducción de estados internos y percepciones emocionales, nos lleva a uno de los discursos analizados en las páginas antecedentes. En el *performance*, el cuerpo es herramienta para la expresión artística, en el sentido de que el cuerpo representa el símbolo de un significado transferido e incorporado en la escenificación. Puede explicitar multíplices mensajes (cuerpo de dolor, cuerpo activo o pasivo, cuerpo del placer…) y, como tal, es el instrumento para la inmersión en caminos introspectivos específicos.

Estas artistas analizan la mujer desde una posición de mujer, intentando deshacer nudos de violencias e injusticias pasadas, analizando los reflejos de estos en la actualidad y dibujando un nuevo recorrido para la liberación femenina. Directas, sutiles, violentas o más conceptuales, las acciones de estas mujeres actúan como espejos de problemáticas actuales de interés social y político. Tanto desde el lugar que ocupan como mujer, como el de artista, presuponen la existencia de un sujeto (preponderantemente masculino) que se percibe en una posición de fuerza y superioridad con relación al otro (femenino), lo que determina la situación de inferioridad estructural, intrínseca a su identidad.

De esta manera, la utilización del cuerpo en las acciones de estas artistas se transforma en el signo político de la oposición al mal primordial o a una superioridad identitaria que, escenificando públicamente las consecuencias de las acciones políticas, sociales y de poder, representa tanto la vulnerabilidad como una fuerza de oposición.

6.1 Charo Corrales: el cuerpo como narración personal y política

Charo Corrales (Olvera, 1968) es una artista poliédrica, su producción artística abarca multíplices disciplinas, desde la fotografía hasta el performance, del trabajo textil al video. Debido a su amplio bagaje artístico y profesional, podríamos fácilmente situarla en las paginas anteriores, junto a sus coetáneas que, a partir de los años 90, se afirmaron en el panorama artístico por sus acciones destinadas a dar visibilidad a temas relacionados a las distinciones de género. A pesar de eso, consideramos fundamental a la hora de plantear este trabajo de investigación, analizar su obra a partir de sus producciones más actuales, para reflexionar sobre el camino, los retos y el desarrollo del arte de acción en España.

A partir de 2014, Corrales empieza a trabajar sobre un diario fotográfico[9], que ella define casi como un arte terapéutico (Entrevista a Charo Corales 2020, Anexo III). Esta serie de fotografías y autorretratos representan el fruto de sus experimentaciones a partir de temas relacionados con la sexualidad femenina, el auto placer, la naturaleza, el cuerpo y las marcas del tiempo. Captar estas instantáneas surge de una necesidad, un impulso, una sugestión: la inspiración puede provenir de una luz, de un espacio, de una sensación. Este diario fotográfico, ha ido nutriendo varios otros proyectos, entre los cuales, series de autorretratos que la artista denomina "tiras performativas" (Fig. 22). Detrás de cada pequeña tira performativa, hay una historia que nace de la necesidad de actuar delante de la cámara, de experimentar con el movimiento, de crear una y miles identidades, pero sobre todo, de jugar con el binomio cuerpo-tiempo.

Fig. 22 Charo Corrales, *Tira Performativa*. Fuente: Charo Corrales

La intención de la artista es reivindicar, a partir del estudio de las señales del tiempo sobre su cuerpo, la liberación de la imagen y de la identidad femenina. Aceptar que los cánones de belleza juntos con esta continua búsqueda de perfección de la estética femenina no son más que el producto de construcciones sociales y culturales malsanas. A tal propósito, Corrales afirma:

[9] Se puede visualizar el proyecto fotográfico a través del blog de la artista: https://selfportrait-diary.tumblr.com./

> Me preocupa aún más desde cuando empecé, lo que es el tratamiento de la imagen, sobre todo del cuerpo de la mujer…yo creo que es un tema que deberíamos hablar más, es que estamos educando a todo al mundo, a los jóvenes…nos estamos negando lo que somos con el mundo digital…las imágenes, las pieles ya no tienen marcas, son lizas…no existen estas pieles […] entonces creo que estamos haciendo mucho daño a las mujeres…en realidad porque somos más que el objeto para venderlo todo…(Entrevista a Charo Corrales 2020, Anexo III)

A través de las tiras performativas, analiza también la ubicación de la mujer en la sociedad. Fotografa primero el espacio vacío, para luego autorretratarse en este mismo espacio: empujada por una fuerte necesidad de visibilidad, esta acción plantea la cuestión de la presencia femenina tanto a nivel social como en el mundo del arte, reflexionando sobre la posición y el rol que las mujeres ocupan.

En una perspectiva similar, de narrativa de diálogo cuerpo-política, se sitúan los mensajes de sus acciones *Spring Cleaning (Limpieza a fondo) / La oscuridad que me atrapa* (Fig. 23) y *Ni una más* (Fig. 24).

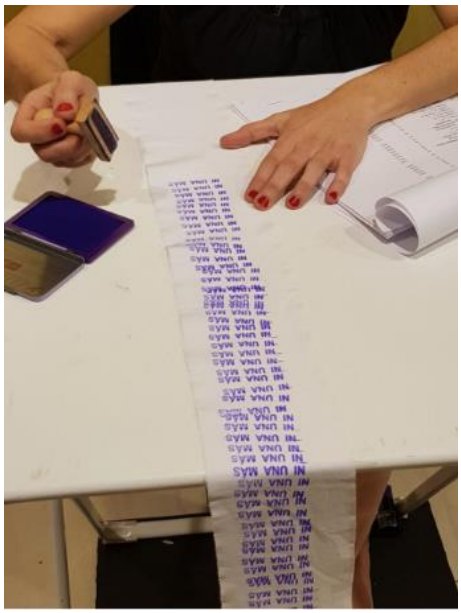


Fig. 23 Charro Corrales. *Ni una más*. 2018
Fuente: Charro Corrales

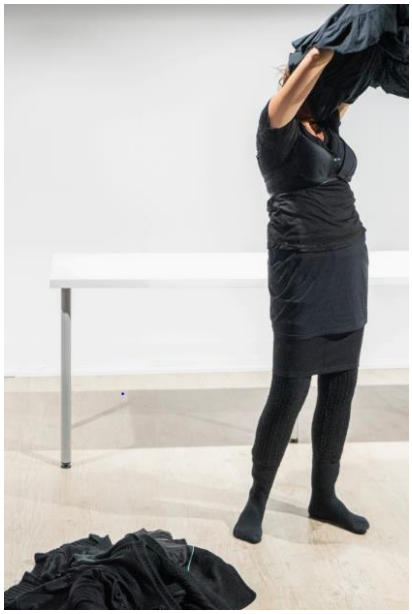


Fig. 24 Charro Corrales. *Spring Cleaning (Limpieza a fondo). La oscuridad que me atrapa*. 2019

La acción *Ni una más* surge de la necesidad de la artista de reaccionar contra la violencia de género. Es una manera de recordar las mujeres que fueron asesinadas, para romper el silencio y hacer que no caigan en el olvido. Charo Corrales vestida de negro, sentada delante de una pequeña mesa, lee el nombre y la edad de las mujeres asesinadas por violencia de género a partir del año 2009 y, a la vez que pronuncia la frase NI UNA MÁS, estampa un sello donde estas mismas palabras son impresas. Este trabajo artístico de Corrales, no es más que una protesta de carácter feminista contra la opresión y los actos de violencia hacia el derecho a la vida. Una resistencia que, a través de su escenificación en la *performance,* puede tener un intenso impacto emocional y reflexivo en la audiencia que la mira.

Spring Cleaning se puede considerar como una especie de ritual exorcista. Durante la acción la artista ordena, divide y dobla (tareas femeninas por antonomasia) ropa de color negro. Asocia a cada prenda una emoción, un sentimiento con lo cual muchas mujeres pueden identificarse. Se trata de desenmascarar las actitudes que la sociedad impone a las mujeres para acorralarlas y abrumarlas. Es un mecanismo de reflexión crítica e interna sobre las violencias y las opresiones del pasado, así como las que siguen existiendo en la sociedad actual.

En todas las acciones de Corrales, la conciencia política y social de la artista emerge claramente: el uso de la narración a través del cuerpo y de la voz, transmite una comunicación directa entre el público y la artista, ambos totalmente involucrados en la metáfora interpretada en la *performance*.

Fig 25 Charo Corrales, *Con Flores a María*. 2019. Fuente: Charo Corrales

Estas reflexiones sobre la mujer, tan presentes en la obra de Corrales, expresan esta tensión entre la identidad femenina pública y personal y, muestran como la representación del cuerpo de la mujer y la sexualidad femenina siguen operando bajo una fuerte estructuración de intensa carga política y social.
La estampa Con *Flores a María* (Fig. 25), es el resultado de la fusión de un autorretrato de la artista y el cuadro Inmaculada Concepción "de Aranjuez" de Murillo – obra del s.XVII perteneciente a la colección Museo del Prado-, impreso sobre seda natural y, enmarcada. Esta obra, realizada en 2019, formaba parte del proyecto expositivo *Maculadas sin remedio*, celebrado por primera vez en el Antiquarium de Sevilla y luego comisariado por la misma Corrales en la ciudad de Córdoba. Con motivo del cuarto centenario del nacimiento del pintor barroco Bartolomé Esteban Murillo y fruto de la colaboración de 14 artistas mujeres, esta exposición querría cuestionar el rol impuesto por la sociedad a la mujer, influir en las actitudes culturales, transformar los estereotipos y crear espacios y posibilidades para las mujeres en el mundo del arte. Con este respecto al contenido de la muestra, la artista comenta:

> Nos centramos en lo que era el concepto, los estereotipos que creó en aquella época que perviven en la actualidad…ni criticamos a Murillo como pintor, ni criticamos a la iglesia católica ni nada…fue centrado más…como un paso adelante, vamos a ver de dónde venimos y ahora vamos a construir otra imagen de la femineidad ¿no? vamos a contar ser mujer de otra manera…cada una lo contó como quiso…hay trabajos de todo tipo, algunos que son más metafóricos otros más claros…(Entrevista Charo Corrales 2020, Anexo III)

Con Flores a María sirve para subrayar la vulnerabilidad de la mujer y las cualidades positivas atribuidas al icono femenino que, en la cultura española, de fuerte raigambre religiosa, puede tener como representante el dogma de la Inmaculada Concepción. La conocida obra de Murillo, sirve como metáfora de la devoción popular los dogmas marianos y, especialmente, al dogma de la Inmaculada, importante bandera de lucha de

la corona española. Simboliza, por lo tanto, nada menos que la pureza total de la Virgen como característica necesaria en el modelo de la mujer ideal. Corrales, subvierte estos códigos, cuando se autorrepresenta semidesnuda, poniéndose la mano en la entrepierna, simulando un acto de auto placer.
Con su aportación artística, Corrales quiere reivindicar su derecho a la libertad de vivir su sexualidad sin ser dominada por los límites y las castraciones autoritarias y negadoras de las libertades individuales.

Por poseer estas características y debido a sus posibles lecturas, la obra levantó polémica. Fue agrietada y denunciada, solicitándose su retirada de la exposición. Algunos partidos políticos que, desde sus posiciones de poder siguen sustentando el patriarcado y el fundamentalismo religioso, criticaron la exhibición de la obra y pidieron abiertamente la retirada de la obra, por considerarla ofensiva hacia los sentimientos religiosos.

Este episodio es significativo para comprender como los frenos, estereotipos y perjuicios impuestos desde siglos por la sociedad patriarcal, siguen estando muy presentes en contexto español:

> Hemos vuelto a comprobar cómo la persecución política y moral de las disidencias ha sido siempre la estrategia cobarde que han usado quienes se resisten a abandonar su hegemonía, en este caso quienes siguen ocupando posiciones de poder al amparo de las fértiles alianzas que siguen alimentando el patriarcado y el fundamentalismo religioso. Una suma que siempre ha pretendido mantener a las mujeres como siervas pacientes, sufridoras y silenciosas. Seres disponibles para satisfacer los deseos y necesidades masculinos. Inmaculadas guardianas de las costumbres (Salazar, 2019).

Después de esa censura, de las amenazas y violencias, la artista expuso nuevamente *Con Flores a María*, en Barcelona en 2019, dentro una exposición titulada *Un minuto de gloria.* Para la ocasión, la artista hizo una revisión de las consecuencias ocurridas después de la exposición, polémica y censura hacia su obra en las muestras anteriores. A partir de estos actos, realizó vinilos y fieltros bordados a máquina, donde recopila los insultos y amenazas que recibió a través de redes sociales y prensa (Fig.26), poco después de la inauguración en Córdoba de la exposición *Maculadas sin remedio*.

Fig. 26 Charo Corrales, exposición *Un Minuto di Gloria*, 2019 Fuente: Charo Corrales

Si el movimiento artístico feminista abrió originalmente la puerta a estos tipos de diálogos centrados en la reivindicación de las libertades y los derechos de las mujeres, las artistas contemporáneas continúan dirigiendo sus luchas hacía el sexismo y la desigualdad de género, identificando aun en la actualidad la presencia integral y perdurable de estos problemas.

6.2 Art al Cuadrat: artistas gemelas mujeres madres

Art al Cuadrat es un colectivo formado por las artistas Gema y Mónica del Rey Jordá (Valencia, 1982) hermanas gemelas. En sus declaraciones de intenciones, se definen artistas porque son creadoras, viven de arte y luchan para la profesionalización del sector artístico; gemelas por la evidente y fuerte conexión familiar y artística que las unen; mujeres porque denuncian la cultura eminentemente patriarcal en la que viven, basada sobre la discriminación contra la presencia, el trato y el reconocimiento de las mujeres; y madres porque ambas se realizan como mujeres creadoras y criadoras (Entrevista a Gema del Rey Jordá/Art al Cuadrat 2020, Anexo II).

Fig. 27 Art al Cuadrat. *Autorretrato como artistas gemelas mujeres madres en el sistema del arte español*, 2017. Fuente: https://www.artalquadrat.net/portfolio/autorretrato-como-artistas-gemelas-mujeres-madres-en-el-sistema-del-arte-espanol/

Autorretrato como artistas gemelas mujeres madres en el sistema del arte español (Fig. 27) es una obra realizada por el colectivo en 2017. A través de esta imagen tan directa y evidente, nos hablan de un tema muy preocupante, relacionado no solamente con el sistema del arte español, pero también con incidencia global. Las dos artistas se presentan ante la mirada del espectador desnudas, camufladas e invisibilizadas por los datos de la representación[10] y presencia de las mujeres como profesionales en el mundo del arte. En las páginas antecedentes, hemos anticipado el análisis de este tema, presentando a las artistas María Gimeno y Verónica Ruth Frías, que con sus obras marcan este desequilibrio entre la participación y representación, cuando analizado bajo la perspectiva de género a lo largo de toda la Historia del Arte.

Una vez más, este desequilibrio parece comprensible y motivado por un contexto social aún hostil a la expresión y reconocimiento del talento de las mujeres. Quien engaña a sí mismo, pensando que el problema de desigualdad entre hombres y mujeres se remonta a épocas antiguas y debería de ser archivado entre los que ahora están resueltos, para ver evidencias de las desigualdades, no solo debería mirar a la crónica diaria de los feminicidios; también debería consultar los catálogos de museos y cuantificar el número

[10] Datos recogidos desde el informe *La representación de las mujeres como profesionales en el sistema del arte español* realizado por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) en 2013

de artistas socialmente reconocidas como mujeres participantes en exposiciones colectivas, individuales y las subastas de mercado de arte, comparado con la abrumadora presencia de artistas hombres. Se convencerá de que el camino que conduce a una participación equitativa entre los diferentes géneros en el mundo del arte es todavía largo y arduo.

Art al Cuadrat analiza en su producción artística la posición, la discriminación y la sumisión de la mujer desde diferentes perspectivas y contextos histórico.

