

(castellano)

## **PASADO Y PRESENTE DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMENINAS:**

### **Procesos y retrocesos en el fluir del arte: difusión de las prácticas artísticas femeninas.**

Nora Ancarola

*Según nos cuenta en su texto Elsa Plaza, a finales del siglo XIX en el Hospital de la Salpêtrière de París, aparece una mujer, pequeña, con las ropas raídas, caminando de puntillas. Madelaine, así se hacía llamar, provenía de una familia acomodada, con la cual había perdido el contacto hacía algunos años, tenía una cierta cultura y tenía en aquel momento 42 años. El motivo de su aparición en el psiquiátrico era debido a las dificultades que tenía para caminar, padecía de una notable rigidez en sus miembros inferiores y sentía la atracción del Señor desde las alturas, lo que le provocaba un andar de puntillas muy particular.*

*El primer diagnóstico de Pierre Janet , su médico de la Salpêtrière fue de histeria, muy de moda en la época y que permitía incluir en un mismo saco cualquier dolencia femenina, explicando los hechos como una predisposición genética propia del sexo femenino.*

*Pero la sensibilidad de Pierre Janet fue más allá de lo habitual y realizando un trabajo minucioso de seguimiento de los procesos de Madelaine, registrándolos en un cuaderno que más tarde transformaría en su libro *La agonía y el éxtasis* , y que publicará años después, fue comprobando que Madeleine tenía unas extremas contracturas musculares provenientes de graves*

*problemas discales y que las llagas que aparecían alternativamente coincidían con los períodos menstruales. Pero quizás lo más importante que destaca del texto de Janet es que comprende que Madeleine requiere imperiosamente ser **interpretada**, y que sus manifestaciones son la expresión de un profundo deseo de libertad.*

*Madeleine pudo finalmente salir de la Salpêtrière a los 49 años y vivió hasta los 73, reclusa pero habiéndosele disminuído los procesos de tensión hasta finalmente desaparecer.*

*Desde las manifestaciones de Madeleine interpretada por Pierre Janet hasta las acciones de Gina Pane, artista italofrancesa fallecida en el año 1990, la cual realizaba incisiones en su cuerpo ritualizándolo y proponiendo una particular lectura de esta autoagresión **interpretada por ella misma**, han pasado casi cien años. Cien años que procesan la posibilidad de las mujeres a ser oídas, puedan interpretar su propio discurso y ser protagonistas de su propia expresión.*

Me interesaría comenzar este encuentro con la imagen dual de los piececillos vendados de Madeleine al lado de los de Gina Pane autolesionados, como presencia mayestática, hoy en esta sala, y como parábola del enorme cambio producido en el terreno de la interpretación.

También creo importante para lo que más adelante intentaré desarrollar, que podamos comprender esta huida hacia lo sagrado en conexión directa y sin pasar por las reglas y los códigos de la religiosidad establecida, tan habitual en las mujeres desde la antigüedad, como un recurso legítimo contra la represión moral,

religiosa y social padecida. Recurso extremo que permitía accionar y fisurar desde los márgenes de una sociedad sólidamente estructurada sobre las bases de la injusticia, en este caso particular en cuanto a género se refiere.

En el marco que nos ocupa, el de la Historia del Arte, creo que ha sido ejemplar este trabajo desde los márgenes, permitiendo a cientos de mujeres artistas, desarrollar una obra en algunos casos muy valorada en su época, pero con la consecuente “corrección necesaria” de la Historiografía, que borró selectivamente lo que no entraba en la estructura hegemónica de lo válido para ser transmitido.

Y es de este accionar desde los estrechos márgenes en lo que centraré mi intervención, y de cómo se ha ido procesando y retrocediendo en las conquistas, siempre topando con una Historia oficial rígida y siempre (aún hoy) excluyente.

#### *La situación actual:*

Parece paradójico, que aún teniendo en cuenta el enorme cambio producido en nuestra sociedad, tal que ha hecho decir por ejemplo a Victoria Camps que el siglo XXI será el siglo de las mujeres porque “ya nadie detiene el movimiento que ha constituido la mayor revolución del siglo (XX) que ahora acaba...”, aún teniendo en cuenta esto decía, es lamentable que tengamos que hablar de una profunda insatisfacción ante el análisis del estado de la cuestión. Tenemos conciencia del enorme paso (constituído por infinitos pequeños pasos) que han transformado el grueso de la legislación vigente (al menos en Occidente), pero sobre todo el cambio producido en la mente de la mayoría de las mujeres del mundo. Sin embargo este hecho no se traduce de manera proporcionada en la

realidad que vivimos. Nuestra vida cotidiana continúa dándonos evidencias del enquistamiento de ciertos procesos discriminatorios que nos demuestran la lentitud con que se está produciendo la normalización tan esperada.

También a veces parece desalentador observar que, como toda evolución compleja, no es un proceso lineal, sino que se producen retrocesos que exigen continuas revisiones, que generen nuevos mecanismos y nuevas estrategias. Y en ese proceso no-lineal provoca cierta inquietud constatar que nos encontramos en uno de esos momentos clave en el que la reflexión se hace imprescindible.

La globalización implementada por un Imperialismo hegemónico, profundamente discriminatorio, injusto en su estructura, y necesariamente rígido por su propia subsistencia, requiere una contransformación continua y sistemática como pocas veces en la Historia. Una cierta inercia histórica, unida a la resistencia a sacrificar ciertos valores (incluso de las propias mujeres desde su permisivo/privado margen) podría estar perpetuando las desigualdades a pesar de los progresos jurídicos y formales.

En este sentido quiero poner a debate cinco puntos que a mi criterio podrían ser los que evidencian este retroceso en la evolución por la normalización social (igualdad en las diferencias).

1.- En los dos extremos de nuestra sociedad, es decir tanto en la vida privada como en el ámbito público de altos puestos de responsabilidad (o al menos de poder social y político) la situación no ha cambiado sensiblemente.

2.- Las prácticas de control, discriminación y censura son hoy más sutiles, pero igualmente eficaces.

3.- La mitificación y el estancamiento de falsas concepciones de la

división del trabajo y la función social.

4.- La neutralización del discurso feminista enmarcándolo dentro del ámbito de lo cultural, entendiendo la cultura como un adorno *glamouroso*, como se ha hecho con el arte crítico en general.

5.- Retroceso específico en nuestro país por el agravante de la aparición de un discurso demagógico “popular” (en su doble sentido PP) sustitutorio.

