

Genealogías Excluyentes

Lourdes Méndez

‘El feminismo es excesivo por dos razones muy sencillas: habla de sexualidades, combate desigualdades. Se enfrenta por lo tanto a dos tabús: negarlo no sirve de nada’

(Geneviève Fraisse *Les excès du genre*)

La exposición *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)* se gestó en un complejo contexto feminista y artístico en el que, desde posiciones a menudo enfrentadas, diversos agentes reflexionaban y actuaban teniendo en mente las intersecciones entre arte(s) y feminismo (s) en España. Hay que conocer ese contexto para captar su lógica; comprender la selección -y exclusión- de artistas, obras y textos¹; y pensar sobre las consecuencias que conlleva para las luchas feministas en el campo del arte la opción curatorial de construir genealogías a partir de la política de las sexualidades.

Argumentaré que las obras expuestas en la sala XI de *Genealogías...*, deudoras de las teorías queer y de los enconados debates feministas sobre la pornografía y la prostitución, son pensadas como “*de arte*” a través de un proceso de artificación² en el que interactúan personas (artistas o no), colectivos (activistas, artistas,...), profesionales del arte (historiadores/as, comisarios/as, gestores/as culturales), e instituciones de arte (en especial de arte contemporáneo), que moviliza diferentes visiones del mundo. Quienes idearon *Genealogías...*, utilizaron redes de interacción – artísticas, académicas, institucionales, activistas, artistas – para gestar determinadas genealogías feministas y excluir otras. Lo que intentaré mostrar es que esa exclusión conlleva redefinir algunas obras de artistas mujeres de los sesenta y los setenta, no desde el arte, ni desde las interacciones entre arte(s) y feminismo(s), sino desde una política de

las sexualidades *queer* y/o transfeminista; seleccionar obras, o acciones-obra para artificarlas e incorporarlas al “*arte contemporáneo*” como parte de las genealogías propuestas; y gozar del beneplácito previo de quienes en España controlan las principales instituciones de arte contemporáneo.

1. Un contexto polémico

Circulan hoy, por el globalizado campo del arte contemporáneo, un corpus de obras que no es ajeno a los debates que enfrentan a quienes investigan, desde perspectivas feministas, postfeministas o *queer*, sobre las relaciones entre sexo, género y sexualidad, sobre la construcción social del cuerpo sexuado, o sobre la pornografía. Tampoco es ajeno a las polémicas políticas feministas surgidas tras cuestionarse la existencia de una identidad “*mujer*” independiente de la clase social, la pertenencia étnica o la práctica sexual de cada una. Si en la España de finales de los setenta esa polémica provocó la escisión del movimiento feminista entre partidarias de la igualdad y partidarias de la diferencia, en la de la primera década del siglo XXI hizo emerger unos transfeminismos que, nutridos de referencias anglófonas y francófonas, adoptarán la teoría butleriana sobre la performatividad de género, o alguna de las vertientes de las teorías *queer*, y que al igual que en otros países, se interesarán por el activismo como forma de intervención política en un ámbito casi dejado de lado por el feminismo de las décadas anteriores: el del arte y la cultura. Algunas acciones producidas desde el activismo por personas a menudo externas al campo del arte, -conservadas en diferentes formatos videográficos y/o fotográficos- serán reinterpretadas en clave de arte contemporáneo por teóricos/as del arte afines a las teorías *queer*, e incorporadas a exposiciones cuyos títulos suelen incluir el término “*género*” y, en ocasiones, el de “*feminismo*”. En España algunas figuras *queer*, postfeministas de inspiración teórica anglófona y francófona y, de su mano, el activismo, fueron muy bien acogidas en centros o museos de arte contemporáneo al amparo de dos iniciativas, diferentes, pero ambas institucionales.

La primera, resultante del proceso de institucionalización del feminismo liberal, remite al impacto sobre las instituciones de arte de tres décadas de políticas estatales y/o autonómicas en pro de la igualdad destinadas a las mujeres, es decir, al sujeto