Fig. 27 Art al Cuadrat *YO SOY. Memoria de las rapadas*, 2018. Fuente: https://www.artalquadrat.net/portfolio/yosoy/

Fruto de un largo proceso de investigación y creación artística sobre la memoria histórica y su reconstrucción, la acción *YO SOY. Memoria de las rapadas* (Fig. 27), se llevó a cabo en 2018 en Sagunto. Durante la acción, las artistas se raparon el pelo e invitaron a que los espectadores donasen un mechón de pelo. La inclusión del público, convirtiéndolos en protagonistas de la acción, forma parte del intento por parte de las artistas de comunicar de manera poderosa y directa un mensaje físico y visceral, utilizando el impacto del cara a cara con el espectador. El objetivo de *YO SOY. Memoria de las rapadas* era EL denunciar las violencias físicas y psicológicas que recibieron las mujeres durante la dictadura franquista por haber transgredido el papel tradicional femenino impuesto. Estas mujeres fueron violadas, insultadas y maltratadas por sus ideas o sus posturas liberales. A través de esta acción, las artistas quieren recuperar la memoria histórica para superar el dolor colectivo, recordando el pasado para poder redefinir el futuro. El objetivo de la *performance* es producir un estar conjunto entre las artistas y el público, un movimiento de conexión tanto corporal como mental:

> fue un acierto muy grande…porque la gente estaba muy emocionada de poder con un gesto muy pequeño, hacer una obra colectiva…y entonces cuando…cuando termino la…bueno, a mitad, antes de acabar la acción, ya estaba mucha gente dándonos las gracias por lo que estábamos haciendo…y después cuando terminó yo recuerdo que nos giramos y vimos a toda la gente emocionada con los ojos llorosos…y decimos buenos les ha llegado…estaban completamente implicados…(Entrevista a Gema del Rey Jordá/Art al Cuadrat 2020, Anexo II)

Esta acción ejecutada por el colectivo Art al Cuadrat, es una cita de violencias pasadas, es tanto un grito de sufrimiento como un acto público de crítica al patriarcado, de denunciar crímenes cometidos por ideologías dictatoriales, una acusación incisiva precisamente por la metáfora del cuerpo y del gesto.

De coros, danzas y desmemoria (Fig. 28) es uno de los proyectos más recientes expuestos por el colectivo en Valencia. Continuando la línea dibujada por las artistas sobre la recuperación de la memoria histórica a través del acto artístico, se encadena con uno de sus proyectos anteriores, *Las jotas de las silenciadas* (Fig. 29).

Fig. 28 Art al Cuadrat. *De coros, danzas y desmemoria*, 2020. Fuente: https://www.artalquadrat.net/portfolio/de-coros-danzas-y-desmemoria/

Fig. 29 Art al Cuadrat. *Las jotas de las silenciadas*, 2016. Fuente: https://www.artalquadrat.net/portfolio/las-jotas-de-las-olvidadas-2016/

En el video *performance Las jotas de las silenciadas*:

> se relatan cinco historias de mujeres reales, rescatadas de testimonios de familiares o vecinos que se han transmitido de forma oral siguiendo vivas en la cotidianeidad. Se transforman en jotas que resuenan en los lugares donde los hechos concretos de estas mujeres acontecieron sacándolas del olvido. (Art al Cuadrat, 2016)

Mientras que, en *De coros, danzas y desmemoria* las artistas quieren subrayar las costumbres folcloristas españolas como un vínculo a la cultura popular y a los ideales de la dictadura franquista. Se trata de videos donde se han recogido cantos, bailes e indumentarios típicos de la tradición española, que se transformaron en billetes de visita para el extranjero, exportando una falsa imagen amable del régimen.

Estas dos obras, quieren rescatar la historia de las mujeres, destacando como estas tradiciones folcloristas actuaron como máscaras para esconder la triste realidad de una sociedad violenta e insana. Esclavas de una dictadura castrante y que las afectó durante varias generaciones, recuperando la memoria de estas mujeres, Art al Cuadrat dice mucho sobre las dinámicas de sumisión de la mujer y poder en los períodos históricos donde se ocasionaron estos sufrimientos.

6.3 Camila Cañeque y el arte de inacción

En páginas anteriores hemos analizado la obra de una de las artistas más representativa del *performance art* en España, Pilar Albarracín. A través de su arte, Albarracín ironiza y cuestiona las pintorescas tradiciones que han estereotipado la cultura española y que han contribuido en poner a las mujeres en una posición de inferioridad, víctima de una estructura social patriarcal y machista.

Camila Cañeque (Barcelona, 1985) es una de las jóvenes artistas que está contribuyendo actualmente al desarrollo del arte de acción en España. Como Albarracín, cuestiona tópicos y estereotipos del folclore español, pero desde una perspectiva más conceptual y de incertidumbre.

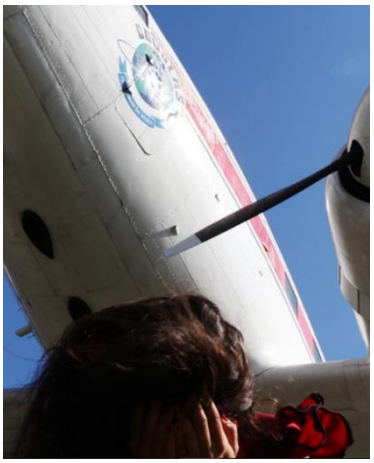


Fig. 29 Camila Cañeque. *Our Dresses*, 2011. Fuente: http://www.camilacaneque.com/www/souvenir/home.php

Our Dresses (Fig. 29) es un proyecto que Cañeque empieza en 2011. En la obra, la artista atraviesa de costa a costa, Estados Unidos durante 27 días (tantos cuantos el número de las letras del abecedario español), vistiendo con un traje de flamenca y documentando fotográficamente toda su travesía. Con esta *performance* la artista busca reflexionar sobre los símbolos tradicionales característicos de España, cuestionando como estos se convirtieron en objetos de interés puramente económico, como síntesis y representación de una identidad nacional que oculta y esconde su verdadera realidad.

La pieza *Dead End* (*Calle sin salida*, en español) es una especie de continuación de *Our Dresses*. En ella, la artista escenifica la muerte de España frente a la influencia capitalista, intentado llegar a una conclusión. Después de una agotante búsqueda de la identidad, intentando reivindicar el símbolo de un souvenir vaciado de sus significados, la artista vestida con el mismo traje se tumba de cara al suelo (Fig. 30). Con un estudio metodológico rígido y de aislamiento por detrás, Cañeque realiza la misma acción en diferentes lugares, quedándose tumbada en el suelo por más de seis horas seguidas:

> Estoy inmóvil, inmóvil completamente y entonces eso inevitablemente lleva a un estado de fragilidad…de fragilidad redundante, porque si ya en el mundo hay un punto de fragilidad humana, de entrada, fragilidad femenina como género…pues es añadir más fragilidad, más miedo, más tensión a esa incapacidad para jugar…estar siete horas quieta ya sea en el suelo, ya sea en una silla, ya sea en una

> piscina o en una playa, observada, estudiada y cualquier reacción positiva, negativa…fotografiada…el cuerpo desnudo, bueno nunca desnudo pero en bikini, la objetualización, la grasa, la celulitis, el no querer tener eso, intentar representar a ese lugar de mujer completamente víctima de un intento de belleza como tantas artistas, ¿no?…(Entrevista a Camila Cañeque 2020, Anexo I)

Fig. 30 Camila Cañeque. *Dead End*. 2013. Fuente: https://www.youtube.com/watch?time_continue=48&v=yLGOBJMg2IM&feature=emb_title

Bajo estas premisas y fruto de la influencia de la "madrina de la *performance*", Marina Abramovich, apunta hacia una forma de presencia caracterizada por la inmovilidad del cuerpo y el silencio del intérprete. Esta forma coincide con el ser del artista que, en la pasividad afirmada de la acción estética no se sitúa en una posición de indiferencia, más bien muestra una completa participación emocional que es percibida por el público. En este sentido, la artista explica el registro que se sitúa detrás de sus acciones performáticas:

> porque me tengo que obligar a sentirme congelada, paralizada, temblando, disimulando el temblor, disimulando el dolor…siempre representando esa impasividad…esa indiferencia, esa especie de instancia cuando en el fondo lo que estoy sufriendo es lo contrario…no estoy indiferente sino que estoy sufriendo muchísimo, estoy temblando estoy…no tanto vulnerable, porque cualquier performance implica esa vulnerabilidad y es una palabra que tal vez hoy se ha utilizado en exceso para referirse a la performance pero…va más allá de la vulnerabilidad de cualquier acción performática, porque va hacia un tipo de…de sometimiento, a un dolor sin que ese sea el mensaje…(Entrevista Camila Cañeque 2020, Anexo I)

Fig. 31 Camila Cañeque. *Waiting room with waiting person*. 2016. Fuente: http://www.camilacaneque.com/www/purgatorio/vestibulum/

La alusión y el cuestionamiento hacia la identidad femenina, aunque normalmente no representen el objetivo final en su producción artística, suelen situarse en el trasfondo de sus acciones y narrativas.

Su escenificación de la impotencia, de la fragilidad de un cuerpo desarmado, esencialmente pasivo (Fig. 31), se refiere tanto a la imagen femenina esclava de las condiciones externas, como a la inmovilidad social y política hacia la grave situación de desigualdad entre los géneros. Por otro lado, a pesar de esta vulnerabilidad, dolor y padecimiento, la obstinación de la artista que con sus acciones quiere sobre pasar los límites de tiempo y cuerpo, habitar o rehabitar los espacios en búsqueda de nuevas definiciones, podrían ser considerados como metáforas hacia el empoderamiento de la mujer. El enfoque de género todavía se basa principalmente en una visión de las mujeres como una parte frágil de la sociedad y que necesita protección. Difícilmente encontramos una visión o consideración de las mujeres como agentes de fuerza y desarrollo: “No es fácil ser mujer. Simplemente por el hecho de ser mujer estás luchando por una emancipación y eso siempre me generaba como un conflicto muy fuerte…que yo quería partir de un triunfo no de una lucha…” (Entrevista a Camila Caneque 2020, Anexo I).

Por este motivo, esta voluntad de mostrarse presente en el espacio a través de un cuerpo que sufre y ha sufrido y al mismo tiempo, es capaz de resistir y construir sobre este dolor una nueva identidad, representa las acciones de la artista y, consecuentemente la actitud de diversas generaciones de mujeres.

Nancy Spero
We are Pro-Choice, 1992
Screen-print

7. PERFORMANCE Y FEMINISMO: OBJETIVOS ALCANZADOS, LIMITACIONES ACTUALES Y POSIBLES DESARROLLOS

Decididamente el *performance* es una forma híbrida que se nutre de las formas tradicionales del arte (el teatro, las artes plásticas, la música, la poesía y danza), del arte popular (como el cabaret o el circo) y de nuevos lenguajes artísticos (el cine experimental, el video-arte, la instalación y el arte digital). Pero también y, sobre todo, se alimenta de fuentes extrartísticas, como la política y la sociedad. Para Alcázar (2014, s.p) "El *performance* es una desobediencia creativa, rompe reglas y orientaciones y crea nuevas situaciones, es pues, un arte liminal, un arte de los intersticios, es el arte transdisciplinario por excelencia". A pesar de su ambigüedad, o quizás por eso mismo, teóricos, investigadores y las mismas artistas han reflexionado intensamente sobre la naturaleza y práctica de la *performance*. En el primer capítulo de esta investigación, hemos analizado como el objetivo de este lenguaje artístico es atribuir ciertos significados a comportamientos social y políticamente prefigurados utilizando el cuerpo como herramienta expresiva. En este sentido, la efectividad del *performance art* es ser esencialmente un acto performativo, que determina y fija indeleblemente un significado emocional, cultural o político a lo largo del tiempo.

A pesar de su raíz impredecible, abierta a constantes cambios y modificaciones a la hora de ejecutarse, en la mayoría de los casos el arte de acción se basa en un sólido y estructurado rigor metodológico. Aunque muchos han sido los y las artistas que han trabajado el *performance* como acto de pura improvisación (el caso más representativo y emblemático sin duda fue John Cage y Fluxus), hemos podido comprobar analizando las producciones de artistas de generaciones pasadas y actuales, que detrás de la acción en sí hay un proceso de investigación y creación artística muy largo, razonado y laborioso.

Después de un breve acercamiento a una posible definición del *performance* como lenguaje artístico, hemos analizado como la incidencia entre arte y feminismo a partir de los años 60, convirtió el *performance art* en una herramienta artística, política y social muy fuerte, a través de la cual las artistas adquirieron un papel fundamental y protagónico. La visión y la representación canónica y tradicional del cuerpo femenino como un objeto de deseo, sexualizado y cosificado, fue problematizada y cuestionada a partir de la década de 1960, convirtiéndolo en el protagonista del debate político y en un instrumento directo de expresión artística. Dentro del movimiento feminista, las activistas solicitaron de diversas maneras el análisis de los modelos y los roles femeninos codificados, de estereotipos heredados de una cultura tradicional y a menudo perpetuados también por los nuevos medios. La acción de los colectivos feministas fue fundamental para impulsar la reflexión sobre la diferencia de género, sobre el sexismo y el machismo que impregnaron el sistema político, social y cultural occidental durante siglos, forjándolo estructuralmente como se presenta en la actualidad. Finalmente, las mujeres empezaron a ejecutar acciones donde reclaman visibilidad y voz, promoviendo una producción artística políticamente comprometida y de contenido provocador que, en muchas ocasiones, deja deliberadamente los lugares institucionales para actuar en calles y plazas.

En cuanto a la relación del arte de acción con las teorías feministas y la perspectiva de género, consideramos que los métodos en que se basan estas teorías - el activismo político con el slogan de Millett "lo personal es político", las reflexiones acerca del cuerpo de la

mujer, las sesiones de auto concienciación – juntamente con la victoria de un proyecto artístico centrado en la acción para revelar y desarmar las políticas de las esferas separadas según el sexo, contribuyeron al desarrollo del arte del *performance,* dotándole de herramientas combativas y de activismo.

Desde las primeras experimentaciones en el campo del *performance* del grupo ZAJ, seguidos por las acciones de Eugenia Balcells, Olga Pijoán, Esther Ferrer, Fina Miralles, Pilar Albarracín, Verónica Ruth Frías, Marina Nuñez e Itziar Okariz, hemos trazado un panorama limitado al análisis de algunas *performances* ya consideradas icónicas, realizadas para dar voz a aquellas cuestiones relacionadas con las luchas y discursos feministas. A partir de este análisis, se revela claramente como el arte de estas mujeres no puede vincularse a una estética universal o unificada y, mucho menos, prestarse a estar confinada dentro de un estilo o movimiento. Para estas mujeres artistas, la lucha pretendía ser comparación, participación, oportunidad para ser libres de elegir no solo sus ideales, pero también las herramientas y soportes que usarían para lograrlos.

Coincidimos con Ana María Castro Sánchez cuando, citando a un estudio anterior de Del Río y Cintas (2013), afirma que "las características subversivas de un lenguaje que busca una mayor implicación con la vida, al ofrecer el propio espacio en el que se ejerce la opresión como escenario de reflexión y denuncia, se desprendieron de las acciones feministas desde la década de los 60 hasta los 90, definiendo desde entonces gran parte del arte de acción" (Castro Sánchez 2018, 26).

La cultura es el espejo de la sociedad y del momento histórico en el cual se vive. Gracias a la aportación de estas mujeres, ha sido posible no solo el nacimiento de una historiografía del arte feminista en España, sino también que muchas de las imágenes e ideas de discriminación y sumisión sobre las mujeres pudieron ser problematizadas, cuestionadas y derribadas.

El objetivo central de este trabajo de investigación es analizar como las teorías y los discursos feministas siguen influenciando la producción artística actual. A partir de una serie de entrevistas realizadas con mujeres artistas que actualmente trabajan a partir del arte de acción, hemos podido comprobar como las nuevas generaciones siguen alimentándose de las teorías feministas, releyendo posiciones y experiencias anteriores. Sin embargo, la dedicación, las responsabilidades, el sacrificio personal y los resultados logrados por las movilizaciones de mujeres todavía no tuvieron una respuesta decidida y comprometida cuanto al reconocimiento de un principio de igualdad de trato y oportunidades. Realidad que se ve reflejada, de manera particularmente incisiva, en el campo artístico.

En la producción de las *performers* actuales, el cuerpo desnudo, vestido, disfrazado, herido, desmembrado se ha convertido en una poderosa herramienta de comunicación que, como ya desde los años sesenta y setenta, se convierte en un signo ancestral, en palabra y acción. Las artistas eligen caminos irónicos, burlescos o caracterizados por la dramatización; realizan parodias irreverentes enfáticas; investigan el misterio de la identidad femenina y su sexualidad; exploran el rol de la mujer y, en relación con las instituciones, destacan la inquietud y los miedos profundos, haciéndose portavoces de un nuevo deseo de participación activa de las mujeres en la vida pública, acentuando una expresión individual que, finalmente se libera de malentendidos y superestructuras.