Hace un par de años la Secretaría de la Mujer de CCOO de Barcelona pasó un espeluznante informe en el cual, después de un cuidadoso estudio se había llegado a la conclusión que para que nuestra sociedad asimile verdaderamente la legislación relacionada con los derechos de la mujer, los homosexuales y los inmigrantes (todos en el mismo nivel de dificultad) hacía falta 104 años. Más de un siglo para que la sociedad en su conjunto pueda responder con cierta soltura frente a estos temas de derechos humanos. Esto nos confirma que nuestro pueblo hoy acepta el derecho a voto de la mujer, la igualdad teórica de los derechos en general, pero no ha asimilado en absoluto la igualdad de salarios, la igualdad en cuanto a capacidad intelectual, los comportamientos subversivos respecto de las estrictas normas de la “normalidad” sexual (mujer/dulce, hombre/fuerte, mujer/observada, hombre/observador, etc.).

En el ámbito del trabajo la mujer ha entendido que su liberación y autonomía pasaba por trabajar fuera de casa. El estado del bienestar ha ayudado a las mujeres en este propósito, pero sólo a medias. Actualmente todos sabemos que la mujer realiza una doble jornada. La estricta separación entre lo privado y lo público en nuestra sociedad es en gran parte un motivo de opresión para la mujer. Mientras que la igualdad en el ámbito de lo público parece un objetivo

fundamental, cuando se refiere al ámbito privado parece ser irrelevante.

Por otro lado el mundo empresarial se ha aprovechado de la dificultad de la absoluta disponibilidad de las mujeres, creando para ellas del mismo modo que para los jóvenes o para los inmigrantes, situaciones de precariedad laboral que agudizan las diferencias.

Cuando hablamos de educación todos sabemos que educación no sexista no es sólo escuela mixta. No debería ser tan complicado eliminar los vestigios sexistas en educación, sin embargo la dificultad de cambiar las actitudes y las mentalidades es realmente evidente.

Si nos remontamos al primer programa feminista de pedagogía y arte realizado en la Universidad de Fresno llevado a cabo por Judy Chicago en 1970 y luego continuado conjuntamente con Miriam Shapiro y observamos la cantidad de textos creados desde la más pura teoría hasta de aplicación pedagógica y plástica, comprobaremos que estos 33 años han sido y siguen siendo enormemente fértiles en cuanto a análisis de la situación y creación de nuevas metodologías. Si bien los años 70 fueron especialmente ricos en la creación de instituciones paralelas a las hegemónicas como la creada por Marta Rosler y de programas de coeducación, en estos momentos los trabajos de investigación y los programas de aplicación han proliferado a nuestro alrededor. Sin ir más lejos, Marian L.F. Cao a quien tenemos entre nuestras ponentes es un ejemplo de ello.

Por otro lado la compleja trama que tejía las profundas desigualdades y los beneficios y las fracturas que ello provoca ha sido estudiado con minuciosidad y desde múltiples puntos de vista. Infinidad de colectivos de mujeres emprendieron serias sesiones de autoconocimiento, crearon estrategias políticas e reconstruyeron modelos sociales que sustituyesen los caducos modelos

impuestos. Se ha investigado sobre las diferencias de género, desde posturas esencialistas hasta las más diversificadoras de la identidad femenina. En España aunque con cierto retraso van llegando traducidos los más importantes estudios sobre el tema.

Sin embargo y a pesar de todo ello, y aunque existen departamentos de género en algunas Universidades, asignaturas que desarrollan el tema (siempre optativas nunca troncales, al menos en España), numerosos centros de investigación, la coeducación y la incorporación normalizada en los programas de las producciones femeninas es patrimonio de unas pocas profesoras muy concienciadas y dispuestas y en términos absolutamente reales la Historia del Arte sigue siendo exactamente la misma para la mayoría del resto del profesorado. Los libros de oficiales no han cambiado y siguen editándose enormes colecciones de divulgación y de estudio medio como si el tiempo no hubiera pasado y las verdades desveladas por años de investigación hubieran quedado nuevamente en la sombra.

En este punto creo que sería oportuno incluir algunas constataciones:

- En el año 2000 la Escuela Oficial de Artes Aplicadas de Barcelona poseía aproximadamente medio kilómetro de libros de arte, de los cuales sólo 25 cm! eran catálogos o libros monográficos de mujeres artistas incluídas las artesanas.

- También en el año 2000 aparece la traducción al castellano del libro de Edward Lucie-Smith, *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*. Como muy bien explica Bea Porqueres en su texto *Les Artistes en el mercat: moda o*

*reconeixement?* el autor continúa discriminando la obra de mujeres artistas, presentándolas siempre en relación a uno o más hombres de su entorno queriendo demostrar su dependencia emocional, explicando anécdotas enfatizando su vida privada, incluso reconociendo de forma explícita que la inclusión de las artistas en su libro obedece exclusivamente a una demanda del mercado.

- En el año 2002, ante la demanda del libro *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick, en importantes librerías de Barcelona, de Génova y París, en todos los casos me envían a la sección mujer o feminismo, cuando en realidad es un libro de Historia del Arte.

- También en 2002 y en las mismas ciudades los estudios de género se realizan a nivel académico en departamentos específicos, o a través de asignaturas que pocas veces llegan a alumnos no sensibilizados por el tema, hay algunas profesoras que han integrado a sus programas los nuevos aportes, pero podríamos decir que los currículos académicos no se han modificado sustancialmente en ningún centro de estudios.

Estos ejemplos y muchísimos más que podríamos agregar a la lista nos muestran una situación en la que la apariencia de normalidad y estabilidad es en realidad el producto de haber colocado el tema "en su sitio", el sujeto universal continúa siendo masculino y el único eje sobre el cual sigue girando el lenguaje, el conocimiento, los espacios de acción social y política. En el campo de lo artístico el siglo XX y en lo que va de nuestro siglo XXI, el modo dominante de consumo y crítica de arte ha sido y sigue siendo museístico, como bien nos dice Griselda Pollock, lo que significa conservación, catalogación, divisiones jerárquicas, el

fomento de la autoría, las mitificaciones. Un modelo estratificado con pocas fisuras para introducir otras prácticas y otros modelos de comportamiento artístico.

Ante la falsa creencia que hay algunos sectores sociales “patrimonio” de la mujer o que hay ámbitos que han sido “tomados” por las mismas, una sencilla observación del conjunto nos la relativiza. En nuestro país, en Educación si hablamos de primaria nos encontramos el 80 % de educadoras mujeres, pero a nivel universitario la cifra se invierte (22%) y aún en Humanísticas es el 42 %. En Sanidad ocurre algo parecido el 85 % de enfermeras frente al 28 % de mujeres en especialidades médicas, reduciéndose al 15 % en investigación . En las Escuelas de Arte y Diseño, entran 68% de mujeres, egresando sólo el 40%. De 60 galerías de Barcelona 23 están dirigidas por mujeres y 37 por hombres. El último número de la revista Lápiz: corresponsales 18 hombres y sólo 7 mujeres. La X Documenta de Kassel fue hasta ahora la única Documenta comisariada por una mujer (ya se cubrió la cuota?)