Aunque el recorrido hecho por estas artistas ha sido fundamental para que muchas luchas se encuentren ganadas, como hemos analizado en la última parte de este trabajo de investigación quedan aún muchas cuestiones abiertas, por resolver. El papel de la mujer en la sociedad ha sido ampliamente discutido, reevaluado y modificado durante los últimos sesenta años. Entre tanto, a pesar de progresos significativos en términos de emancipación y equidad de oportunidades, la estructura sigue de pie y el problema persiste. Ser mujer es estar en un lugar pasible de padecer discriminaciones y perjuicios en cualquier campo actualmente y, infelizmente, el mundo del arte contemporáneo no es una excepción. Una conclusión que no nos gusta haber llegado es que, aunque muchas artistas contemporáneas disfrutan de un éxito y reconocimiento – como los ejemplos mencionados en este trabajo - su representatividad en comparación con artistas hombres sigue siendo significativamente baja.

Cuando realizamos las entrevistas, al preguntar a las artistas si en sus producciones existe alguna influencia absorbida de otras autoras, artistas, teoría y discursos feministas; casi siempre sus respuestas recaían en referencias extranjeras. Esto nos confirma como la actividad artística de carácter feminista en España a partir de los años sesenta y setenta, fue escasa y encubierta, si comparada a la cantidad producida en otros países europeos y en Estados Unidos, o a las referencias que en la actualidad poseemos obras y artistas de estas regiones.

Como hemos afirmado y subrayado multíplices veces a lo largo de esta investigación, los aportes que las movilizaciones feministas llevaron al ámbito artístico en España forman parte de un relato fragmentario e incompleto. Si es verdad que las circunstancias políticas que caracterizaron el Estado Español durante los años en que el activismo feminista empezó a abrirse paso en los países occidentales, no facilitaron la visibilidad de estos discursos y el proceso de emancipación de las mujeres. Después de todo, han pasado más de 50 años desde el fin del régimen franquista, y esta evidencia corrobora la necesidad de producir una revisión de como el enfoque feminista en España ha contribuido significativamente a mostrar los profundos vínculos y desigualdades estructurales que forjan la base donde se asienta la la sociedad. Se hace fundamental y necesario analizar el recorrido y los aportes que la crítica feminista ha producido en el mundo del arte para que no se quede en el olvido y pueda contribuir en la actualidad a imaginar y reelaborar identidades para las mujeres, que finalmente se vean libres de imposiciones y estereotipos.

En una realidad contemporánea donde la discriminación de género no parece un problema superado, el arte y, sobre todo el de acción, puede ser una herramienta muy poderosa para hacer que el mundo escuche las voces plurales y diversas de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA:

AC/E, Acción Cultural Española. «Cabello /Carceller. Borrador para una exposición sin título (Cap. III)». *Acción Cultural Española.* Recuperado de https://www.accioncultural.es/es/cabello-/carceller-borrado-para-una-exposicion-sin-titulo-cap-iii (Acceso: 5 junio 2020)

ALARIO, Teresa Trigueros. *Arte y Feminismo.* San Sebastián: Nerea. 2008.

ALBARRÁN, Juan Diego. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000).* Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. 2011.

ALCAZÁR, Josefina. «Mujeres Y Performance: El Cuerpo Como Soporte» en *XXIII International Congress Of The Latin American Studies Association.* Washington, DC. 2001.

ALCAZÁR, Josefina. *Performance: un arte del yo. Autobiografías, cuerpo e identidad.* México: Siglo XXI Editores. 2014.

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea. 2004.

ALIAGA, Juan Vicente. «Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010» en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201* editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 53-88. Madrid: This Side Up, 2013.

ART AL CUADRAT, «Las gotas de las silenciadas». 2016. Recuperado de: https://www.artalquadrat.net/portfolio/las-jotas-de-las-olvidadas-2016/ (Acceso: 08 julio 2020)

BALCELLS, María José y Carol Yinghua Lu. «Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín Carol Yinghua Lu Comisaria y crítica» en *Recuerdos de España*. Tokio: Instituto Cervantes. 2010. Recuperado de http://www.pilaralbarracin.com/textos/carol_esp.pdf (Acceso: 17 junio 2020)

BASSAS, Assumpta. «Eugénia Balcells», en *DUODA Revista d'Estudis Feministes* nº18, 139-154. 2000. Recuperado de https://www.eugeniabalcells.com/textos/assumpta2/content.html (Acceso: 10 junio 2020)

BASSAS, Assumpta. «Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión» en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201* editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 231-252. Madrid: This Side Up, 2013.

BESALIER, Hubert. *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance*, en Gloria Picazo (coord.), Estudios de performance. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. 1993.

BLAS, Susana. «Metrópolis: Marina Núñez». Video de La 2- RTVE, publicado en 2005. http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-marina-nunez/208432/ (Acceso: 15 junio 2020)

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. 2007.

CALAK, Josephine. «Barbara Kruger, Your Body is a Battleground» en *Women's Studies Program*. 2008. Recuperado de https://pdfs.semanticscholar.org/7715/b32b1bc68cf40b94f27e537d3087ff0a0b6f.pdf?_ga=2.202876626.216808932.1593447579-92804134.1588953841 (Acceso: 5 mayo 2020)

CASTRO, Ana María Sánchez. «El lugar del arte en las acciones políticas feministas» en *Arte política e social: discursos e practicas* nº22. 2018. 11-30. Recuperado de https://doi.org/10.4000/configuracoes.6268 (Acceso: 09 julio 2020)

CINTAS, Vanesa Muñoz; RÍO, Alfonso Del. «Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance». *ARTE Y MOVIMIENTO* nº8, 9-31. 2013. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/920/802 (Acceso: 25 abril 2020)

CORTÉS, Luis, Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. «Lo performativo en la performace art». *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* nº10. 2018.

DAVIES, David. *The Philosophy of the Performing Arts*. Wiley-Blackwell: Estados Unidos. 2011.

DELINDER, Jean Van. «Sociology of the Performing Arts», in *21st Century Sociology. A Reference Handbook*, editado por Clifton D Bryant; Dennis L Peck. Sage: London. 2009. http://sage-ereference.com/sociology/Article_n87.html (Acceso: 15 de abril 2020)

FERNÁNDEZ, Carro Susana. *Mujeres de ojos rojos: del arte feminista al arte femenino.* Trea: Gijón. 2010.

FISCHER-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge: UK. 2008.

FRABOTTA, Anna. «Carolee Schneemann: ritratto della scandalosa pioniera dell'arte feminista». ARTWAVE. 2019. Recuperado de https://www.artwave.it/rubriche/donne-fuori-dallordinario/carolee-schneemann-ritratto-della-scandalosa-pioniera-dellarte-femminista/ (Acceso: 14 abril 2020)

GARBAYO, Maite Maeztu. «Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(108), 123-147. 2016. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762016000100123&lng=es&tlng=es (Acceso: 14 de mayo 2020).

GARBAYO, Maite Maeztu. «Hacer aparecer lo que desaparece» en *Campo de relámpagos*. 2018. Recuperado de http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/7/2018 (Acceso: 3 junio 2020)

GIOMBINI, Lisa. «Nel gesto, nell'atto. L'arte della performance tra opera e evento». *LEBENSWELT* nº13. 2018. Recuperado de file:///C:/Users/34651/Desktop/11116-Articolo-33271-1-10-20190104.pdf (Acceso: 10 abril 2020)

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Nueva York: Doubleday & Company Inc. 2001

GOLBERG, Roselee. *Performance Art: Live art from 1909 to the present.* Londres:Thomas Led. 1979.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames&Hudson: Londres. 2001

GUTIÉRREZ, María Laura. «Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos» en *Asparkía* nº27, 65-78. 2015. http://www.erevistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481 (Acceso: 5 junio 2020)

HARAWAY, Donna. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducción de Manuel Tarens. 1984. Recuperado de: http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/81 (Acceso: 12 junio 2020)

HERNÁNDEZ, Carlos Fonseca y SOTO, María Luisa Quintero. «La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas». *Sociológica* nº69, 43-60. 2009. http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n69/v24n69a3.pdf (Acceso: 12 junio 2020)

LÓPEZ, M.ª Ángeles Fernández. «Comentario y recensión del Ensayo: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» en *Arte, Individuo y Sociedad* nº4, 205-2011. Madrid: Editorial Complutense. 1991-92.

MAYAYO, Patricia. «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo» en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201* editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 21-38. Madrid: This Side Up, 2013.

MARTÍNEZ, Rosa. *Pilar Albarracín: una y mil mujeres*, Premio Altadis de Artes Plásticas, Acte Sud/Altadis. Recuperado de: http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2_cast.pdf (Acceso: 17 junio 2020)

MÉRIDA, Rafael Jiménez. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria: Barcelona. 2002.

MILLETT, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra. 1995.

MOYA, Carlos Gómez. *Una visión del género a través de la performance en la España actual.* Trabajo fin de Grado, Universitat Pompeu Fabra: Barcelona. 2016. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10230/27559 (Acceso: 13 junio 2020)

MORGAN, Robert C. «Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism» en *Art Journal* 56, N. 4, 97-100. 1997. doi:10.2307/777735 (Acceso: 5 mayo 2020)

NAVARRETE, Carmen y Ruido María, Vila Fefa. «ESTHER FERRER. Extracto de la entrevista realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido» en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku UNIA arte y pensamiento. 2004. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos (Acceso: 16 mayo 2020)

NAVARRETE, Carmen y Ruido María, Vila Fefa. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español» en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 158-187. Arteleku UNIA arte y pensamiento. 2005. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos (Acceso: 13 mayo 2020)

NUÑEZ, Marina. «La puesta en escena del yo. Contemplarse para comprenderse» en *Ed. Diputación provincial de Pontevedra, colección Arte & Estética*, 2004, pp. 225-269. Recuperado de: http://www.marinanunez.net/textos/la-puesta-en-escena-del-yo/ (Acceso: 15 junio 2020)

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal. 2007.

PHILIPPE, Piguet. «De lo humano al cyborg. Marina Núñez en busca de identidad» en *Marina Núñez en la red* [Catálogo de exposición celebrada del 13/01 y 03/03 en el Instituto Cervantes de París] París: Instituto Cervantes. 2006, pp. 7-15. Recuperado de: http://www.marinanunez.net/textos/de-lo-humano-al-cyborg-marina-nunez-en-busca-de-identidad/ (Acceso: 14 junio 2020)

PINTA, María Fernanda. «El género en escena. Performance y feminismo», en *Telondefondo* nº2, 2005. file:///C:/Users/34651/Desktop/TFM/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.pdf (Acceso: 27 abril 2020)

PLACANICA, Giuliana. *La Performance come espressione del sé: l'esperienza con ASA*, Tesis doctoral. Università Ca'Foscari Venezia. 2016.

POLLOCK, Griselda. «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon» en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 141-158. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007. Recuperado de: https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoria_e_historia_del_arte2001.pdf (Acceso: 28 junio 2020)

ROBLES, Rocío Tardío. «Pilar Albarracín: Cuerpo, sangre y lunares en su exposición "Que me quiten lo bailao"». ELMUNDO. 1 enero 2019. https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/01/01/5c2674b2fdddffaf698b45dc.html (Acceso: 16 mayo 2020)

ROSA, Marta. *Ontologia della Performance Art*. Tesis doctoral. Università degli Studi di Firenze. 2018.

ROTH, Moira. *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970-1980*, Los Angeles: Astro Artz, 1983.

RUIZ, Leticia. «El caballero de la mano en el pecho» en *El retrato del Renacimiento* [Catálogo de exposición celebrada del 03/06 y 07/09 en el Museo Nacional del Prado]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p.326-327. Recuperado de: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho/9cb73bdf-66e8-4826-a79c-5de2b15a1da6 (Acceso: 29 junio 2020)

SOTO, Pilar Sánchez. «Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción» en *Revista de investigación en Artes Visuales*, nº5. 2018. DOI: https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11960 (Acceso: 9 mayo 2020)

SALAZAR, Octavio. «Ni siervas ni inmaculadas». EL PAÍS. 14 mayo 2019. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/05/14/mujeres/1557853321_011483.html (Acceso: 07 julio 2020)

SANDLER, Irving. «First-Generation Feminism», en *From the late 1960s to the early 1990s*, New York: Icon Editions, Harper Collins Publishers, 1996.

SARNAMIENTO, José Antonio y Daniel Charles, José Díaz Cuyás, Llorenç Barber. *Zaj* [Catálogo de exposición celebrada del 23/01 y 21/03 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1996.

SCHECHNER, Richard. *Peformance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Rojas UBA. 2000

SCHNEEMANN, Carolee; McPherson, Bruce R. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*. Mcpherson & Co. 1979.

SEDEÑO, Ana Valdellós. «Cuerpo, dolor y rito en la Performance: las prácticas artísticas de Ron Athey» en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas nº27, 511-518. 2010. DOI: https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31.4389 (Acceso: 17 mayo 2020)

SEVILLA, Carmen. «PILAR ALBARRACÍN | Ironía Contemporánea». Inquire Magazine. 2016. Recuperado de https://inquiremag.com/pilar-albarracin/ (Acceso: 16 mayo 2020)

SICHEL, Berta y Vilaplana, Virginia. *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género* [Catálogo de exposición celebrada del 31/03 y 11/06 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2005.

STILES, Kristine. «Performance Art», en Stiles y Selz (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art.* Los Angeles: California University Press. 1996.

TEJEDA, Isabel Martín. «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta» en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201* editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 193-220. Madrid: This Side Up, 2013.

THE BROAD ART FOUNDATION. «Barbara Kruger. Untitled (Your Body is a Battleground)». Recuperado de https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground (Acceso 27 abril 2020)

TORRES, Sara Sifón. «Esther Ferrer» en *Woman Art House*. 2018. Recuperado de https://womanarthouse.com/2018/01/27/esther-ferrer/ (Acceso: 10 mayo 2020)

TOSCANO, Giuseppe. *Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali*. Tesis doctoral. Università degli Studi di Trento. 2010.

TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: il Mulino. 1993.

RAVENTÓS, Pons Esther. «El cuerpo en performance: Algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa». *Letras Femeninas* nº37, 15-30. 2011. www.jstor.org/stable/23021841 (Acceso 11 mayo 2020)

REYES, Arriagada Galia. *PERFORMANCE. Intersticio e Interdisciplina*. Tesis doctoral, Universidad de Chile. Santiago de Chile. 2013.

RIVIÈRE, Ríos Henar. «Papeles Para La Historia De Fluxus Y Zaj: Entre El Documento Y La práctica artística», *Anales De Historia Del Arte* nº1, 421-36. 2011. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473 (Acceso: 23 mayo 2020)

RIVIÈRE, Ríos Henar. «La escritura performativa del grupo zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras», *Hispanic Issues On Line*, nº21. 137-168. 2018. Recuperado de https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_21_6_riviere_0.pdf (Acceso 3 mayo 2020)

VARA, Celia. «Dona-Arbre [Woman-Tree] by Fina Miralles: Gleaning Corporeal Knowledge», *Arte y políticas de identidad*. N.º 21, 96-119. 2019. DOI: http://hdl.handle.net/10201/88147 (Acceso: 22 mayo 2020)

ANEXO I

Entrevista Camila Cañeque, 03 julio 2020, duración 01:10:22

CC: pues me hablabas, me preguntabas sobre mi experiencia, mi background ¿no? Bien, pues…yo estudié filosofía, y por lo tanto tengo una formación más de letras, más de la teoría, de la reflexión, de la preocupación y hubo un punto en el que había como una necesidad urgente de pasar al cuerpo, a la acción, dejar el texto a un lado y hacerme presente en el espacio, ocuparlo y…en este sentido tal vez estaría un poco vinculado a la idea de… de la mujer, del feminismo, de la molestia, de lo que molesta, de lo que… de lo que no es central, de lo que tiene menos poder, entonces en este giro, del texto pasivo a la acción activa, aunque representando siempre una pasividad…entonces puede resultar en algún punto contradictorio hablar de performance inactiva, porque el arte de acción debería de ser activa, pero digamos que mi practica siempre tiene que ver con…yo lo llamo arte de inacción, lo he llamado en otros tiempos…entonces sintiendo bien la pregunta tal vez también tiene que ver con cómo ha sido la experiencia como artista como mujer en el mundo español en el arte español, en la inserción o…en como he sido avallada por un sistema…entonces en este sentido, a pesar de que yo nunca abordo el tema de la mujer, de forma directa o explicita o como centro, es evidente que un cuerpo de mujer, ya de por sí, soporta o…es un soporte de ese mensaje…entonces bueno, supongo que al principio, es decir hace uno diez años, resultaba…de alguna manera, todavía…un arte, el arte de la víctima…en la misma manera que nel género la victima puede ser la mujer, pues en la raza puede ser el negro o el que no es no blanco…ese lugar de la víctima como tú lo has llamado o del…segundo género, entonces puede ser, aunque especulo, porque… tampoco lo he pensado como…en mi autobiografía no se si hablaría tanto de…del eje de mujer en el mundo del arte, pero si es cierto que poco a poco ha habido un progreso en algún aspecto, en el mundo…incluso yo diría una discriminación positiva a pesar de que es buena pero…es buena para poder alcanzar esa igualdad sin discriminación, ni positiva ni negativa, pero ha habido tal vez por parte de galerías, museos, instituciones, como un intento de sumar mujeres para compensar…pero de forma tal vez un poco cortada, un poco acelerada, un poco pactada de alguna forma, no natural…y por lo tanto menos verdadero, lo que no es natural no es tan autentico o genuino, pero bueno…en cualquier caso supongo que en el momento en que yo empiezo mi obra, mi trabajo artístico, como de forma…profesional, de forma…como una devoción, una dedicación plena a ello, que fue cuando hubo la censura del cuerpo derrotado, de ese símbolo…de una historia agotada, de un objeto, de souvenir, de una no representación de una realidad social… a la flamenca como algo obsoleto como algo…turistificado, ¿no?…como algo puramente simbólico pero para el interés meramente económico, ¿no?…no siendo un reflejo real, entonces ese objeto, que es un símbolo de una cultura cansada, de un occidente entre comillas o…occidente o mundo global…como un poco harto de tanta acumulación, o agotado temáticamente, agotado en todos esos posibles ámbitos que siempre enumero…espiritualmente, agotado históricamente, agotado enérgicamente…pues ese objeto, esa mujer objeto…esa bailarina que no baila, no solo es un símbolo cultural, sino también es una mujer, no es un torero, no es un torero estirado…entonces evidentemente más allá de querer representar más un tema cultural, yo era consciente y

era…intencionado el representar pues más la mujer también…pero no era la prioridad, era como un trasfondo…no era la prioridad…¿me pierdes?

VM: Nono, te sigo…de hecho, ahora que me hablabas de…la posición de la mujer artista en el mundo del arte, quería preguntarte, siguiendo en el discurso…bueno ya me has hablado del porqué te has acercado al arte de performance, no obstante he visto que recientemente estas trabajado a partir de diferentes soportes, pero el performance creo que ha sido más o menos para ti la forma de expresarte que más te representa como artista…y entonces quería preguntarte, ¿que ha supuesto para ti el performance siendo una mujer?

CC: Pues…principalmente yo creo que…es un poco en la misma línea, es decir…la performance en mi caso fue como un grito, como una necesidad vital también, como una podemos llamarle rabia, como un…un hacerse…un obligar al mundo no, a tener ese cuerpo y además ha significado más a niel personal un trabajo…es decir, por un lado sería un grito a nivel artístico, una especie de obstinación en decir yo me presento me pongo ahí, pero a nivel personal creo que también ha sido como un…un examen, como un test, en directo cada vez que he estado, en cima siempre he estado inmóvil, pasiva, sometida, vulnerable…hiper vulnerable…si alguien quería me podía pisar, me podía pegar…se podían reír de mí, podían decir cosas feas, no era un acción con sangre, ni con fuego, ni con acción…ni con acción, ni con poder, era una especie de asimilar la falta de poder en mi cuerpo, escenificar la impotencia…entonces a nivel digamos terapéutico o inconscientemente terapéutico, no es casualidad que yo haya representado esa vulnerabilidad desde mí, desde mi cuerpo…a lo mejor si hubiera sido hombre habría hecho una performance haciéndome una paja…pero…o escupiendo…pero una mujer puede en algún punto reaccionar masculinamente pero…pero es más difícil…ha sido una aventura muy destructiva…

VM: Disculpa si te interrumpo, es que me imagino que me estás hablando de tu obra, Dead End…

CC: Bueno, estoy hablando de todas…incluso en las que aparezco en una playa, en una piscina…siempre hay esta inmovilidad, esta impotencia, esa posición en el mundo, nunca hay una…una emancipación, hay más bien una parálisis, un…aceptación entre comillas, porque tiene todo un discurso por detrás que es más…digamos conceptual y que se aleja mucho de un feminismo o de una declaración de intenciones con respeto a la mujer, pero…el hecho es el hecho, yo siempre estoy seis horas, ocho horas...la sala de espera…estoy quieta…estoy quieta con mi cuerpo, con mis tetas, con mi cara…y estoy inmóvil, inmóvil completamente y entonces eso inevitablemente lleva a un estado de fragilidad…de fragilidad redundante, porque si ya en el mundo hay un punto de fragilidad humana, de entrada, fragilidad femenina como género…pues es añadir más fragilidad, más miedo, más tensión a esa incapacidad para jugar…estar siete horas quieta ya sea en el suelo, ya sea en una silla, ya sea en una piscina o en una playa, observada, estudiada y cualquier reacción positiva, negativa…fotografiada…el cuerpo desnudo, bueno nunca desnudo pero en bikini, la objetualización, la grasa, la celulitis, el no querer tener eso, intentar representar a ese lugar de mujer completamente víctima de un intento de belleza como tantas artistas, no…el arte no debería ser bello, la mujer no debería ser bella…pues todos esos discursos de alguna forma yo no digo que se representen en mi obra de manera

directa, sino que yo los he sufrido de forma directa en mi obra…si no es el mensaje, sí que es el padecimiento…es decir, yo como ser humano, mujer, joven y en algunos sentidos…no tan fálica…antes de una performance en bikini en São Paulo, le pregunto al director de la galería, si me ve…si me he engordado…una cosa como delirante cuando estaba pesando 50 kilos, es decir…está esa, en lo íntimo…esta vulnerabilidad asquerosa, tan patética en cuanto a la injusticia…¿porque un hombre es más atractivo cuando más imperfecto es? Salvo excepciones contemporáneas de gimnasio y de mal gusto, pero…ese hombre… ¿porque un tío feo tiene que tener una tía tan guapa a su lado, y simbolizar ellos el erotismo y el amor? ¿porque solamente un homosexual tiene que tener un culto al cuerpo obsesivo compulsivo?…estoy radicalizado, claro que hay heteros que son aparentemente vigoréxicos, o que hay deportista…pero en general, hay una hiper atención de la mujer hacia a su…como un esfuerzo añadido…hormonal, porque no hay mucha gente que ha hecho la transición hacia el otro género, muchas mujeres nascidas mujeres que hacen la transición cuando empiezan a hormonarse…no necesariamente cuando empiezan a…o sea, cuando la hormona empieza a entrar en sus venas y empiezan a…constatar que tienen un actitud ante el mundo, más digamos…con menos miedo, con menos atención en el otro…con una soltura, con una determinación, con una indiferencia…y eso lo hace una hormona, entonces ya de entrada genética y científica y químicamente hay un problema…y luego se la añaden las capas históricas, las capas de derecho natural, de derecho penal…de geografía, del sud, del norte…o sea, es como que todo ayuda a que la mujer haya tenido que posicionarse en un lugar de invitada y de tener que obligar a la sociedad a no ser una invitada pero como enfadada, como si tuviera que enfadarse, como si tuviera que reclamar un lugar que no tendría que reclamar, tenía que ser dado…así que bueno…no se si contesto a tu pregunta…

VM: a mí me viene perfecto, puedes hablar de lo que quieras…tu déjate fluir que yo estoy encantada de escucharte y…quería retomar el hilo…bueno, de tus performances…me has comentado que son todas representaciones de una vulnerabilidad de un cuerpo femenino, inmueble y abierto a cualquier tipo de reacción por parte del público…entonces quería preguntarte si simbólicamente, enseñar tu cuerpo semi desnudo, te ha hecho sentir alguna vez incómoda, has tenido vergüenza… si durante tus performances, sufres dolor físico, mental…

CC: Si, un poco lo que venía diciendo…es decir, creo que ha sido una especie de…aunque ese no fuera el mensaje en absoluto, porque mi intención siempre era hablar de temas mucho más sutiles y neutros y generales…en cuanto a la historia, en cuanto al presente…pero inconsciente o de fondo esta ese masoquismo, ese querer ponerme en el lugar en el que creo que correspondo, es decir, en el lugar en el que creo que pertenezco perdón…entonces he sufrido desde el minuto cero, es muy incómodo estar quieto y callado…durante seis horas, diez horas, no importa, es muy incómodo no poder hacer pipí, es como una tortura, una privación…como una abstención como una escenificación del no poder…entonces dolor por supuesto, mucho frio…el frio ha sido lo más duro porque cuando uno está quieto en un espacio frio el frio se multiplica por un millón y el cuerpo empieza a perder sensibilidad…es decir ha sido como una especie de obligarme sin que nadie me lo pida y sin que eso en cima fuera el mensaje…porque si aún lo hiciera llamando a mi obra la mujer congelada, entonces tendría una justificación…¡pero es que no la hay! yo no he hablado nunca de la mujer en mi obra, nunca, ni un poquito…es la primera vez que hablo a alguien de la mujer, no ha sido mi punto de interés…pero por

detrás y por cojones, porque yo soy una mujer, ha habido todo ese registro toda este padecimiento, todo este sufrimiento…porque me tengo que obligar sin que mi obra adquiera más fuerza o menos…porque me tengo que obligar a sentirme congelada, paralizada, temblando, disimulando el temblor, disimulando el dolor…siempre representando esa impasividad…esa indiferencia, esa especie de instancia cuando en el fondo lo que estoy sufriendo es lo contrario…no estoy indiferente sino que estoy sufriendo muchísimo, estoy temblando estoy…no tanto vulnerable, porque cualquier performance implica esa vulnerabilidad y es una palabra que tal vez hoy se ha utilizado en exceso para referirse a la performance pero…va más allá de la vulnerabilidad de cualquier acción performática, porque va hacia un tipo de…de sometimiento, a un dolor sin que ese sea el mensaje…porque Ana Mendieta puede hacerlo con el mensaje, entonces hay un…una catarsis…en mi caso era un sometimiento gratuito, un sometimiento tal vez que viene de un lugar horroroso, ¿no? como…porque me hago daño si nadie me va a compensar por ello…o si frio, dolor, temblor…pipí, vergüenza por supuesto, pero eso que en algún momento en cualquier arte de acción incluso canto, teatro, baile hay un track...entonces eso no es válido en mi caso como cosa especial, como cosa diferente a cualquier otro, pero….

VM: por ejemplo, hablando de tu proceso creativo…¿construyes tus performances, las piensas a partir de una base de indeterminación, improvisación…o hay de tras un rigor metodológico, un pensamiento de acción…como se desarrolla todo?

CC: Bueno como puedes imaginar después de lo dicho no hay nada improvisado, no hay un espacio para el amor, para el fluir, para el disfrutar, es todo lo contrario…es un estudio detrás de dos años encerrada, aislada, sin salir, sin disfrutar, sin comer, sin reír…es una especie de sobre carga perfeccionista, monomaniática, de querer llegar a un lugar muy concreto y hasta que no llego no voy a parar y hasta que no pare no voy a hacer otra cosa, no voy a irme de vacaciones ni un día porque no me interesa nada más que eso…hay una cuestión de foco y de texto y de filosofía como antecedentes, es decir…no es una danza, la danza es mi deporte, mi oxígeno, pero mi trabajo era…y dijo era porque ahora he mejorado, ahora me he emancipado y de hecho por eso, todo ese dolor, todo esa procesión…como ese peregrinaje, descalza, sangrando metafóricamente…al final hay un alivio, hay una tranquilización y al final hay una compensación que es poder fluir, poder hacer, poder escribir, poder irme adonde sea, hacer objeto, salir de mi obra y hacer que los objetos cumplan esta función por mi o que lo cumpla otra gente…hay como una liberación de esa cárcel, que yo tenía que posicionarme como el hombre que…un año en una cárcel o un año haciendo no sé qué…pues lo mismo…o Marina quieta en una silla o colgada en una pared…hay una especie de proceso transformador liberador…como si hiciéramos una culpa y tuviéramos que limpiarla, lavarla, trabajarla para poder dejar ir todos esos pesos entonces no, no hay en la cuestión performática…no hay ni un gramo de…de frescura, de alegría, de juventud…no…hay solamente una condena puesta en práctica…hasta que se esa condena ya se libera, el castigo se cumple y entonces la obra continua en la misma dirección conceptual o temática pero habiendo experimentado en primera persona el concepto y pudiendo derivarlo a una tercera persona que puede ser un texto una escultura o una pintura, pero se abre de estar cerrado y de estar atado…pues de repente se abre, aunque el concepto sigua siendo el mismo…supongo que es como cualquier proceso, militar o…estudiante, ¿no?...las novatadas…de acceso, es una especie de proceso para poder agenciarte de algo…primero hay que pasar por el túnel y luego ya

uno puede empezar a ver la luz…pero uno no puede empezar…bueno uno no puede no, uno puede, los afortunados pueden jugar desde el principio hasta el final pero los desafortunados para jugar necesitan primero entender qué coño significa jugar, porque jugar por jugar…hay algunos de estos afortunados que no saben, o que desaprenden…no se…

VM: antes me comentabas que tú has hecho estudios de filosofías y aunque me has comentado que en el planteamiento de tus performances no quieres reflexionar la posición de la mujer…entonces quería preguntarte si a lo largo de tu carrera universitaria, profesional…en algún momento de tu vida, has sentido una fuerte influencia de sentimientos, autoras, ideas, teorías feministas…que te ha hecho reflexionar sobre el tema…

CC: Bueno corrijo, es decir te corrijo, yo siempre…o sea insisto en que una cosa es el…el objetivo final de mi obra o de mi acción cualquiera y otra cosa lo que dices que no hay una presencia…si, hay siempre una presencia hay un…todo arte hecho por una mujer es feminista y de eso sí que he sido consciente y me hago cargo y me interesa mucho…lo que pasa es que no es el objetivo último, no es el objetivo final…pero sí que hay una presencia de ese tema entonces bueno…dicho esto…influencias…pues si, por supuesto hay influencias, hay…yo desde muy pequeña hacia performance digamos no…entraba como en espacios…en proyectos, hubo un año a los 7 años que estuve preguntándole a todo el mundo, ¿porque eres así? Y yo no estaba loca, es decir era una niña normal pero sabía que quería cumplir una función durante un tiempo ir a un foco…luego otro año decidid quitarme…uniformizarme, aunque mi colegio era completamente liberal y ateo y…digamos izquierdoso pero es una palabra muy absurda hoy en día pero…me vestí igual durante mucho tiempo…es decir como niña, como mujer niña ya había esa especie de necesidad de manifestarme o delante un entorno más masculino, más fálico, más de poder…los profesores eran todos hombres en el colegio, en mi entorno había más niños o más hombres que mujeres y entonces a nivel de influencias…hay una capacidad desde ya muy pronto de admirar a la mujer creadora y a la mujer pensante de alguna forma…lo que más me gusta de una mujer es su inteligencia y esa fuerza de…ese hecho, ha hecho que siempre ha sido que, así como en el hombre yo valoro más su dulzura no me importa si…no admiro un hombre inteligente, entonces eso explica que casi todas mis influencias puedan haber sido mujeres porque la inteligencia masculina no la valoro tanto…no me hace admirar, no me influencia…lo entiendo, lo leo, lo estudio pero no me arrebata…en cambio una mujer inteligente es la gran cosa que me…me transmite fuerza, me transmite algo más que un hecho escrito…entonces a nivel…enumerar influencias, bueno a nivel artístico sobre todo al principio de la vida…o cuando descubrí que una tal Sophie Calle hacia lo mismo que yo en cuanto a dedicarse a vivir a través de unas ideas y a través de una reglas del juego que sentir casi una usurpación de…de…dije ¿pero esta señora que cojones hace? Yo me creía que me lo estaba inventando pero claramente no, no he inventado nada, ni de lejos…de haberlo inventado…pero el descubrir a Sophie Calle supuso como una…una apertura de mundo performático que hasta entonces había sido más corporal, meramente corporal, meramente englobado en el espacio artístico…según mis conocimientos a los 14 años yo creía o conocía más la obra performática de otro tipo de mujeres u hombres, pero sobre todo mujeres porque hay muchas curiosamente…es decir no curiosamente, es comprensible…pero conocía esas obras más…presenciales, aunque fuera a través de la fotografía…entonces de repente esta Sophie Calle, que es