Hace muy poco tiempo Laura Trafí, joven e inteligente investigadora, con la que compartía una mesa redonda, comentaba que las estadísticas no son lo importante, sino la capacidad de las mujeres implicadas en afianzar y crear un discurso con autoridad. Es verdad que eso es lo que en definitiva importa o crea el “colchón residual” que la historia necesita, pero cuando nos encontramos aún en unos índices tan bajos de participación aún en los espacios que parecen ganados, la necesidad de evidenciarlos se hace imprescindible.

No es extraño que estemos tan preocupadas por el problema de la visibilidad, ya que habiendo sido comprobadas las capacidades de esta mitad de la población, habiéndose encontrado innumerables muestras de producciones femeninas injustamente borradas de la Historia, qué es lo que pasa que los libros

generales de arte no se modifican (o muy poco). Qué es lo que se ha de demostrar? Cuáles son los canales de oclusión que debemos desatascar para que finalmente la Historia haga justicia?. En el año '71 Linda Nochlin se preguntaba: "Por qué no han habido mujeres artistas?", 32 años después sabemos que las ha habido, sabemos también de la importancia de muchas de ellas, sabemos también muchos de los motivos por los que se ha provocado el silencio, y aunque la sociedad parece por momentos preparada a asumir estos hechos, cabe hoy preguntarnos: Por qué no se reconstruye finalmente la Historia?, por qué no podemos hacer divulgativo el hilo conductor que nos une a nuestras referencias en el pasado?

*Deconstrucción del sujeto hegemónico:*

Para intentar dar alguna respuesta a lo anteriormente expuesto y sin perder de vista la gran cantidad de escritos de mujeres que intentaban reconducir u oponerse al material oficial hegemónico desde la antigüedad a nuestros días, sin perder de vista digo, textos tan importantes como *Cité de dames* de Christine de Pizan (1405), una de las más bellas e interesantes utopías escritas en Occidente, o los aciertos tanto científicos como artísticos de Hildegarda de Bingen en el siglo XII, entre tantos otros; es en la segunda mitad del siglo XX donde los análisis y la teorización sobre la identidad femenina proliferan.

Hasta ese momento las mujeres que se alejaban de los modelos predeterminados por otros para ellas, buscaban "espacios de existencia libre. Lo que ahora se llama existencia simbólica: espacios en los que dar a su vida, mejor o peor, con más o menos acierto, sentido libre, sentido practicado por ellas..." como escribió la historiadora Milagros Rivera Garretas, pero hemos de tener en cuenta que estos espacios de libertad solo se obtenían en unas condiciones muy particulares y la mayoría de las veces desarrollándose en los márgenes de una

sociedad muy rígida y con pocas fisuras. Fisuras que se multiplicaban en épocas de crisis lo que podría explicar ciertas apariciones en la escena pública en períodos como los siglos XI y XII o finales del XIX en Europa. O espacios creados en momentos de desarrollo humanístico donde la conciencia de igualdad se impone (aunque fugazmente) al menos en los ámbitos intelectuales o académicos:

En la mayoría de los casos la expansión de mujeres o grupos de mujeres en la sociedad occidental se realiza dentro de unas coordenadas al margen del espectro visible. En la Italia de los siglos XV y XVI aparecen dentro del área de las élites culturales y de las esferas de poder, las conocidas como *cortesanae honestae* estudiadas en profundidad por la historiadora Erika Bornay . Las beguinas en el siglo XIII, de las que Lucy Irigaray dice “rompen con las polaridades medievales que colocaron a la mujer en una posición de subordinación”, agregando luego que la experiencia mística durante varios siglos fué la única que permitía en las culturas patriarcales una disolución del sujeto/objeto permitiendo un protagonismo en línea directa con el mundo espiritual. En la era victoriana, donde la opresión y la estratificación social era especialmente marcada, paradójicamente aparecen artistas de la talla de Rosa Bonheur, Elizabeth Thompson, Sophie Anderson, Joana Boyce, aunque los críticos de la época se ocupan cuidadosamente de colocarlas en un lugar de excepción: “no pintaban como mujeres”.

Pero esta obsesión por evitar la aparición de lo “femenino” para ser legitimizado, se mantuvo a lo largo de la Historia. También en las Vanguardias Históricas la modernidad reafirma los valores considerados como lo “masculino”, lo viril, lo tectónico, lo racional . En los años 30 se crea el falso concepto de “la abstracción permite la igualdad” porque el sexo (femenino) “contamina”, como si lo femenino fuera una categoría única y deleznable, al menos en el ámbito de la

creación. Las mismas artistas se vanagloriaban de haber conseguido no mostrarse mujeres, siempre entendiendo por mujerial lo blando, flojo, poco construído, local, falta de aliento.

Es por ello que en los años 70/80 la batalla feminista se libra fundamentalmente por las conceptualizaciones de diferencia e identidad, paralelamente al trabajo de desarticulación de los mecanismos sociales, simbólicos y morales que durante siglos habían construído la idea de lo masculino y lo femenino. Las primeras universidades que incorporan estudios de género en Berkeley, Indiana o Cornell (ya en los años 60) intensifican la tarea en el cuestionamiento de las rígidas categorizaciones de género, subvertiendo las prácticas heterosexual/hegemónico, permitiendo nuevas relaciones hombre/mujer, mujer/mujer, hombre/hombre. En este contexto la visibilidad de las mujeres artistas en la escena internacional abarca desde posturas más **esencialistas**, revalorizando iconografías catalogadas hasta ese momento peyorativamente de “femeninas”, como Judy Chicago o Miriam Shapiro, hasta posturas que más que analizar la diferencia biológica o sexual revisan el concepto de sujeto (**construccionistas**) como Mary Kelly o Silvia Kolbowski, conceptos estos tratados seguramente por Helena Cabello y Ana Carceller en el anterior encuentro de este mismo curso.

Es importante destacar que el esencialismo intenta conjugar biologismo y naturalismo y en algunos casos distintivos psicológicos como la no competitividad, el deseo al cuidado del otro, el instinto maternal, respuestas emocionales, intuitivas , recuperándolos y dignificando su práctica. La construcción de una identidad femenina se hacía en su momento un tema urgente, si bien no para la sociedad en su conjunto, sí para las propias mujeres que intentaban tener un punto de partida, una construcción vital y celebratoria.

Sin embargo uno de los obstáculos con que se encuentran las teorías esencialistas es que en esa búsqueda de los territorios que no eran considerados propios de la masculinidad se podía caer en la peligrosa oposición de lo masculino, lo femenino, reforzando a veces los propios estereotipos o lo que podía ser más grave creando unos nuevos (denominación de origen?).

Desde la construcción de un mundo en oposición a, entender el género como un producto exclusivamente cultural en términos de leyes o códigos, parecería también algo tan fijo como el determinismo biológico, sustituyendo biología por cultura. Y es la cultura en este caso la que se transformaría en una fuente de restricciones ante la creación, dividiendo y clasificando a los individuos según su filiación genérica impuesta (o adoptada).

En este punto creo muy importante tener en cuenta lo que significa la difícil tarea de elaborar un discurso, metodologizar un análisis sobre la diferencia sexual, la representación, a la vez que trazar nuevos caminos sin que ello cree por un lado nuevas categorías limitadas, ni provoque el rechazo sistemático de los que directa o indirectamente habían creado las constituídas como hegemónicas.

Poco a poco el feminismo o el que creo mal llamado posfeminismo, va siendo entendido en términos no de oposición masculino/femenino, positivo/negativo sino como el desarrollo de estrategias deconstructivas de los rígidos y estereotipados roles de masculinidad/femineidad. Esta ampliación del espectro social en el que se enmarca el análisis deriva rápidamente hacia imbricar y revisar teorías sociales como el marxismo o específicas del individuo como el psicoanálisis. En particular las teorías lacanianas en un primer momento permitieron analizar ese lugar de la ausencia del que hablaba Lacan refiriéndose

al lugar que ocupaban las mujeres como una cuestión en clave social como una construcción cultural e ideológica, a deconstruir desde el propio lenguaje. Rozsika Parker y Griselda Pollock en 1981 realizan los primeros cuestionamientos en este sentido .

Pero no es hasta prácticamente los años '80 en que comienzan a desarrollarse un número importante de grandes exposiciones donde todas las expositoras son artistas mujeres. *Difference: On Representation and Sexuality* realizada en el año 1984 en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y comisariada por Kate Linker y Jane Weinstock dedicada al concepto de género intentaba clarificar las relaciones entre representación y género, manteniendo participación de artistas hombres para hacer efectiva esa clarificación. Observando en perspectiva este primer intento parece ahora algo ingenuo, ya que los propios artistas complejizaban absolutamente el discurso. Sin embargo teniendo en cuenta el momento histórico en que ello se desarrolla, es decir los años de la vuelta al conservadurismo social y político en todo Europa y por descontado en Estados Unidos, la exposición es un foco subversivo importante.

Unos pocos años más tarde en 1986, una exposición realizada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston es quizás una de las exposiciones más importantes que marcan un hito en el ámbito del arte y los estudios de género. *Inside the Visible* pone el dedo en la llaga de la modernidad, y por extensión en los momentos de la Historia en los que la idea de transformación y progreso parecen permitir fisurar el discurso imperante respecto las categorizaciones de sexo. Sin embargo, en palabras de Griselda Pollock:

“...La modernidad, surgida justo en el momento en

que las mujeres desafiaban políticamente el Estado burgués reclamando el derecho a la autorrepresentación (tanto en la cultura como en la política), dió la impresión de ofrecer un antídoto a esa sexualización generalizadora por medio de su aparente autonomía estética de lo social y su valoración de individual no sexual...La modernidad, identificada con el progreso y la posibilidad de transformación social y con la invención de identidades nuevas frente a las ideas de la tradición, verdad eterna y dictados de la naturaleza, pareció capaz de ofrecer un espacio para que las mujeres pudiesen reinventarse a sí mismas como mujeres nuevas, identificadas con la libertad el progreso y el cambio radical, todo lo cual comportaba una fuga de la sobrefeminización.

Pero era un engaño. La modernidad no hizo sino invertir el problema y produjo para las mujeres una infrafeminización radical sin alterar la hegemonía masculina..."

En esta exposición se ahonda en las trampas de la modernidad. La idea del artista bohemio, el maldito, el solitario no concordaba con la mujer. Se enfatiza en la idea del artista autogenerativo, por lo que cualquier huella de perspectiva o punto de vista femenino era absolutamente despreciado. Así la mayoría de mujeres se cuidan de no contaminar de sexo sus producciones. Los críticos oficiales detectaban con premura cualquier índice de femineidad como

algo revelador de falta de trascendencia. Así las obras de Meret Oppenheim cuando ironizan sobre la propia *condición femenina* impuesta, según Bretón son “excéntricas”; los personajes de Kathe Kholwitz son producto de lo impresionada que quedó la autora frente a la obra de Barlach o Paula Modersohn Becker *permite* a Frank Whitford analizar la obra de la autora explicando la obra del escritor para acotar en un casi pie de página que la obra es enigmática y comentar una anécdota de cuando se encontraba embarazada .

Años más tarde, concretamente en 1992, en un conferencia, Griselda Pollock haciendo un repaso del arte de finales del siglo XIX y principios del XX, nos enumera lo que para ella son tres variables imprescindibles para situar al artista vanguardista:

“...si querías dejar rastro en la comunidad de vanguardia, necesitabas relacionar tu trabajo con lo que pasaba: *referencia*. Después habías de remitirte al líder del momento, a la obra o al proyecto que representaba el ultimísimo movimiento, la última palabra, lo que se consideraba la consideración definitiva de las preocupaciones más simples: *deferencia*. Finalmente, tu propia acción suponía el establecimiento de una *diferencia*, lo que determinaba un progreso definitivo dentro de esta posición, traducidos en términos de estética y acorde a la crítica del momento...”

Compartiendo absolutamente la crítica a esta especie de declaración de principios de la modernidad, es importante para mí insistir no sólo en lo rígido y reaccionario que se desprende de ello, sino también en lo imposible que podía ser para las mujeres artistas poder seguir este esquema. Presupone siempre un antes identificador y la figura de un líder que nunca podía ser del mismo género, ya que no había un pasado visible. Para cualquier mujer la referencia y la deferencia era

o un simulacro o simplemente un objetivo inalcanzable.