como una escritora con su vida más que una denuncia corporal, política eso me…me ha hecho sentir muy entre comillas acompañada…como una especie de influencia compañía…luego obviamente Simone de Beauvoir o Marguerite Duras o…las escritoras sobre todo francesas tal vez o Emily Dickinson…esa capacidad de la mujer inteligente para…para traspasar la cuestión del género, para ser una especie de…de lo que se entiende como hombre y que es injusto porque es muy de mujer…esa firmeza, esa inteligencia, esa fuerza, esa rotundidad, esa no negociación, esa singularidad…todo eso en esas mujeres tan fuertes…yo veía claramente una injusticia con la idea del género como…como esa…como si la historia hubiera tal vez puesto a la mujer más en…en un lugar de fragilidad, de desmallo victoriano, de objeto bello...entonces de repente a lo largo de mi vida, disfrutar de esas mujeres con atributos de hombres según las definiciones equivocadas no…esa especie de humanidad absoluta en mujeres creadoras pues también me ha ayudado, me ha encantado, me ha sentido sobre todo no me ha seducido…que quede tan claro que no hay una literatura femenina, o la hay pero a mí me interesa la que no es femenina sino que es más…que es femenina pero como un hombre femenino...Proust es más mujer, tiene más femineidad tal vez…bueno también por la cuestión homosexual, pero esos híbridos de género en tantas mujeres fuertes, creativamente hablando…la evidente Simone de Beauvoir que me fascinó sobre todo más pobre…más adoleciente o pre adoleciente…esa mujeres que no se posicionan en el objeto en realidad, en realidad todas las mujeres que he mencionado…entre comillas son feas…entre comillas porque son bellas pero no cumplen con este patrón de objetualidad de seducción, una obligación de la mujer de seducir…ellas se auto valen, ¿no?…incluso muchas se aíslan y esas mujeres que se aíslan porque prefieren esa compañía…ese exilio interior…eso también me ha fascinado mucho el no tener que demostrar socialmente o sea estar muy por encima…de esos juegos de seducción social y…y de seducción social estético también…de carisma...cuando el carisma cuando ya es desbordante no necesita comprobarse…que también hay hombres que lo han hecho obviamente…pero me interesa esa línea de mujeres y a nivel más actual…es que hay tantas…mujeres que me…que me fascinan curiosamente…digo curiosamente porque hubo un tiempo sobre todo trabajado internamente, a través de…a partir de cuando empiezo a dedicarme únicamente al arte…hay un momento en el que me veo incapacitada para ser mujer…precisamente es un poco lo que dices ¿no?…yo he tenido siempre un rechazo al feminismo por ser una etiqueta en que ya te estas colocando en una lucha, en que aceptas una debilidad entonces yo siempre decía…no es fácil ser mujer porque es obligatoriamente por el hecho de ser mujer…estás…estás luchando por una emancipación y eso siempre me generaba como un conflicto muy fuerte…que yo quería partir de un triunfo no de una lucha…la lucha me…me irritaba me molestaba muchísimo y casi prefería ser hombre o no hacer nada…o no ir de mujer que se abre el pecho y grita no…no quiero esta estética, no quiero esta lucha, no quiero ese dolor, no quiero verlo…es tal vez cobardía pero…es que me generaba una dificultad quererme como mujer creadora y luego con el tiempo…a pesar de que parezca contradictorio lo que dicho con respeto a quien admiro pero…a quien yo admiraba es una cosa, pero mucho más profunda, pero en la superficie había tal vez una capacidad mía de respetar más al profesor hombre que a la profesora mujer entre…metafóricamente, como si estuviera yo contagiada sobre todo a nivel…en el momento en que yo me pongo como protagonista…como miedo al ser malentendida por el hecho de ser mujer…como una…es lo que toda mujer confronta no…el ser…mi conflicto iba por ahí…o eres una mujer masculina y de hecho lo confirmo con lo que he

dicho y de hecho lo odio…o eres una mujer masculina o eres…bueno pues no me interesas…entonces yo no me podía interesar, porque yo tampoco soy masculina…entonces había un conflicto horroroso…yo no quería ser la mujer que yo era que era femenina, más victima…entonces todo este dialogo lo he mantenido en los últimos 10 años y creo que más o menos lo voy superando…es decir estoy cómoda…admiro a mujeres ahora lo reconozco, lo entiendo, lo recuerdo y no tiene por qué ser una mujer masculina...sobre todo masculina a nivel mental no estoy diciendo una mujer marimacho…estoy diciendo una mujer…esas mujeres que he descrito también son muy femeninas, muy sexy…en su cabeza todo lo hablo a nivel intelectual no a nivel corporal no…no solo…entonces hay una reconciliación con mi género, hay una reconciliación…ya lleva un tiempo existiendo…

VM: quería reflejar la misma pregunta que te he hecho ahora…que hemos hablado de autoras, discursos que te han influenciados…te quería hacer la misma pregunta pero con las artistas…que a través del performance y por supuesto que han hablado de la mujer…del papel de la mujer…hay algunas que te han influenciado…en las cuales te ves más afine, en las que te ves más…que te han influenciados más, vamos…

CC: que me han influenciado…bueno yo te he mencionado…te he dicho algunas…te puedo decir muchísimas más…me gusta Marina Abramovich, Ana Mendieta, Sophie Calle…me gusta Itziar Okaritz, cuando hace pis o cuando hace muchas otras cosas…me gusta Lola García con su capacidad para no meterse en el juego del cuerpo sino que usa el cuerpo como un vehículo de transmisión…pues eso ¿no?...salvo que lo tengas apuntado, cerrado en una lista hermética…puede cambiar cada día no…es una cuestión muy muy del momento, es como ¿qué quieres comer? pues depende del día… no se si has perdido alguna de las mencionadas…Sophie Calle si la has perdido es muy importante…

VM: sí, has mencionado Sophie Calle, Ana Mendieta, Marina Abramovich…me has hablado de su influencia…

CC: si ella habla como evidencia, como mujer y como humana creadora de la performance…bueno creadora en un sentido…popularizadora…a pesar de que es una persona hoy en día muy rechazada por muchos…por muchos artistas estupendamente interesantes, pero tiene un mérito indudable y…la verdad que hay muchas mujeres pero como decía antes al haber sentido una especie de superación del…del hecho de género como conflicto interior también a nivel de obra me interesa la obra…la persona, pero no…más o menos porque sea mujer u hombre…me fijo en la obra y me interesa ese pensamiento…entonces te he mencionado a Lola García por no entrar en el juego…no entrar en el juego del cuerpo como soporte ultimo sino como hacerlo más relato…un relato conceptual…también te he mencionado Okaritz, por mencionar alguna española…luego a ver…déjame pensar, hay tantos artistas y tantas artistas…también si pienso en geografías especificas…

VM: por ejemplo, pienso en Pilar Albarracín que ha trabajado mucho también el rol de la mujer española…

CC: Pilar es una grande es una…es una persona un artista en la que obviamente se me asoció pero también se me disoció…porque recorrimos dos rutas muy diferentes…aunque

retomando una cuestión folclórica…creo que Pilar es más juguetona, más de un humor...el mío es un amor…ahí un amor, me encanta este acto fallido…el mío es un humor absurdo…y por lo tanto más…con menos capacidad de esperanza, más absurdo…en cambio lo de Pilar es un humor abierto, es un humor de la risa es una es un reírse desde…desde el placer o desde la acción alegre no, hay una…me pero me gusta muchísimo su obra y fui muy consciente…no antes, sino después de mi proyecto, Dead End…es un proyecto que está en una web con un texto, entonces todo…a parte de ese viaje del souvenir…en busca de su raíces como souvenir…como a los grandes Estados Unidos, este mal entendido de…yo soy un objeto, yo soy un souvenir, pero que represento, ¿no?…entonces todo ese relato es el inicio…y ahí pilar no estaba en mi cabeza…era un proyecto que llevaba tiempo pensándolo…Dead End que significa como este final, este no saber bien a que se pertenece…este cansancio de símbolos y de imposiciones…de esa mujer tumbada ahí…tampoco…y claro ya convirtiéndome en mediática inmediatamente después de empezar Dead End Pilar era una evidencia…es folclor y folclor entonces ahí si…pero si…creo que trabajamos con unas herramientas sobre todo iniciales…también mi proyecto de las fiestas no se si lo has visto, pero es un cuerpo ahí tirado en la basura… de todos los restos de todas las fiestas nacionales…entonces esta territorialidad…ella es…o sea en eso coincidimos sobre todo en mis principios…pero creo que ella de forma muy diferente…de hecho la conozco y somos entre comillas amigas o bueno conocidas con cariño, ¿no?…más que amigas…pero si…nunca…o sea no…no hay esa sensación de hermandad en la obra…están muy distantes…es como si…como si tu tuvieras un amigo pero que resulta que se parece mucho a ti de cara…o sea una amiga, es más fácil…o sea, sabes que os parecéis, o una gemela…pero nada a que ver…entonces muy buen rollo …sobre todo ella es mucho más representativa por edad, por trayectoria, por importancia…pero hay esta sensación de nada a que ver…nada a que ver…

ANEXO II

Entrevista Gema del Rey Jordà – Arte al Quadrat, 04 julio 2020, duración 00:29:35

GRJ: Bueno pues…Arte al Quadrat desde que nace…hemos trabajado con conceptos y siempre ha sido más prioritario el proyecto en sí, el concepto del proyecto que la técnica…entonces hemos utilizado cada vez, la técnica que hemos necesitado…sobre la performance o arte de acción nosotras ¡realmente pensamos que no hacíamos! Nosotras no pensábamos que lo tocábamos, pero después nos lo comentaban…no es que vosotras hacéis performance y nosotras decíamos ¡no, nosotras no hacemos performance, nosotras hacemos video! Y…sí que es verdad que después nos dimos cuenta o sea no es una lección…que hiciéramos…pero sí que es algo que…que como que la performance nos eligió a nosotras ¿no?…porque al final estábamos haciendo performance programadas en video…que bueno pues…pues es otra manera de abordarlo ¿no? son acciones además es que son…empezamos, lo habrá visto cuando nos unimos en una trenza lo grabamos en video pensando que estábamos un video y no estábamos haciendo un video estábamos haciendo un acción en si misma porque aunque hicimos varias cosas para hacer la trenza cuando la cortamos es una o sea es un momento...entonces esa reflexión de que…de que al final nosotras hemos hecho performance sin saberlo…

VM: era un poco como una performance si publico… sea que el video representaba la mirada del otro…

GRJ: exacto…y luego nos invitaron a un festival de performance y…y era lo mismo como ¡uh, festival de performance! Y claro la de las rapadas sí que era una performance, pero, aun así, nosotras…el montaje que teníamos en la cabeza pues no es exactamente de hacer la performance en sí, pero bueno…

VM: por esta acción, la de las rapadas, en este caso sí que habéis pedido la participación activa de la gente… ¿y cómo os ha parecido? O sea… ¿la gente, como ha reaccionado?

GRJ: pues…mira nosotras en principio…queríamos hacer otra cosa, queríamos involucrar aún más a la gente…queríamos encontrar por cada nombre que encontramos de mujer rapada…queríamos encontrar una persona del presente que se rapara el pelo con nosotras… entonces claro, pues si encontramos a lo mejor de 6 a 10 personas, 10 mujeres…pues…claro seria buscar a 6-10 mujeres que se raparan la cabeza ¡y eso era muy complicado! porque nosotras lo mirábamos como algo normal y realmente implica mucho más…porque estas…claro, el raparte el pelo, esperar a que luego crezca…no todo el mundo está dispuesto a esto ¿no?…entonces como se acababa el tiempo y teníamos que hacer la performance…bueno, la acción…bueno pues entonces decimos ¿qué vamos a hacer, como lo resolvemos? porque al final teníamos 4-5 personas que sí que se iban a rapar el pelo, pero un poco por compromiso por acompañarnos…y entonces sentimos que eso no…no acababa de terminar, de estar bien…y entonces también surgió la comisaria de la muestra, Susana Blas que nos comentó que había encontrado el pelo de una mujer, una trenza que habían guardado sus hijos…la trenza que le raparon…que le cortaron…y entonces ella la comisaria nos hablaba de esta trenza, de hacer a lo mejor un pelo, una trenza larga…y entonces empezamos a hilar y decimos pues vamos a pedir a la gente que vea la acción, que done un trozo de cabello…y así se puede implicar, pero no es el rapado entero…y eso fue la verdad…que fue un acierto muy grande…porque la gente estaba muy muy muy emocionada…muy emocionada de poder con su con un gesto muy pequeño de ellos, hacer una obra colectiva…y entonces cuando…cuando termino la…bueno, a mitad, antes de acabar la acción, ya estaba mucha gente dándonos las gracias por lo que estábamos haciendo…y después cuando termino yo recuerdo que nos giramos y vimos a toda la gente emocionada con los ojos llorosos…y decimos buenos les ha llegado…estaban completamente implicados…

VM: entonces desde aquí quiero enlazarme al discurso de la metodología… ¿en la construcción de vuestras obras, hay un rigor metodológico o siempre trabajáis a partir de la improvisación?

GRJ: a ver, es un proceso muy largo de plantearlo todo pero se resuelve al final…o sea…es que nos pasa mucho…te voy a pasar después una conferencia que dimos en la Universidad Complutense en el que hablamos de…del proceso también, porque este era un taller sobre arte terapia entonces…habla un poco del proceso y ahí explicamos más en concreto como para nosotras hay una parte mágica que resuelve al final…al final del proyecto resuelve como tenemos que…como se ordenan las cosas…normalmente los proyectos en si nos duran…o sea, son proyectos muy largos…pero los vamos construyendo y normalmente al final…se van haciendo durante el proceso…no somos capaces de decir…bueno, no es por no ser capaz sino…también somos abiertas a que el

proceso vaya modificándose y…y aunque lo tengamos muy planteado, siempre se va a cambiar y…es porque eso sí que es verdad somos…nos adaptamos mucho a los cambios a…a si alguna persona por ejemplo, no quiere aparecer, no quiere algo pues…se tiene que cambiar…

VM: citando otra vuestra producción, Autorretrato como artistas gemelas mujeres madres en el sistema del arte español, donde reflexionáis justo sobre este tema… ¿qué ha significado para vosotras ser mujeres en el mundo del arte?

GRJ: pues…son estas cosas que uno piensa que no afectan ¿no?...pero luego pues hemos hecho varios cursos varios…hemos recibidos varios talleres, hemos llegado a conferencias…y cuando ya ves las estadísticas…y después ves que no te exponen tanto como los hombres…o sea que…o que no interesa tu trabajo o que no te compran porque nosotras pues, vender casi no hemos vendido…pues a la larga…te afecta sobre todo porque no puedes sillar la vida de la artista en general, es complicada…la de la mujer más…y el de la mujer madre ¡más aun!…yo recuerdo cuando…bueno nosotras tenemos claro que lo primero somos artistas, por eso la palabra artista va la primera, porque somos artistas…gemelas, porque es nuestra condición y nos ha venido así y luego mujeres y…en último lugar somos madres, pero nosotras lo primero somos artistas y no queremos que nuestra condición de madre por ejemplo…nos haga renunciar a nuestra carrera profesional…y pero bueno nosotras sí que es verdad…sí que vivimos una maternidad de apego, de crianza con apego…y pues nos hemos llevado a los niños también a hacer los proyectos y bueno…tener también esta libertad de elegir la maternidad que una quiera vivir…no sé porque te lo decía…en el tema artístico si…entonces recuerdo que nacieron…además es que hemos sido madres las dos a la vez dos veces…casi a la vez…fuimos a ARCO que los niños tendrían pues…7-8 meses…buenos que los llevábamos en las mochilas y eso…pues recuerdo que un comisario dijo ahí que bien, como me alegras verlos por aquí…y dice como…a lo mejor habrá pensado mucha gente, pues estas tías ya son madres, pues ya se acaban sus carreras artísticas y…y eso…es más complicada pero bueno ahí seguimos …

VM: siempre hablando de la misma obra, vosotras enseñáis vuestro cuerpo desnudo…quería preguntar si habéis tenido vergüenza…ha sido algo natural, que no os ha afectado…o ha sido algo que igual…o sea, os habéis sentido incomodas en algún momento…

GRJ: no…nos hemos sentido como…como algo natural…a ver, era como…conceptualmente, era mejor que estuviéramos desnudas que vestidas…entonces no importa…tampoco somos de desnudarnos mucho, pero…si conceptualmente eso aporta sí que lo hacemos…pero de forma natural…

VM: pues vosotras trabajáis muchísimo a partir de discursos feministas…hay algún sentimiento, idea, autora en particular…que ha influido en vuestra producción artística feminista…

GRJ: a ver…a mí me gustó mucho Silvia Federici…creo que es italiana…a ver cómo era… ¿el Calibán y la bruja? Porque me gusta mucho el tema de…que aceptaba la diversidad ¿no? un ecofeminismo ¿no?...que aceptas la diversidad y que tienes que preocuparte también de tu entorno…bueno que tampoco sé si teóricamente ella

corresponde a ecofeminismo pero…tampoco es que conozcamos ahí a la perfección la teóricas feministas, pero bueno…en Calibán y la bruja habla de la historia como…como a partir del siglo XIX que se supone que…a ver como lo explico, es que lo mejor no me expreso bien… se deja la edad media pero solo se quedan igualmente los valores patriarcales, ¿no? bueno…está muy bien…habla de cómo empieza a crearse la mujer en la casa, siendo que en el medioevo pues…sí que trabajaba entonces…habla de ese cambio, que se hubo después de la época medioeval…y eso…¿a ver la pregunta?...

VM: estábamos hablando de las autoras o los discursos feministas que os han influenciado…también puedes hablarme de artistas…

GRJ: bueno pues…a ver…nosotras por ejemplo sobre artistas pues…nos influencia mucho Marina Abramovich, pero después comentar cosas sobre la maternidad, no estamos de acuerdo para tanto…luego a ver…que diría yo…nos gusta también mucho todo el trabajo que están haciendo muchas mujeres…Diana Larrea, por ejemplo, que está recuperando el trabajo de todas las mujeres a lo largo de la historia…de la historia del arte…nos gusta mucho …pero, ¿dices en relación a la performance o en general?

VM: en general…

GRJ: bueno pues por ejemplo hay Alicia Attila, nos gusta mucho, no sé si la conoces, es una artista finlandesa…y luego también hemos tenido…bueno Esther Ferrer, claro! es que Esther Ferrer es que es muy buena…no es que sea buena en sí, es que es libre...yo creo que a todas nos gustaría ser como ella…porque ella es lo que quiere ser, ya está…y hace lo que quiere…y luego tenemos también un poco de formación en documental porque bueno, a parte de la facultad de Bellas Artes luego fuimos a…estuvimos en Finlandia de erasmus y luego estudiamos en México…y en México fuimos a la escuela de artes audiovisuales…como nosotras habíamos estado en la facultad haciendo narración figurativa, estábamos participando, en una asociación de nuestro pueblo de cine, organizando una muestra de cortometrajes…cuando fuimos a la escuela de cine de México, decimos pues vamos a aprender a hacer cine…y bueno nos dijeron a ver qué nivel tenéis…y nos dijeron bueno os toca hacer documentales…y nosotras decimos, documental, pero si queríamos hacer cine! Era lo que queríamos aprender a hacer pues …y bueno la verdad es que nos sirvió muchísimo…nunca se saben las cosas…pero todo lo que hemos aplicado de documental, nos sirvió muchísimo…luego también hicimos un taller con Joaquim Jordá…es un documentalista…fue un documentalista catalán…uno de los consejos que nos dio fue que cada seis meses o cada año, nos grabábamos en video, ¡porque el veía que nuestra vida entera era una performance! y entonces nos decía ir grabando vuestra evolución como para luego tener una perspectiva de mucho tiempo…y realmente no lo hacemos exactamente como él había dicho pero…como en todo los proyectos salimos nosotras, pues más o menos vamos haciéndolo…y eso…

VM: quería preguntarte para cerrar, sobre vuestro último proyecto, en Valencia…

- el del centro del Carmen? Teníamos dos proyectos, esta exposición que está abierta hasta agosto y luego tenemos otra, que hace dos días la inauguramos…si, la del centro del Carmen ya está en pleno rendimiento…vamos a presentar el catálogo y…vamos a llevar a la presentación del catálogo a cinco músicas que nos cantaran una de las piezas de la

exposición…y como su canto es improvisado…ahí mismo irán cantando sobre la exposición…eso no se si lo grabaremos, pero bueno…estamos contentas…

ANEXO III

Entrevista Charo Corrales, 06 julio 2020, duración 01:23:01

CC: Si, yo he utilizado la fotografía desde el principio como un proceso de conocimiento al principio sin darme cuenta y luego ya muy consciente ¿no? de autorretratarme…entonces también sin darme cuenta con la fotografía he creado mini performance…yo les llamo tiras performativas…desde un principio yo empecé con la fotografía muy joven y con estudiaba en Londres, con 20 y tanto años…yo me hacía foto de mí misma con…en un espacio vacío y un espacio con migo…que es mucho el concepto del lugar que ocupamos ¿no? normalmente lo hacía en lo interior de la casa, ocupar el espacio…la sensación de que ahora cuando reflexiono es…donde está el lugar de la mujer ¿no? que espacio estamos rellenando ¿no? y yo tenía este concepto siempre …un rincón, que siempre llamada por la luz y por la imagen que veía…un rincón de la habitación donde entraba la luz, yo hacia la foto del rincón y yo me ponía en este rincón luego experimentaba y ahí tenía…yo que se…presiones y contaba otra historia ¿no? y mucho el espacio sin y con migo que va con esa necesidad de tener visibilidad que claro…yo tengo ahora 52 años…era muy ignorante se conocían pocas mujeres artistas…nunca había tenido contacto, ha sido ahora en los últimos 20 que yo he ido investigando…y luego ahora hay un movimiento muy grande que da visibilidad a mujeres artistas, entonces en este momento yo tenía muy pocas referencias…me agarraba estas pocas referencias que tenía…la fotografía que bueno, Modotti, Cindy Scherman…la que iba pillando por ahí normalmente iban de mano de un hombre…ahora yo no me acuerdo, tengo muy mala memoria, pero incluso el origen de la fotografía o al principio de siglo XX descubrí a Weston, detrás de Weston había una mujer ¿no? entonces era como eso, pero siempre a un lado…y entonces ese, la fotografía, el performance lo hago de una manera que es muy íntima…es algo que yo al principio no enseño aunque trabajo mucho sobre ello y voy creando los trípticos, incluso más...de esa tiras performativas en la que cuento cosas la voy experimentando con infra red, bueno… todo lo que es la gama de la fotografía analógica…que claro para mí era…yo ponía mucha énfasis en la técnica, pero en realidad lo que me interesaba al final era la presentación, lo que salía…que es el movimiento…y del principio, no sé cómo explicártelo…ha sido ya como en los últimos 10 años que me he dado cuenta que he hecho siempre lo mismo…mis temas siempre han sido los mismos… da igual que tenga 52 que 20 es increíble…hago el mismo tipo de fotografía, hago fotografía en movimiento desde los paisaje, una sesión con la casa …en la casa de fuera, no la casa de dentro...entonces es como una repetición…y luego la naturaleza que yo no la entendía pero ahora si porque es…como el conectar con la naturaleza y el darte cuenta del importancia de la naturaleza que siempre he tenido en mi vida…pero darte cuenta en una manera tan global, ahora entiendo porque esa necesidad de fotografiar la naturaleza…también el tiempo, como cambia la marea, la línea, la textura…entonces todo eso ahora se va uniendo, pero no ha sido nada original sigo haciendo lo mismo…incluso en principio usaba el texto, no tan claro pero si lo buscaba…entonces quizás ahora mi

performance, aunque si…el texto es importante yo sin darme cuenta siempre intento poner texto cuando bordo…bordo bolso con texto, cuando…el performance que hice sobre el arte, soy una puta del arte o todo era abordando arte…era a partir del texto o sea yo bueno…yo me plantaba como una prostituta del arte y tengo mucho respeto a la prostituta y bastante, bueno…nosotros artistas a veces nos prostituimos no solo las mujeres artistas pero también los hombres ¿no? de qué manera damos trabajos gratis, de qué manera no nos respetan ¿no? toda esta historia…eran frases con arte pero frases también que conectaban con el público…que arte, mucho arte, vivir por el arte o…¿no? entonces bueno, esta conexión con…y luego esta segunda etapa que será como hace…no sé cuánto años ya, pero ya empecé a hacer ya las tiras performativas, eran más...desde 2014 yo empiezo a hacer un trabajo muy personal de empezar un foto diario en que yo, todos los días me hago una foto ya sea de mí, ya sea algo relevante del día…y ahí ante de ese momento empecé con lo que son las…empecé con esta tira performativa que era performar delante de la cámara para superar situaciones personales…todo empezó con un problema físico entonces yo decía…voy a saltar en la cama y saltaba, pero bueno de ahí sale lo mismo…me pongo a saltar pero desnuda…así que vuelvo a la misma historia…me encuentro una marca en el cuerpo y muestro esta marca en diferentes maneras…sobre todo un elemento muy importante de mi trabajo es el tiempo…el tiempo sobre mi cuerpo …como va cambiando ¿no? bueno no se si te he contestado porque me voy por ahí…

VM: sí, estupendamente…a mi lo que me importa es que me hables lo más posible…

CC: lo que sí que hay una…mi…lo que voy haciendo tiene cada vez más una conciencia no…hay una parte de necesidad muy grande yo hablo…luego si me acuerdo te mando como cosas que yo escribo, para que lo tengas en cuenta…la fotografía bueno, el arte en general…yo creo que el arte nos salva…el hecho de que yo pare un momento al día y hago una foto, en este momento solo estoy haciendo la foto…toda mi energía, es una manera de meditar…estoy ahí haciendo eso y el resto no importa todos los problemas que yo pueda tener que tengo una vida bueno como todo el mundo tengo un hijo bueno la situación económica todo lo que te engloba en este momento te paras y este es lo único que existe y eso es lo que me salva luego a veces pasa el día, estoy haciendo muchas cosas y digo no he hecho una foto digo hoy hago la foto, porque este día a lo mejor estaba concentrada en….últimamente hago mucho trabajo con plástico…entonces me paso horas y horas haciendo video con plásticos, y luego y pensando…o sea cortando plásticos haciendo videos, colores…y en la cabeza van surgiendo cosas…entonces llega el momento que digo aún no he hecho la foto y paro y parece que el día ya está completo ¿no? entonces yo creo que este es el enganche que tiene el artista, no solo la necesidad de contar...lo que surge, son procesos creativos…pero también te engancha ese momento en que te metes en el acto de crear…es la capacidad del arte, del arte terapéutico…y cada vez he sido más consciente y bueno…empecé en 2014 con este foto diario, luego cambiando…al principio era solo mi cuerpo, luego ya se introduce otra cosa…utilizaba mucho el tríptico, luego me liberé…hago lo que me da la gana…tenía la dictadura de subir una foto a diario pero bueno…pero porque un trabajo para mi es un trabajo para fuera…luego de ese trabajo diario que hago, van surgiendo otros proyectos porque el arte que yo un día me plante alguna foto…se me ocurre hacer algo…tira de una línea para otra cosa…como el proyecto de borderline, bueno surgen muchas cosas…muchas ideas…entonces es muy interesante esta manera de trabajar para mi…tengo una fotografía por un lado y luego por el otro tengo…utilizo otra técnica, el video…y el textil

que ya llevo unos cuantos años que estoy poseída esto lo reconozco…tengo una habitación ahora mismo llena de sabanas recicladas, los bolsos que tengo que bordar, la arpillera…¡o sea es una obsesión! Una frasecita, la bandera de España con otra…yo empiezo y digo, ahora entiendo los artistas que tienen gente que trabaja para ellos ¡porque es que yo haría eso! Venga, borda…ponte que tengo no sé cuántas ideas…bórdala y vamos a la calle y la regalamos…yo que se…yo para hacer cualquier cosa de esa pues necesito mucho tiempo…pero claro yo empiezo con la idea, ya tener la idea apuntada, el hilo, lo pintas…y al hablar de performance para mi es una experiencia única…irrepetible…o sea el performance me gustaría tener más ocasiones para hacerlo porque a mí me engancha…porque aunque no interactúe con la gente estas ahí ¿no? eres como un objeto…de hecho el primer performance lo hice interactuando y sin interactuar y fue completamente diferente…para mi es un performance que me ha marcado muchísimo…creo que hay un video en Vimeo si te metes lo puedes ver…lo hice…si tú quieres más material te puedo siempre mandar más material de otras cosas…que eso lo que quieras te lo mando…pero ese para mí fue muy importante porque el hecho de recopilar los datos de las mujeres que habían muerto por violencia de género…o sea hay un trabajo detrás que es muy doloroso para mi…el informarte el concienciarte…yo también ante de que surgió este performance trabajé con una persona que había sufrido violencia de género y bueno la ayude en un proceso creativo…ella me iba contando que le pasaba y ella…sacamos como el vía crucis…en cada momento de dimos un…porque esta persona era religiosa y estaba vinculada al mundo religioso…y fue muy interesante, durante estas conversaciones yo iba escribiendo…y materializar, materializamos muy poco…pero yo tuve una impronta de lo que es…muy fuerte ¿no?... también yo he sufrido de violencia de género en un grado más bajo o sea que no me ha…físicamente no ha sido muy extremo y nada…pero cuando he hablado con esta mujer…te das cuenta lo grave de la violencia…o sea que la violencia psicológica es casi más grave que la física…con la física te quedan los signos, con la psicológica no te das cuenta de lo que está pasando…entonces estaba muy consciente, pero si…me metí en todo acuello ¿no?...y bueno surgió este performance que…cogí todo los nombres que había de las mujeres que habían sido asesinadas en 2009…algunos datos son…a partir de una fecha son datos oficiales pero yo cogí los datos de una página feminista española de Córdoba…e hice el listado...entonces el performance consistía en que yo iba nombrando…bueno se realizó en la Juan Gallery…que es una convocatoria que se llama metro cuadrado que te dan un metro cuadrado del espacio y ahí haces tú performance…yo estaba en la parte de arriba con una mesa pequeña y bueno…en vez de papel tenía un rollo de tela de una sábana reciclada…también llevo un montón de tiempo utilizando elementos reciclados con conexión con el mundo de la mujer…y es una manera leve de decir vamos a reutilizar ¿no?…vamos a hacer las cosas de otra manera, no lo vamos a tirar…entonces el hecho de…el silencio…o sea yo no interactuaba con nadie y nombrar cada mujer, decir la fecha en que murió…fecha, nombre y edad…y ponía un sello y no decía nada más…el hecho de hacer eso, sin interactuar fue muy interesante porque yo ahí lo veía como la gente interactuaba…o sea yo no interactuaba con el público pero si el público interactuaba con migo…casi metiendo la cámara, o sea el móvil tan cerca que no podía ni trabajar…me tocaban las paginas…escuchar ah son víctima de violencia de género pero claro yo quería decir no, estas no son las victimas estas son las asesinadas…porque claro yo tenía el listado de las asesinadas de muerte…no víctimas, víctimas somos muchas…entonces fue muy interesante para mí el proceso…fueron dos horas agotadoras…y fue muy

fuerte…luego lo hice otro día, y cuando…no se si fue el mismo año, no me acuerdo…lo repetí en el pueblo de Soria con un público completamente diferente…en el que ya, al comisario le pedí que yo quería interactuar y le gustó la idea y que además era ese el concepto del festival…fue totalmente diferente…estaba en la calle…que para mí fue una pasada yo creo que el performance en la calle…como el viento separaba los papeles, todo volaba, yo volaba…yo estaba vestida de negro descalza, pasé un frio que te mueres…pero bueno era como todo…otra…otra manera de sentir ¿no?...y la gente me preguntaba que hacía y lo explicaba una y otra vez y le decía si querían hacerlo…y la mayoría de la gente se sentaba…alguna decía por supuesto que si otra no se si voy a poder, esto que es…pero los que se sentaban…hubo mujeres, hombres, niños te todas las edades…lo pasaban muy mal…llegó un momento en que no querían seguir…no puedo seguir…entonces ahí…o sea, esta performance no conseguí hacerla en otro sitio pero sería super interesante, porque cuando la propongo a políticos, a entes culturales…yo lo que quiero es dar visibilidad al tema…pero claro luego cuando lo hice aquí yo dije bueno quien aguanta ¿no? porque había una chica que decía me hago una página y el novio le decía déjalo ya que te estas poniendo muy mal... yo acabo la página…y claro en este momento la gente empezó a reflexionar de sus amigas, de lo que le ha pasado a él, de su vecina…y ahí es cuando las cosas van llegando…y en un pueblo la gente ve que se sienta uno a hacerlo…entonces ahí le vi el sentido ¿no?...entonces es un performance que yo haría en cualquier sitio, me encantaría…me da igual donde sea y como sea…porque claro es algo muy interesante, muy silenciosa...hacer las cosas pero que llegan…digo silenciosa por la corriente que hay ahora tan…fascista, de extrema derecha que dice que no existe la violencia de género…entonces no estamos ahí con el cartelito, nos sentamos en una mesa y empezamos a contar ¿no?…y quien te calla ¿no? digo quien…y entonces es muy interesante este tipo de acción, muy distinta de la otra…la tendencia que tengo ahora es más de interactuar con el público…más que estar ¿no?…bueno pregunta, que ya no sé por dónde voy…