Otro trabajo que se realiza desde *Inside the Visible* es el rastrear también las posturas que se van creando en las artistas frente a la representación, asimilación a las normas dominantes del poder o un contínuo hincapié en la afirmación de la otredad en oposición a la cultura dominante. Es por ello que es tan importante que tengamos en cuenta el lema de Lucy Lippard “el feminismo no quiere crear un estilo sino tiene como objetivo cambiar el carácter del arte”. Si no comprendemos esta premisa pasaremos de integrar nuestras representaciones al modo “neutro” en realidad masculino, a la recolocación de las representaciones femeninas en un estilo diferenciado, otro, al margen de lo establecido, y si bien aceptado, nunca imbricado en lo social, nunca normalizado.

Pero no olvidemos que el feminismo, como decíamos antes ha tenido la ardua tarea de construir la diferencia y desarrollar formas de análisis en las que todo tenga cabida a la vez que desenmascarar la verdadera sexualidad de lo supuesto no sexuado orden masculino. Como bien apunta Julia Kristeva la verdadera problemática feminista es evidenciar la diferencia sin oposición ,

“ el reto histórico emancipador fue en un principio la lucha de oposición al Estado-nación burgués y sus identidades sociales y políticas. El objetivo por conseguir la igualdad y la participación, unirse a lo mismo, lo uno, pero era lo masculino...”

Kristeva opina que se ha de encontrar un tercer espacio:

“...la mujer puede actuar por sí misma (no en oposición a ) pero debe comprender una gran dispersión de identidades, creando y generando más cuerpos y más máscaras, no creando esencialismos de género sino rompiendo los iconos fálicos de género establecido, de las fronteras establecidas...”

Y aquí me gustaría agregar que debemos recordar que la cultura de lo opuesto es justamente la que ha establecido esta dicotomía y esta lucha de fuerzas que siempre están en conflicto. Del encuentro de las múltiples identidades que caracterizan lo femenino deberíamos deducir que la construcción de la identidad está en discontinua formación, un camino que nos permite liberar el significado de cargas enquistadas, un camino hacia.

Diana Fuss nos dice al respecto:

“...no soy la primera feminista que sugiere que necesitamos mantener la idea de mujer como clase social por razones políticas. Pero me interesaría llevar esta convicción a sus últimas consecuencias, sugiriendo que el feminismo no puede prescindir de lo político, ya que ello es imprescindible para poder tentar sus múltiples autodefiniciones.”

Porque es en esta búsqueda de múltiples definiciones, de espacios intermedios, donde el feminismo puede dotar de nuevas conformaciones, nuevas estructuras y nuevos lenguajes el complejo mundo de la representación. El cambio de mirada, donde lo contradictorio, lo inacabado, lo que está en continua

formación configura el sujeto activo. La mujer existe y siempre ha existido, aunque se mantuvo desconocida en la sociedad patriarcal que no supo leerla. Pero lo más sustancioso es que el espacio de la mujer puede ser un espacio revolucionario, donde las diferencias caben, filtrándose hasta alcanzar visibilidad, permitiendo identidades modificadas por los múltiples elementos transformadores, donde las disidencias son oídas y donde la autocrítica impera.

En nuestro país se han realizado un conjunto de exposiciones en los últimos años, que si bien no son cuantitativamente importantes, sí lo son en cuanto a la importancia y al interés de las perspectivas sobre la que se sustentan.

En 1993: *100%*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla fue quizás la que marca el camino. Comisariada por Luisa López Moreno y Mar Villaespesa, presentó a diez artistas andaluzas en un marco teórico muy amplio y en cuyo catálogo se incluían textos de historiadoras y críticas feministas poco conocidas hasta ese momento por el público en general, como Amelia Jones, Teresa de Laurentis, o Nancy Miller.

En 1995: *Territorios indefinidos*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Comisariada por Isabel Tejada y Pep Miralles. Autodefinida como *hija de 100%*, intenta ampliar el marco local. Planteada como una exposición de tesis, alejada de las innumerables exposiciones típicas de esos años realizadas en marzo para cubrir la cuota. Isabel Tejada intenta rastrear en el trabajo de la obra de 122 mujeres (la exposición final expone únicamente a 28) la construcción de la identidad femenina, intentando que las propias artistas sean las que diseñen el discurso.

En 1997: *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián.

En 1998: *Transgenéricas (Representaciones y experiencias sobre la*

*sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*). Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián. Comisariada también por Mar Villaespesa conjuntamente con Juan Vicente Aliaga.

En 2000: *Zona F* creado como proyecto de Elena Cabello y Ana Carceller en el Espai d'Art Contemporani de Castelló. Una muestra excelente de 9 artistas internacionales y nacionales no exclusivamente mujeres, que se propone ahondar en los resultados de la presencia del feminismo en el arte contemporáneo. *Zona F* huye de estereotipos reduccionistas y rígidas categorizaciones de la concepción esencialista de género, apostando por una feminidad y una masculinidad mutables, producto de construcciones sociales en continuo cambio, a la vez que intercambiables.

#### *Las propuestas:*

Podríamos decir parafraseando a Victoria Camps que, en tanto y cuanto la división del trabajo tradicional dentro del ámbito privado y el acceso de las mujeres a los puestos de mayor responsabilidad no se modifique realmente, no estaremos en el camino de la desaparición de las desigualdades en relación al género.

Una cierta inercia histórica y la aparente igualdad formal ponen en peligro los progresos jurídicos y morales, perpetuando las desigualdades y haciendo retroceder en el interés por el tema.

La coincidencia de autores y autoras es absoluta cuando se habla de cuales son los ámbitos fundamentales de acción: la educación, el empleo, la política, los valores éticos.

Coincido otra vez con Camps en las estrategias: *feminizar a los hombres*.

“Feminizar a aquella parte de la sociedad que ha sido predominante significa hacer pública la cultura femenina que es la otra: la que ha permanecido oculta y encerrada en la vida privada...Hablar de valores masculinos y femeninos no tiene porqué significar la consagración de la dicotomía genérica ...la diferencia es buena y positiva. Añado: lo es si sirve para enriquecer al individuo. Del mismo modo que la mujer se ha hecho más hombre y se ha apropiado de las ventajas que fueron exclusivas de los varones, a éstos debería tocarles ahora hacer el movimiento inverso y aprender de la vida de las mujeres aquello que tiene de socialmente positivo, que no es poco. La renuncia, la compasión, la ternura, incluso un cierto sentimiento de culpabilidad no vendría mal a una sociedad cuyos dirigentes tienden inevitablemente a la prepotencia y arrogancia de quienes piensan que el error no va con ellos ni parecen sentirse obligados a escuchar a nadie.”

Feminizar a los varones y por extensión a la sociedad, puede significar borrar las barreras entre lo público y lo privado, entre los valores “fuertes” y “débiles”, entre lo universal y lo otro. Pero para ello debemos *universalizar el feminismo*. Es desalentador observar que la literatura que ha generado y genera (este curso es un ejemplo) no ha conseguido el interés a nadie más que a las propias mujeres, “El feminismo no es sólo asunto de mujeres, sino un bien común”.

*La construcción de la propia subjetividad:*

Pero para poder mundializar el interés del feminismo creo que tenemos que cambiar algunos registros. Llegar a ser lo que verdaderamente somos requiere de unos mínimos posibles, sin ellos no seremos más que autómatas que siguen algún dogma de moda.

1.- El sujeto debe tener un amplio espectro de identificaciones. La construcción se realizará a partir de una amalgama de posibilidades, nunca sobre fórmulas preestablecidas. Para ello la Historia debe reflejar lo más ampliamente lo que han sido y son los sujetos que la han constituido. La Historia no puede borrar discriminadamente sino además debe restituir y evidenciar los diferentes *accionar* de todos los personajes en su trayecto.

2.- Para que esa construcción se realice sobre bases de mayor libertad, debe haber una verdadera aceptación social de todas las actitudes por contradictorias que sean, siempre que hayan permitido el desarrollo desde lo público o lo privado de los individuos implicados.

3.- Deberíamos tener la absoluta autonomía para elegir identidades no construídas y poder responder a ellas con la apertura suficiente como para desde la responsabilidad poder transformarlas sin tener que generar políticas de autodefensa.

*Desde otros márgenes:*

La visión que tienen mujeres de otra culturas, de nosotras occidentales, creo que es enriquecedor y permite analizar con mayor objetividad nuestro entorno. Los mitos generados respecto nuestras libertades y nuestras limitaciones pueden ponerse en duda cuando comparamos u observamos otros puntos de vista.

Tampoco deberíamos olvidar que lo que conocemos como el movimiento feminista tiene en su conformación más reciente poco más que tres décadas. En estos años otras dos transformaciones sociales decisivas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la lucha por la igualdad de los no blancos y la de los homosexuales por conseguir el reconocimiento legal han sido conjuntamente con el feminismo el rechazo frontal a la hegemonía tan profundamente arraigada: la del hombre blanco heterosexual.

Hoy al menos teóricamente, parece evidente que el género, el color de la piel o la preferencia sexual del individuo no tiene porqué suponer una diferencia en cuanto a lo que cada uno de los individuos es capaz de alcanzar. Todo ello a pesar del (muchas veces eficaz) empeño del conservadurismo político y religioso que atrasa el desarrollo de lo que tendría que ser lo inevitable: la completa igualdad de todos los seres humanos.

Desde hace algunos años se está hablando de la importancia del trabajo de comunicación de “periferia a periferia”, de “margen a margen” para contrarrestar la nueva “colonización” cultural y social que va cambiando de estrategias y que integra en su seno lo otro como lo tolerado, evitando así el verdadero reconocimiento y la verdadera legitimidad de sus valores.

Hoy pensamos más allá de los márgenes y si bien el trabajo periférico permite autoafirmación y afianzamiento de nuevos epistemes, es imprescindible no sentirnos “el otro” sino compartir socialmente con el resto de los individuos todos los campos sin exclusión alguna. Coco Fusco nos dice claramente: “pensar nuestras prioridades definiendo alianzas, sin pensar en territorialidades, sino en intereses compartidos”.

#### *El arte como dimensión humana:*

La misma Historia del Arte (los historiadores, críticos, los mismos

artistas) remarca continuamente que el arte está considerado como una dimensión humana constitutiva, como una necesidad del individuo creador y de la propia sociedad que lo sustenta. Sin embargo qué es lo que ha hecho que el desarrollo de esta expresión se haya asimilado de una forma tan asimétrica. Nos dice Françoise Collin :

“...no debemos olvidar que la asimetría sexuada en materia de creación artística no es más que uno de los aspectos de una asimetría sociocultural e histórica en general que ha amputado a las mujeres una parte importante de su desarrollo y su expresión, comenzando por excluirla durante mucho tiempo al acceso del saber y la educación”.

Pero esa asimetría como hemos visto no ha sido tan absolutamente real, al punto que podemos observar una enorme cantidad de producción femenina a lo largo de la Historia (aunque debemos ser conscientes de las pérdidas inevitables que el borrador de la historia nos impide e impedirá para siempre ver) y la ausencia de las mujeres en el campo de la creación que se nos identificaba como un problema de ineptitud constitutiva (contrariamente a lo anteriormente dicho) pasa a ser una concepción evidentemente equivocada.

La discusión entre lo bello y lo sublime como constitutivo de lo femenino y masculino pasa a ser una dicotomía irrelevante cuando en la rehabilitación histórica que se ha hecho de las mujeres artistas comprobamos una capacidad en el hacer trascendental aún en los momentos en que las artistas podían identificarse o reconocerse en la construcción de artista que se había configurado. Sabemos también que no son excepciones, sino el desarrollo de un proceso de definición silenciosa desde el margen.

La diferencia hoy, es fundamental en cuanto a la necesidad de centralizar el discurso, de tener voz en el lugar donde la voz es legítima. No nos debe sorprender entonces el hecho que las artistas hayan utilizado para ello en un primer gesto de libertad, su propio cuerpo como testimonio y símbolo de su propia acción, de la misma manera que nuestras antepasadas lo habían utilizado como el lugar de la denuncia fallida.

Reemprender la trayectoria de las líneas de conducta de otras mujeres en el pasado es lo que tantas artistas en la actualidad realizan.

Analizaremos ahora, desde esa perspectiva la obra de algunas de las más relevantes artistas de nuestra época.

*Las artistas:*

*La ética del cuidado:* **Lygia Clark**

(1920-1998, Belo Horizonte/Río de Janeiro)

Para Lygia Clark el arte es un hecho social que propone transformación. Su obra enmarcada en los movimientos sociales de los años 60 y 70 intentan transgredir la idea de autoría, generando una actividad participativa donde el colectivo se beneficia por el intercambio mutuo.

Desde sus primeras obras *Casa y cuerpo* de 1968, donde penetración, ovulación, germinación y expulsión son una metáfora del proceso de la vida, hasta sus últimos *Objetos relacionales* de 1982, entendidos como terapéuticos, son ejercicios de bioética donde la transmisión de energía se realiza a partir de procesos empáticos.