VM: quería preguntarte…antes me hablabas del proceso creativo ¿no? de la fotografía, de la performance…eso te quería preguntar…cuando trabajas sigues un rigor metodológico o es algo mucho más improvisado…es decir, te llega la inspiración, una idea y te pones a trabajar…

CC: yo trabajo en las dos maneras, por impulso o por un trabajo de investigación, de pautas…el impulso…lo que pasa es que después te das cuenta que el impulso se…esta como alimentado de otras cosas de que no te has dado cuenta…yo leo mucho, investigo mucho también observo mucho, entonces el impulso a veces llega…y sobre todo el impulso con la foto es la luz…la luz de mi casa, una luz que me gusta y empiezo ¿no? y de ahí claro surgen más cosa…pero claro surge y…porque te quitas la ropa y no te la quitas, porque otro día te fijas en la textura, porque…en la época del confinamiento he hecho un montón de bodegones de cosas diarias y…después me he dado cuenta de que ha sido toda una necesidad de…o sea yo estaba dentro y quería traer lo de fuera adentro…o sea era super consciente porque yo ahora conozco mis paranoias pero ya con lo de los bodegones yo lo digo…o sea ahora paso a la historia por los bodegones! Me gustan pero he acabado muchas veces haciendo bodegones como necesidad o sea bodegones a mi estilo, con objetos, ropa, elementos putrefactos…yo que se, tengo ahí una…una colección…es una necesidad eso…esta naturaleza que me estaba muriendo dentro yo la fotografiaba también…planté semillas y vi como crecían y le hacía

fotos…pero todo ahí como un impulso…pero otra muchas veces incluso en la foto tengo una idea y digo esto para realizarla monto un estudio incluso yo también utilizo luces de flash de estudio en pasado he trabajado así y con la foto analógica se trabaja mucho así entonces igual tengo una idea y me pongo y la materializo tengo la de no sé si…pain and pleasure…fue un trabajo que hice en mi casa pero monté un estudio…hay cosas que sí, lo que tengo de historia…el trabajo sobre los recuerdos de familias por ejemplo…tanto los bodegones como los autorretratos es un estudio y eso es coges la ropa, eliges la luz hay una constancia y luego hay un acto performativo delante de la cámara…o sea voy mezclando las dos cosas…y con el performance sí que soy muy exhaustiva…ahí si…ahí me paro, lo pienso, escribo mis ideas…yo trabajo siempre así, investigo de que quiero contar…busco fuentes…me inspiro, me gusta siempre poner algo, una palabra de otra mujer que diga algo sobre lo que yo quiero contar…siempre pienso que hay muchas mujeres que lo dicen mejor que yo, yo no soy una escritora…me gusta siempre pillar algo…es verdad que urge de una necesidad, hay uno que no se si has visto por ahí que fue uno de los últimos que he hecho…¿lo de la ropa negra no se si lo has visto? donde me pongo a ordenar mucha ropa negra…fue un performance que hice en 2019 en espacio13…no sé si esta entero o no, porque no he subido la grabación, estaba mal hecha, como doblada y dije a ver si la hago otra vez en otro sitio…ese por ejemplo fue uno que yo realmente…habla, conecto la ropa negra, diferentes tipos de ropa, con sentimientos no?...y…es la primera vez que hablo y esa performance fue muy preparada…desde el guion que yo hablo, primero un porque lo quiero hacer, para que lo quiero hacer, que es lo que quiero contar…y luego hay un dialogo que yo hago y ese dialogo que me aprendo la primera vez…me busque un amigo actor que me vio para que sepa utilizar bien la voz, las pausas…era una performance en que yo necesitaba…cuando hablo sentía que ahí había un punto diferente, entonces…esta sencillo como los actores hablan y luego se mueven, yo no podía estar doblando ropa y hablando porque la gente no me iba a escuchar…entonces por ejemplo hice ahí un proceso muy exhaustivo…la mesa, como doblaba la ropa…que va en contra de como yo soy, ¡yo soy muy caótica! Sabes…lo pensé tanto que quería que fuera así…ese tipo de performance era muy…era…hay performances que son repetitivas, un acción que repites una y otra vez…entonces el tono lo da la repetición…siempre intentas hacerlo casi siempre igual…si has decidido que no mires al público no lo mires, o si has decidido de parar pues paras…yo…todo eso creo que es muy importante…y cuando miras miras…todo eso yo lo tengo muy currado en el performance…luego lo bonito es que llegas ahí, te arrancas con la ropa, te cagas, te cree que no te vas a recordar lo que vas a hacer, te das cuenta de que la ropa no está puesta donde tenía que estar…entonces es muy interesante, porque te tiene que dar ese momento a ti de improvisación ¿no? entonces no sabes el público como va a reaccionar…en este al final me quedo desnuda, me quito todo y digo mujer libre…y me voy…claro, estas en un momento en que tú dices como se lo va a tomar la gente…y en este performance yo salí e interactué con el público…me vestí e interactué…entonces fue muy interesante porque quizás la parte más interesante de todo el performance ha sido conectar con el público luego…y claro yo había hecho un montón de frases para conectar con todo el mundo…entonces negro no sé qué…de lo golpe que nunca me diste, de lo que me diste…y la gente decía yo he conectado cuando has dicho eso, no he entendido porque decías eso…aquí me has emocionado o es que no me ha gustado verte así…es que claro yo me ponía ropa encima de ropa, me ponía toda la ropa que tenía en la mesa que yo ordenaba por categorías…cada camiseta era una emoción, una era culpa, otra era pena…y

luego cuando me la iba poniendo decía algo relacionado con eso y cuando me la quitaba era como algo liberador ¿no?...algo así…entonces fue muy interesante ese momento más que incluso hacerlo…para mi luego es muy difícil interactuar con el público, me viene fatal…pero en este fue muy interesante…y bueno…

VM: me decías que durante esta performance acababas desnuda…en este caso, o en otro caso, porqué tu utilizas mucho el cuerpo desnudo en tu obra…en algún caso te has sentido incomoda, has tenido vergüenza…que sensaciones has probado…

CC: bueno vergüenza nunca he sentido, lo que si…cuando lo vas a hacer te…eres consciente que te pones sobre todo en el performance que es en vivo…esta la gente con las cámaras…me acuerdo una vez, yo tengo un colectivo que se llama Maldita Mujer con un artista, Aline Part…la diferencia de edad entre nosotras, son 14 años o más… ¡ya no me acuerdo! Yo no lo noto, ella me imagino que lo notará a la hora de salir de marcha que yo aguanto meno de ella pero bueno…es…a ver cómo te lo explico…para mí no es vergüenza, es me tengo que parar y me ayuda a aceptarme…bueno Charo, es que tú eres así…tú no tienes 30 años tienes 50 y tu estas reivindicando que se puede tener 50, se puede tener 40 y tanto…cualquier etapa…yo es lo que revindico, entonces me afianzo…pero si es, no se…vergüenza no es…pero tengo que hacer ese proceso que no pasa nada…tengo varices, marcas, flacidez…tengo canas…es que las tengo yo reivindico eso…sobre todo porque yo ya he hecho mi proceso y a veces que lo he hecho, me cuesta aceptar mi cuerpo…mirarme y decir…como estoy cambiando, a veces super rápido…porque yo me miro y cuando me vuelvo a mirar digo madre la piel…hasta la piel ya se nota diferente hace 5 años ¿no?…me ayuda eso…y luego claro también…la reacción que tiene gente de mi edad, mayor que yo o más joven…no te da vergüenza…no es vergüenza, es mostrar esa decadencia…yo tengo ese punto que siempre lo he hecho, jugar con esa conexión cuerpo tiempo…es simplemente eso, debe ser algo, esta obsesión por eso…es un cuerpo vivo, real…y quizás ahora me he relajado más porque ya trabajo mucho sobre eso…pero sí que me preocupa aún más desde cuando empecé, lo que es el tratamiento de la imagen, sobre todo del cuerpo de la mujer…yo creo que es un tema que deberíamos hablar más, es que estamos educando a todo al mundo, a los jóvenes…nos estamos negando lo que somos con el mundo digital…las imágenes, las pieles ya no tienen marcas, son lizas…no existen estas pieles…yo me estoy fijando en las muchachas jóvenes y tienen estas pieles, tanta perfección por todo los lados que digo a ver no es que me estoy obsesionando yo…claro que existen caras sin ninguna marca, pero muy pocas…un lunar, una marquita de algo ¿no? esta perfección de todo existe hasta las 20 años, luego…pero lo estamos viendo, incluso esta cosa grotesca de amigas o gente de mi edad, incluso mayores…decidme, mira Charo, mira que bien estoy en esta foto, ¿has visto la foto de Facebook que me hizo mi hija? Y le miro la foto…y yo la estaba fotografiando en aquel momento, con una amiga…dice mira que bien estoy aquí…y digo yo, ¿esta eres tú o es tu hija? Tenía el filtro puesto, este de belleza, esa caca de filtro que es alucinante…y me dice es que estoy muy bien y yo le digo ¡es que no eres tú! Tienes arrugas y te estoy viendo ahora, fotografiándote…es linda, tiene una personalidad de encanto, pero me dice mira que bien estoy…o sea cómo es posible…que bien estoy cuando me he puesto un filtro que casi ni se me reconoce ¿no? claro es difícil…pasa el tiempo y es difícil por todo el mundo…lo que se fomenta en la juventud ¿no? que no tenemos marcas no tenemos dolores…no tenemos nada ¿no? somos…eternos ¿no? entonces creo que estamos haciendo mucho daño a las mujeres…en realidad porque

somos más que el objeto para venderlo todo…los hombres parece que todavía se libran un poco de esta historia…o que cada vez salen menos hombres con barriga en la calles…bueno no sé qué me habrá ido por ahí…¿de qué estaba hablando? Ah sí del cuerpo…si eso me sale innato, esta necesidad…es un poco el verme…el reconocerme…igual que el autorretrato no…es una manera de agarrarme a este día a día y yo quizás…tenía amigos que me decían que le dolía verme mostrar mis miserias…mis caras más tristes, mi lado más oscuro…pero este lado existe para todos, tenemos que reconciliarnos con él…y para…era decir ya está bien, de fantasía de vamos a soñar pero de otra manera…no en que soy bella y joven eternamente…o que…que bien estamos…me opongo mucho a ese todo va bien, todo está bien…pero es mentira…es mejor decir hoy todo mal y entro de tres horas me encuentro bien…como párate y reflexiona…es un proceso de aprendizaje…te digo que yo utilizo para aprender y para cambiar ¿no? para aceptarme también…

VM: antes me hablabas de la prostitución del arte…que los artistas muchas veces se venden…de que las mujeres artistas aún hoy en día…y me he dado cuento sobre todo ahora que estoy estudiando sobre eso…prácticamente sigue existiendo una diferencia entre los géneros…en tú producción un minuto de gloria reflexionas sobre este tema…

CC: sí, no es un minuto de gloria es maculadas sin remedio…es una posición que surge con…bueno surge con más gente, la idea inicial era considerar hombres y mujeres que durante el año…aquí se celebró el año Murillo, los 100 años de nacimiento de Murillo, pero se celebró no un año sino dos… hicimos un performance y decíamos ¿y Murillo hasta cuándo? Eso decíamos, porque era como un cachondeo…entonces nosotros ante ese Murillo, eso que venía…montamos un grupo de artistas, algunos eran profesores…pero todos artistas…y decimos vamos a hacer algo…de ahí surge la necesidad de montar algo alrededor del tema de…bueno nos centramos en el tema de la maculada, por eso se llama así…y nos entramos en…la mayoría…bueno todos somos feministas entre comillas o tenemos esta visión del mundo…y nada, el año que Murillo ha hecho la visión de la maculada a la mujer…o sea que hay esta dicotomía de puta o de santa, o de virgen…hay una chica, que es la que viene con todo este trabajo hecho de investigación…hablamos y ahí surge el nombre maculadas sin remedio…¡es que nosotras somos maculadas, no somos inmaculadas! ¡Lo que soy, una maculada sin remedio, no tener remedio! Empezamos a hablar de presiones, es que no tengo remedio…y de ahí surge que vamos a invitar solo mujeres para hacer esta exposición y lo hombres que estaban dentro del grupo dan un paso atrás…pero es una cosa vuestra…entonces invitamos a mujeres artistas, hicimos una convocatoria, invitamos personalmente a gente…y al final quedamos 14…las comisarias éramos cuatros artistas y presentamos trabajos…hicimos un catálogo en que cada comisaria escribía un artículo…y mi artículo fue un poco premonitorio a lo que pasó luego…entonces se mostró en el Antiquarium de Sevilla…y claro pedimos el catálogo y el dinero a lo que es el año Murillo…que lo llevaba el ayuntamiento de Sevilla...nos dieron el dinero, nos ofrecieron el espacio pero al final casi no aparecen ellos…ellos en el catálogo no quisieron escribir nada en el catálogo porque se acojonaron…porque claro era una revisión, decir ¿quién coño era Murillo? ¿Qué hizo Murillo? Hasta qué punto Murillo nos jodió la vida, ¿no? Murillo y su entorno…entonces era una crítica grande…nos centramos en lo que era el concepto, los estereotipos que creó en aquella época que perviven en la actualidad…ni criticamos a Murillo como pintor, ni criticamos a la iglesia católica ni nada…fue centrado más…como