La vulnerabilidad: **Rineke Dijkstra**

(1959 en Sittard. Holanda. Vive y trabaja en Amsterdam)

La imagen paradójica que se produce en los adolescentes entre la búsqueda de la identidad individual y la uniformidad es el punto del que parte esta artista para hablarnos de la vulnerabilidad del individuo. Sus imágenes fotográficas siempre miran al personaje desde abajo, sin violencia, acompañándolo en su soledad. La mirada resultante de sus protagonistas “tiene que ver (la artista cita a Diane Arbus) con lo que yo llamo siempre la diferencia entre la intención y el efecto”.

La restitución de la palabra: **Bárbara Kruger**

(1945 en N.Jersey. Trabaja entre N.York y Los Ángeles)

Desde sus primeras obras analiza la forma en que los mass-media producen y hacen visible la violencia, el poder y la sexualidad. La mujer para los medios es un instrumento más para sus fines manipuladores. Bárbara Kruger da la palabra a la mujer para hablar de problemas que nos compete a todos utilizando estrategias propias de los medios publicitarios.

Los estereotipos: **Sarah Lucas**

(1962 en Londres)

Sus *Objetos de deseo* trastocan seriamente los estereotipos de femenino/masculino creados en nuestra sociedad. Sus sillas antropomórficas no podían tener mejor ubicación que la que tuvieron en la exposición realizada en el Museo Freud en el año 2000. Su lema es “combatir a enemigo cantando sus propias canciones”, por lo que su imaginaria de contenido sexual grotesco suele resultar a veces violenta. Violencia nunca real, siempre irreverente.

El cuerpo sagrado: Ana mendieta

(1948-1985 La Habana / N.York)

Su propio cuerpo es el lugar del dolor. Comienza su cuerpo víctima y acaba simbolizado. Ella misma dice: "concibo el cuerpo como espacio sagrado, reconsagrar el cuerpo, restaurar la percepción de él como milagro es mi intención". Como artista comenta " la función de un intelectual no es un privilegio sino un derecho y no es un regalo sino un compromiso.

El cuerpo ritualizado: Gina Pane

(1939-1990 Biarritz/París)

Su primera obra performativa *Homenaje* a un joven drogado en 1971, utiliza su cuerpo como instrumento de dolor. A partir de allí se transforma en un lugar social, el lugar del encuentro. "El cuerpo no es el reducto de nuestra individualidad sino su verdadera función es la comunicación social". "Cuando abro mi cuerpo (incido / hiero) de modo que podáis ver ahí vuestra propia sangre, lo hago por amor a vosotros, por amor al otro".

En sus acciones hay teatralidad, nunca ironía. Gina Pane retoma el hilo conductor hacia la misticidad sin pasar por la religiosidad. En *El cuerpo presentido* de 1975 abre el camino hacia la instrumentalización de su cuerpo ritualizado.

El cuerpo simbolizado: Begoña Montalbán

(1958 en Bilbao. Vive y trabaja en Barcelona)

La fragmentación del cuerpo (casi siempre claramente femenino) construidos con materiales textiles y con una extremada pulcritud distancia al

espectador atrapándolo en un juego de ilusionismo teatral. El dolor está en el discurso, un discurso no siempre racional, muchas veces intuitivo. El cuerpo es el símbolo que refleja, por ello la luz que lo señala, por ello la voz que lo materializa a veces sin visualizarlo.

El cuerpo es en Begoña Montalbán el lugar de la memoria.

### El tejido como máscara: **Marga Ximenez**

(1950 en Barcelona)

La obra de Marga Ximenez utiliza el tejido como hilo conductor entre la inocencia de una actividad históricamente femenina y la opresión provocada por el rizoma social que atrapa (a esas mismas mujeres) como si de una tela de araña se tratase.

Es interesante observar como en sus primeras obras la rebelión se fundaba en la legitimación de una práctica infravalorada. Husos y lanzaderas quedan en la propia obra como esqueletos de lo que fue, transformando las propias obras en cuerpos maniatados o simplemente contruídos desde la misma urdiembre.

Sus últimas obras *La octava arma* del 200 o *Bodegones de prensa* del 2002 son ya el resultado del tejido como máscara del cuerpo tantas veces mutilado, tantas veces maltratado.

### El hogar como cárcel: **Mona Hatoum**

(1952 en Beirut. Vive y trabaja en Londres)

Los intereses de la obra de Mona Hatoum son múltiples y muy variados, pero todo confluye en una preocupación por la libertad del individuo. En sus primeras obras los conflictos bélicos y religiosos de Oriente Medio centran su

atención, *Mesa de negociación* de 1992, realizada después de una de las grandes masacres en Palestina, o *Mesa de estrategias* de 1998 son un ejemplo de ello.

Desde 1998 con *Silla de ruedas*, hasta *Encerrada en casa* o *La gran trituradora* ambas del 2000, trabaja en un registro entre dramático y humorístico, donde peligrosos objetos cotidianos de gran escala acechan lugares de apariencia inocente.

### La mujer y la violencia: **Shirin Neshat**

(1957 en Qazvin, Irán. Vive y trabaja en USA)

Shirin Neshat, como tantas mujeres musulmanas que se están haciendo oír en Occidente nos habla de mujeres enérgicas y fuertes que deben ocultarse bajo el *chador*. Según la artista las mujeres musulmanas han estado al lado de los hombres en el frente y no han estado fuera del mundo de la violencia. Esto las compromete y las hace protagonistas a pesar del extremo esfuerzo de las sociedades islámicas por marginarlas y silenciarlas. El poder profundo de la mujer aparece continuamente en la obra de Neshat como una constante inevitable.

### La risa histérica: **Guerrilla Girls**

(En 1985 se conforman como grupo de acción en ocasión de una exposición realizada en el MOMA de Nueva York. En ella habían 169 participantes artistas de los cuales solo 13 eran mujeres)

Reivindican toda actitud femenina, ya sea valorada o infravalorada como válida por principio. Una de ellas, ante la falta de gentileza de un crítico reivindicó incluso su *risa histérica*. Las Guerrilla Girls rebaten el modelo patriarcal de genio y obra maestra, ironizan inteligentemente ante el lugar que la sociedad ha dejado para las mujeres artistas. Son críticas con las instituciones que siguen sin modificar su actitud frente a los artistas que no cumplen con el modelo

masculino, heterosexual, blanco y europeo. Su producción se comunica, publica, distribuye y comercializa a través de su página web: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

*La autobiografía:* **Louise Bourgeois**

(1911 en París. Vive y trabaja en N.York)

Toda su obra es una gran autobiografía, desde las *Mujer-casa* de los años '40 hasta su *Paisaje peligroso* de 1997 que es un pequeño y angustiante recorrido por su memoria, haciendo especial hincapié en ese padre que falla en su misión de transmitir correctamente la ley.