un paso adelante, vamos a ver de dónde venimos y ahora vamos a construir otra imagen de la femineidad ¿no? vamos contar ser mujer de otra manera…cada una lo contó como quiso…hay trabajos de todo tipo, algunos que son más metafóricos otros más claros…yo…yo hice un cuadro, un autorretrato desnuda con una tele como la de la inmaculada de Murillo…y tenía la mano en el chocho, en vez de tener la manita en el pecho la puse ahí…entonces eso se puso en el Antiquarium, luego se llevó a un pueblo de Huelva…fue una de las otras comisarias que lo llevo y yo lo llevé a Córdoba como comisaria…entonces ahí ya…bueno cuando acabó esta atapa hicimos un dossier exacto, que íbamos a llevar donde fuese, cada comisaria lo llevaba donde quisiera…como un paquete todo cerrado…que si tú me lo pedía yo te lo llevaba en Oviedo…y bueno, lo llevo a Córdoba…con mucha aceptación por lo que son los políticos y los técnicos, en una gallería…y mi obra se raja…bueno el PP de los ciudadanos pide que se retire mi obra, no todas, mi obra…y mi obra la rajan…y luego hay por lo civil, una denuncia…por la exposición que iba en contra de los sentimientos religiosos…bueno, se monta una gordísima…me insultan, me amenazan en Facebook, se monta la televisión…es que si pones mi nombre, Charo Corrales maculadas sin remedios, mi obra se llama con flores a María uno, y con flores a María dos…es que era lo mismo ese cuadro que parecía una pintura, yo que hice…fue un autorretrato e hice un collage con el cuadro de Murillo…pero era mi cara, era yo…no le ponía la manita a la santa, era yo…se me ven hasta las venas en las piernas, no es nada bonito, maquillado…pero era mi piel, mi cuerpo…y es verdad que parece un cuadro una pintura, lo enmarco como un cuadro…sin cristal ni nada…entonces lo rajan porque estaba impreso en seda…bueno en seda también, por la vulnerabilidad del tejido, ¡y mira que pasó! Si era otro tejido no era tan fácil de rayar, pero bueno…lo hice en seda porque quería esta vulnerabilidad, femenina…que me hacía copio de todas las cosas buenas de la virgen María…para mí y para todas las mujeres…era mi manera de contar eso…somos maculadas sin remedio…yo lo pasé fatal…y ahí lo que me planteaba era solo derecho de libertad de expresión…yo decía mira donde estamos, en qué mundo vivimos…fue todo super violento, como si me rayaban a mí…al final era un autorretrato…o sea no es la primera vez que enseño mi chocho, ya participé en varios festivales de fotografía donde había autorretratos donde yo me tocaba y nadie dijo nada, nadie criticó…cuando salen pollas tampoco dicen nada…o sea…pero bueno, si lo han aceptado en dos festivales de fotografías que no es arte contemporáneo ni era ámbito feminista…por la calidad de las fotos, así que me tranquilizo y digo no es que se me ha ido la hoya…pero te hacen dudar…hubo un escándalo y nadie se interesó por mi carrera…nadie…solo las mujeres feministas…solo tengo algunos artículos en tribuna feminista donde dicen que yo no soy una loca del coño que hago esto…nadie…si llega un tío le sacan hasta que se fue a Londres, que estudió no sé qué cine…que su primera posición fue la imperdible, con una instalación con video sonido no sé qué…nadie, nadie escribió si tenía calidad o no calidad, nada…yo me quede apabullada…no hubo una crítica…por ser una mujer, si eras un hombre se enteran hasta del último que has hecho…porque pudieran haber sacado…fue tampoco el interés por una mujer, que si llegan a afirmar me pueden hundir de la miseria, porque tengo cosas muy fuertes…más fuertes que eso…mucho más fuertes…lo que pasa es que yo ante eso, el obispo de Córdoba hace como…una carta que a su pueblo que la hace en video…a parte lo que se formó en Córdoba, gordo…hasta a mí me llegaron estampitas de la virgen para resacar, por lo que yo había hecho a la virgen…brutal, brutal…bueno, resumo…hizo una carta sobre el Apocalipsis, el Genesis no sé qué…como las mujeres somos las que…somos

tentadas por el demonio, muy interesante, la verdad…de las que lees y tienes que leerla otra vez porque no te enteras de nada…entonces yo dije ahora si…ahora la iglesia…ahora sí que voy a ir por ahí…entonces me hice un autorretrato que se llama con flores a maría tres…porque claro, el dos lo exhibí como en un porta santo, de madera…el tres, me vestí con una camisa de florecita…y me hice una raja, de arriba abajo…con sangre …y me puse esta raja…la imprimí en seda la enmarqué y la protegí…como con metacrilato…y grabé en el metacrilato la carta del obispo…la que hablaba de la mujer…entonces en este periodo me contacta el director de una colección de arte censurada…Tatxo Benet, en Barcelona…ese hombre se había dedicado a coleccionar arte censurado…y me pide, me quiere comprar la obra rota…se la vendo, digo que sí, encantada…porque la misión de esta colección es tenerla permanentemente…entonces digo estupendo, por lo menos no la voy a poner en un rincón y la va a ver la gente y se va a hablar del tema que era lo que quería yo…entonces hablando con él, me dice Charo yo tengo una galería, ¿tú quieres exponer? Entonces esa es la posición en que he habido mi momento de gloria…en esta exposición expongo el cuadro rajado, bueno…con flores a María uno, dos y tres…y todo los improperios, todas las amenazas…hay algunas que se bordan y algunas con vinilos puestas…y también unos grabados…y empiezo una serie de cuadros, bueno un proyecto…que empecé con verde, una canción de…no me acuerdo ahora…una canción que se llama verde que te quiero verde…en la que habla de esa culpa que no es mía, es mía y tuya…una versión actualizada, muy bonita…y nombra la maculada sin remedio y concebida…es como una canción que resume todo lo que te contaba antes…me hago un autorretrato con un chaleco verde, con las piernas al aire…tengo muchas versiones enseñando el chocho, pero al final elegí la más decente…la imprimí con una tela que es como punto de cruz, pero yo no hice punto de cruz…está impresa con la canción…y yo bordé las frases más importante, que yo quería que la gente leyera…es un proyecto que tengo ahí y cuando salga algo que vaya con mujer, iglesia y religión ya la expondré…este proyecto fue como una especie de terapia…

VM: hablando de censura, en el trabajo hablo de Ester Ferrer, de cuando con la acción Caballero con la mano en el pecho que creó un escándalo, que fue censurada, insultada…y me parece que la situación no ha cambiado mucho hoy en día…

CC: yo, mira…hice una performance en una galería de la junta de Andalucía, en una sala junta a un convento…la primera vez que hubo el festival aquí de Art Sevilla, la asociación mujeres en el Arte Visual en la que yo pertenezco…hizo una convocatoria, nos dejaron una pared y mostramos cada una nuestra obra…y yo propuse una performance con Aline que se llama duelo, en la que…una está vestida con un traje negro y una está desnuda, la que esta desnuda camina sobre una bandeja llena de cisco…entonces la que esta vestida va moviendo la bandeja con el cisco y la otra moviendo los pies…y a la vuelta nos paramos, nos ponemos una en frente de la otra una se quita el traje lo da a la otra y entonces camina la otra…era una manera de hablar del duelo, del dolor, queremos hablar de lo que es el duelo, ya sea por la muerte o por una separación, una ruptura…deja un trazo…siempre el discurso del tiempo, una señal de nuestro pies…entonces llegamos ahí le proponemos eso y estupendo, estupendo, por el rollo feminista…y llega el día de hacerlo y no podemos estar desnudas…porque estaba al lado en convento de las monjas…pero como no se atreven! ¡El sitio no está sacralizado, era una galería! Bueno que no…no…o sea y decía, pero si es una galería…y vamos a ser 4, 20, 50 gatos…y a ver no pasa nada, lo hicimos vestidas…ahora tenemos una propuesta en Barcelona que

no salió al final por lo de la pandemia…pero el performance que teníamos pensado era el mismo y propusimos salir a la calle…pues venga, a la calle…como un acto de rebeldía, salimos afuera con nuestro dolor y nuestro duelo…vamos a dar el siguiente paso…o sea…hasta qué punto llega la censura, esta para todo los loados…y luego hablo por otra parte con comisarios…yo no tengo conciencia, no sé cómo explicártelo…yo hago mi trabajo porque tengo necesidad de hacerlo, es como algo que no puedo dejar de hacerlo…me estoy metiendo también con la educación con los jóvenes…así cuando contacto comisarios, es como que el arte que se busca…aparte de que gusta, que igual hay trabajos que son mejores de los míos y yo esto me lo cuestiono…que se lleva es el arte fácil…ah que simpática, que simpático…yo veo artistas, sus trabajos me gustan pero se repiten en lo mismo…es un arte fácil, está ahí porque es un arte fácil…es que es así…Ferrer ha llegado ahí porque pum, pum, pum…pero porque Ferrer, como habla la mayoría de la gente no se entera de lo que dice…esta mujer, pero si te pones a escucharla y si yo tomaría nota…yo vi una charla aquí en Sevilla, fue la una vez en la que la he visto…y yo decía...estaba hablando del performance en una manera super sencilla pero aun así…podría estar ahí a escucharla más de una hora…y quien se pone a escuchar alguien por más de una hora…ella se muestra desnuda porqué ya tiene su sitio, porque si ¿no?…nadie puede decir ¿qué necesidad tiene esta mujer tan mayor de ponerse desnuda?...pero Esther Ferrer es Esther Ferrer…pero lo hace otra…y como sería…también no solo la censura, hay otra gente, los comisarios que no le interesa porque esto no vende…yo incluso cuando hago un performance…este que te he dicho yo de la ropa negra…yo mande la convocatoria claramente, yo me iba a quitar la ropa y una amiga me decía…¡lo sabía! Lo sabía que al final te quitaba la ropa…decía ¡más veja, más fresca! Y yo si Ana, eso…y claro le decía yo…yo quiero hacerlo en la calle, en la calle, ¡hombre, con más gana! Con más gana y más miedo…pero está todo ahí…cual es el arte que llega en las galerías… ¡el más fácil! Y cuando no, cuando ya es algo más conceptual…que yo siempre me leo todo y digo ostras que buena intención que estaba detrás de esta obra…pero claro no llega a la gente…porque lo que tú ves…mira el año de Murillo hicieron una exposición de muchos artistas que le costó un pastón…y tu entrabas y veías un chocho…una escultura como así de grande…y yo decía coño, es una vagina…no tenía la carátula, no tenía la…la información…y yo hablando con la chica que estaba ahí digo es que esto es una vagina…

VM: y ya que estábamos hablando de Ferrer…quería preguntarte si en tu trabajo sientes la presencia de una influencia de artistas feministas de generaciones pasadas… donde la percibes, si la hay obviamente…

CC: parto también de que he tenido mucha ignorancia en todo mi proceso…por la fotografía Cindy Sherman…vi que alguien hacía lo que yo hacía…pero yo el libro de Cindy Sherman lo tenía en alemán…y yo decía ahora no puedo entender lo que dicen sobre ella…o sea , estamos hablando que…yo me formé en una época donde no existía el digital…donde tener acceso a un libro era muy complicado…incluso en mi Universidad era difícil, hasta el buscador que había en la universidad de los libros…no era tan fácil…cuando ya encontré uno de teoría feminista…no sé, que también…es como que te da vergüenza, o no sabes bien lo que quieres…claro yo fui buscando y cuando encuentras algo interesante dices ¡madre mía que es esto! Entonces así de performance, que me acuerdo…bueno sí, he visto cosas que hacía…pero claro, me acuerdo la mujer esta que pintaba con la vagina…aludiendo a lo que hacía otro artista, que llenaba el cuerpo de la

mujer con pintura y creaba obras, entonces ella se pone un pincel y pinta con la vagina…y luego todo lo de Marina lo que me llegaba no entendía nada, pero gente encontraba libros en otro idioma…pero me acuerdo que Marina me impactó muchísimo…también utilizaba la fotografía…claro, para mi Marina fue el empezar a…bueno la importancia que le daba a la fotografía como récord de performance ¿no? y yo para mi lo hice sabes un poco me identifica porque yo hacía eso…mini performance, el performance lo fotografiaba en estas tiras performativas…eso me influyó mucho…bueno Ferrer para mi es como…lo que conozco de ella me va alucinando siempre más…su historia, estar sola con hombres, su físico, su no tener que parecer una mujer, me entiendes ¿no? el reivindicar otra femineidad diferente…después también te tienes que ubicar, que yo estoy aquí en Sevilla hasta los 21 años…yo conozco gay pero no lo veía abiertamente…me voy a Madrid, a casa de una chica, amiga de un amiga…esta era una feminista y yo le digo tu conoces asociaciones feministas que yo quiero ir a una…y ella dice ¿cómo que en una? Y yo digo me da igual, ¡si yo no tengo ni idea de cómo funciona! Había estado como voluntaria, pero rollo social…y al final donde fui a parar era una asociación en contra a las violencias sexuales…imagínate…entonces aparecí con una falda, era la única falda que tenía que me había hecho mi madre y era una mini falda…yo me arreglé para ir a ver a mujeres, me pinté los labios…y me lavé el pelo porque yo era muy un desastre, siempre soy muy desastrosa…y llegué y digo madre mía, ¡es que siempre me paso lo mismo! ¡Nunca acierto con la ropa! ¡Imagínate como fui! Yo era la girly girly, que parece que iba diciendo…y yo digo, llegó aquí son todas lesbianas…resultó que lo eran todas menos yo y una que luego se convirtió y yo…y luego me metí en un grupo de lesbianas que me lo pasé…sitios de marcha, discotecas…yo salí con ellas como no me lo pasé nunca en mi vida…y claro hay que ubicarse, ahora todo eso cambió mucho…todo eso lo vas recopilando y lo vas uniendo…y luego vas a Londres y conoces otro…ya está todo superado…como que ya están todos acostumbrados…entonces Ferrer para mi sin saber si era lesbiana o no ¡es que me daba igual!…porque era como rompedora en todos los sentidos, como esta señora se atreve…claro, el collar de perla de Ferrer…yo ahora me hecho un retrato con un collar de perla, hace poco pero vamos…por Ferrer, hice un bodegón, ¡que yo tengo una maldición con esos bodegones! Donde me pongo el collar de perla y se me ve a través de un espejito…entonces ella para mí es como una heroína, parece que…bueno cuando la vi, pensé que no era real…para mi si ha sido muy importante…y que esté viva…no sé, ¡es como que yo quiero que Ferrer no se muera nunca! Y si habrá otras muchas…Yoko Ono ha sido una descubierta actual…de los últimos años…el performance que tiene, que corta la ropa…es muy fuerte, me pareció tan bonita…y bueno es una de las olvidadas, de las invisibles…bueno no invisibles, pero durante mucho tiempo, porque se sabía de John Lennon pues no sabíamos de Yoko Ono, ¡coño ella estaba ahí! Porque nunca hablaron de ella como artista, tampoco era tan difícil…y también, por la fotografía me inspiré mucho en la pintura…cuando me fui a Londres iba, bueno tanto en Madrid al Prado como las exhibiciones que veía de arte de todo tipo en Londres y en la National Gallery…entonces la iluminación, el trato de los cuerpos…todo eso…y claro la mayoría eran hombres…eso me cabrea siempre, me ha cabreado siempre mucho…y claro lo llevo peor…ahora veo una exposición y digo uh, ¡que es de tíos! como comisaria, no voy a exponer un hombre eso no lo puedo decir porque tengo amigos artistas maravillosos….pero si que prefiero hacer currar una mujer…yo creo que ellos ya tienen sus caminos…no es que estoy cerrada, sí que hay conexiones hombres y mujeres…pero si tengo que trabajar, incluso cuando me presento

a una colectiva lo primero que hago digo va a haber igual número de hombres y mujeres sino yo no quiero estar… pero bueno, ¡tampoco me llaman como los hombres!

AGRADECIMIENTOS

Al finalizar este trabajo de investigación, estimulante y al mismo tiempo arduo, concebido en un momento histórico difícil y delicado, es un deber expresar mis agradecimientos a las personas que me han acompañado en este período de mi vida.

Dedico este trabajo de investigación a todas las mujeres: artistas, científicas, activistas, aventureras, escritoras…y también madres, hijas y hermanas. Mujeres que desafían el destino con valor cambiando y condicionando el curso de la historia.

Quisiera dar mi más sincero agradecimiento a mi tutora, Renata Ribeiro dos Santos, a quien respeto profundamente como mujer y como profesora. Desempeñó un papel fundamental en este trabajo de investigación, acompañándome paso a paso a lo largo de este camino, aclarando dudas e incertidumbres con disponibilidad y paciencia. Gracias, porque en momentos de dificultad y desánimo me ha estimulado y alentado; me permitió trabajar a su lado y me hizo sentir orgullosa de todos los objetivos logrados. Su capacidad para guiar mis ideas a través de preciosas observaciones ha sido para mí un aporte invaluable, tanto profesional como humano.

Debo agradecer de manera especial y sincera a las tres artistas que han participado activamente al desarrollo de este trabajo de investigación, Camila Cañeque, Gema y Mònica del Rey Jordà y Charro Corrales. Gracias por dedicarme parte de vuestro tiempo y por compartir conmigo vuestro mundo. Vuestras ideas y reflexiones han sido para mí grandísimas fuentes de inspiración y reflexión.

En esta lista de agradecimiento no pueden faltar todas aquellas personas con quienes he compartido mi camino. Esta experiencia en España me ha ayudado a ampliar mis perspectivas, ha fortalecido mis amistades más sinceras y me ha dado la ocasión de conocer personas especiales con las cuales he compartido ideas, valores o experiencias y que me han profundamente enriquecido. A Camilla, fuente inagotable de alegría, pilar de mi vida y compañera de aventuras.

No sé si encuentro las palabras correctas para agradecer a mi familia. A mis padres, Rita e Carmine, ejemplos de tenacidad, honestidad y amor. A mi hermana, Gaia, por su frescura, complicidad y dulzura, que extraño y que me completa. Aunque desde lejos, he podido percibir en cada momento vuestro apoyo y amabilidad. Mis éxitos son también los vuestros.

Dulcis in fundo, A Emiliano, mi pareja, por su amor incondicional y su continuo apoyo.