Del acto creativo dice: "Al principio hay pánico y un instinto absoluto de supervivencia de poner orden a tu alrededor con el fin de escapar del pánico" y de su práctica en concreto "necesito mis recuerdos. Son mis documentos. Velo por ellos. Son mi intimidad...si vas hacia ellos, te debilitan. La nostalgia no es productiva. Si vienen hacia tí, son las semillas de la escultura".

PLAZA, Elsa, *Feminidad y éxtasis místicos. De la Madelaine de Pierre Janet a Gina Pane*. Ponencia presentada en la Universidad de Barcelona. Grupo de investigación Multiculturalisme i gènere. Dep. de Historia Contemporànea.

Como Pierre Janet, médico de la Salpêtrière, los psiquiatras de la época explicaban la proliferación de mujeres en los asilos de alienados, por una predisposición genérica a la locura.

JANET, Pierre, *De l'angoisse a l'extase. 'Etude sur les croyances et les sentiments*. París, Félix Alcan. 1926.

PANE, Gina, artista italo-francesa, muerta en 1990 en plena madurez y

producción creativa.

Las Guerrilla Girls han creado para la venta una goma de borrar en la que aparece una inscripción que dice erassy discrimination. Se puede conseguir a través de la página web guerrillagirls.com.

CAMPS, Victoria *El siglo de las mujeres*. Ediciones Cátedra. Madrid 1998.

Quiero aclarar que utilizaré el concepto de *normalización* como idea de justicia entre géneros.

Hasta 1997 la experiencia tuvo continuidad en el California Institute of Arts.

Marta Rosler crea en California una de las experiencias más significativas hasta el momento. Ya en los años 70 opina que todo trabajo de investigación, producción y de difusión del arte de mujeres debe conjugarse permanentemente y dialécticamente con el medio, para así descodificar y reformular continuamente los significados del arte.

L.F.CAO, Marián, es profesora titular de Didáctica del Arte de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Complutense de Madrid. También creadora de programas de investigación pedagógica sobre el tema del género y metodologías de coeducación.

PORQUERES, Bea, *Les artistes en el mercat: moda o reconeixement* es el título de una ponencia que realiza en el marco de las I Jornadas de creatividad femenina, realizadas en la Escuela de Artes y Diseño "Llotja" de Barcelona.

Este libro editado en castellano por ediciones Destino, y cuya primera edición en Barcelona en 1992, es posiblemente uno de los primeros trabajos que nos llega en nuestra lengua. Con el correr de los años ha quedado como un pequeño gran emblema de la investigación histórica y como un manual básico para conocer la obra de las mujeres artistas a lo largo de la Historia.

POLLOCK, Griselda, *Inscripciones en lo femenino, Los manifiestos del arte posmoderno*, dir. Anna Maria Guasch, Akal Ediciones, Madrid. 2000

Datos proporcionados por el INCUAL, Instituto Nacional de Cualificaciones y la Fundación Universidad Empresa.

De Pizan, Christine, *La ciudad de las damas*, trad. castellana Marie-José Lemarchand, Ed. Siruela-Biblioteca Medieval, Madrid. 2000.

Hildegarda de Bingen (1098-1179) abadesa benedictina, además de escritos sobre las propiedades medicinales de las plantas y las virtudes de las piedras preciosas y los metales, escribió acertadas apreciaciones sobre ciertas caracterologías femeninas propias de la sicología diferencial en su Libro de medicina compleja. Sus tres obras más conocidas por lo proféticas, *Scivias*, *Libro de las obras divinas* y *el Libro de los méritos de la vida* editados por Proa son una parte de su enorme y prolífica obra, que incluye más de setenta canciones litúrgicas o una enorme correspondencia con personajes relevantes de la época. Es interesante también la biografía y recopilación de textos realizada por Victoria Cirlot y editada por Siruela-Biblioteca Medieval, con el título de *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. *El cuerpo indispensable*. Significados del cuerpo de mujer. Ed. Horas y Horas. 1996

RIVERA GARRETAS, María Milagros op. cit. PORQUERES, Bea, en la intervención realizada como apertura de este curso, la autora desarrolla el papel que juega una artista como Sofonisba Anguissola en la redefinición de los

conceptos de arte y artista en el siglo XVI y cómo puede moverse entre los estrechos márgenes que tenía asignados. *Sexo y género en la construcción del concepto de artista: un ejemplo de finales del Renacimiento*. Las Palmas. 27 de febrero de 2003.

BORNAY, Erika, *La "Cortesanae Honestae" en la Italia del Renacimiento*, ponencia presentada en el marco de las I Jornadas de creatividad femenina realizadas en la Escuela de Arte y Diseño "Llotja" de Barcelona . 2000

Catálogo de la exposición coordinado por Catherine M. Zegher. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1995

PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda, *Old Mistress: Women, Art and Ideology*, Routledge, Nueva York y Londres. 1981

El título completo de la exposición es *Inside the Visible. An elliptical Traverse of 20 th Century Art. In, of, and from the feminine*, realizada entre el 30 de enero y el 12 de mayo de 1986.

Del catálogo de la exposición.

Esta ironización de lo femenino por las propias mujeres, podría ser lo que Lucy Irigaray llama la "mascarada", es decir representar la propia versión de lo que los hombres quieren que sea una mujer, alentando así la misoginia , en este caso surrealista.

Es desalentador que dos historiadoras hablen de la obra de K. Kholwitz de esta manera en una obra de gran difusión como es la Historia Universal del Arte de Planeta. Tomo IX.

WHITFORD, Frank, *Retratos impresionistas*, Ed. Destino, Barcelona. 1987

KRISTEVA, Julia, *Womens's Time*, en *Kristeva Reader*, ed. Totil Moi, Oxford, Basil Blackwell. 1987

FUSS, Diane, *Essentialy Speaking*, Routledge, Nova York, Londres. 1989

CAMPS, Victoria, *El siglo de las mujeres*, Ed. Cátedra, Madrid. 1998

CAMPS, Victoria. op. cit.

Françoise Collin, es filósofa escritora, fundadora de la revista *Les Cahiers du Grif*, ha publicado numerosos libros entre ellos, *Le champ symbolique* y es profesora del Centro Americano de Estudios Críticos de París.

En relación al debate contemporáneo: J.F. Lyotard , *Le sublime*, Ed. de Minuit, París 1992 o G. Pollock, *Inscripciones en lo femenino, Manifiestos del arte posmoderno*, Ed. Akal. Madrid. 2000