político que emergió con el movimiento feminista de los setenta. Aunque desde determinadas posiciones feministas se cuestione que las mujeres sean el sujeto político del feminismo, su reconocimiento permite que museos como el Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), o el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) subvencionen investigaciones y programen eventos teóricos y/o artísticos en torno a la “*mujer*”, al “*género*”, o a lo “*queer*” en el arte. La segunda iniciativa, articulada con ésta primera a través de agentes institucionales que ejercen un poder hegemónico sobre el arte contemporáneo, fue la puesta en marcha en 2003 de un proyecto de investigación sobre arte, política y esfera pública en España, el proyecto *Desacuerdos*, definido como de colaboración institucional³. Evocando la noción de desacuerdo que Rancière utiliza para pensar la filosofía política, sus artífices desean construir un nuevo relato historiográfico sobre el arte que no oculte las contradicciones y las discontinuidades y que, además, coloque en primer plano fenómenos críticos y de oposición. ¿De oposición a qué? ¿Críticos con qué? No se dice. Pero al ojear la publicación *Desacuerdos*⁴ y ver quienes la editan y escriben en ella, asalta una duda: ¿hay que estar previamente de acuerdo, con quién y sobre qué, para participar en la operación? Es la existencia de un acuerdo previo lo que muestra *Desacuerdos 7*, publicado en 2012 y dedicado a artes y feminismos, donde se afirma que para plantear el tema recurrieron a “**artículos publicados sobre feminismos en otros boletines de Desacuerdos**”. Retroalimentación por lo tanto, al menos desde 2003, de un circuito de interlocutores/as que excluye a quienes no forman parte de él y que pretende erigirse en referente único. En *Desacuerdos 7* publicaron textos los comisarios de la exposición *Genealogías...*; algunas figuras significativas de los transfeminismos; y feministas defensoras de la legalización del trabajo sexual. Lo que *Desacuerdos 7* muestra es que el circuito de interlocutores movilizado, se posiciona a favor de la política de las sexualidades defendida desde la *gender theory* y la *queer theory*. Una política que consideran más radical que la destinada a erradicar las desigualdades sociales, políticas y económicas que afectan a las “*mujeres*”, un objetivo que vinculan al feminismo institucionalizado. En el campo del arte y de la cultura la apuesta por la política de las sexualidades, clave de

los transfeminismos, se expresa a través de acciones artísticas que, llevadas a cabo en espacios museísticos, acaban estetizadas, transformadas en mercancías, y con sus dimensiones políticas fagocitadas por la institución que las acoge. Realidad que no parece inquietar a quienes, minorizados y/o estigmatizados por transgredir el sistema de sexo/género binario, y/o por sus prácticas sexuales, luchan desde los transfeminismos por subvertir las normas sexuales y de género. Pero, ¿consiguen estas prácticas erradicar las desigualdades sociales, políticas y económicas que afectan al sujeto político “mujeres”? ¿Ayudan a reescribir la historia canónica del arte incorporando, estructuralmente, a los múltiples sujetos excluidos? ¿Permiten re-estructurar las colecciones de los museos de arte? ¿Y el mercado del arte, y sus grandes ferias?

Este es el polémico contexto en el que se inscribe *Genealogías feministas en el arte español : 1960-2010*, exposición que pudo visitarse entre junio de 2012 y febrero de 2013 en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León (MUSAC).

2. Genealogías excluyentes

Comisariada por los historiadores del arte Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, la exposición se proponía explorar los encuentros entre arte y feminismo en España, recuperar y construir genealogías basadas en referentes artísticos y teóricos feministas que no procedieran del ámbito anglosajón y/o francés, y trazarlas de tal modo que se pudiera establecer, al menos en la exposición, un diálogo entre obras de artistas feministas españolas de la década de los noventa y de sus antecesoras de los sesenta. Para llevar a cabo esa interesante propuesta, centrada en lo acontecido en el “*arte español*” durante cincuenta años ricos en acontecimientos políticos, hubiera sido necesario: 1) dar cuenta de la incidencia de los feminismos sobre las prácticas artísticas y las instituciones de arte en dos periodos histórico-políticos: el tardo-franquismo de los sesenta y la post-transición democrática de los noventa; 2) explorar las diversas polémicas feministas detallando su incidencia sobre artistas y obras y, 3) retener la explosión de los feminismos en movimiento en el Estado español⁵ para ver si ésta había incidido, y cómo, en el campo del arte contemporáneo, en las instituciones de arte, y en las obras de artistas nacidas en los sesenta y los noventa. A la vista de la exposición,

no parece que la investigación previa necesaria para enfrentarse a semejante tarea haya ido más allá de arañar superficialmente la problemática que se deseaba abordar. Además, y es uno de los problemas de fondo de la exposición, ¿pueden construirse genealogías feministas en el “*arte español*” – en especial a partir de la década de los noventa – ajenas al impacto de los referentes teóricos y artísticos franceses o anglosajones; ajenas a las polémicas políticas que enfrentan a feministas y post-feministas? Aunque no abordaré la cuestión, señalo que entrecomillo “*arte español*” para indicar que al optar por esa etiqueta, Aliaga y Mayayo parecen asumir la existencia de una única etnicidad – la española – que subsume la diversidad étnica y cultural de España y que, al hacerlo, impiden pensar un posible arte “*catalán*”, “*vasco*”, “*gallego*”, u otro. Al hablar de “*arte español*” la exposición, que incluye a significativas artistas del conceptualismo catalán⁶, deja “*fuera de campo*” en sus genealogías una de las polémicas que sigue alimentando los debates feministas: la de la raza/etnicidad y sus intersecciones con el sexo/género. Al hacerlo, pierde la ocasión de aprehender cómo afectan a la construcción de las subjetividades de las/os artistas, cómo intervienen (si es que lo hacen) en las obras visuales, y cómo interfieren (si es que lo hacen) en la recepción pública de éstas.

Enfrentándose a cómo exponer más de 150 obras de 80 artistas, mayoritariamente mujeres, en el espacio del MUSAC, Aliaga y Mayayo decidieron rechazar el criterio cronológico. Un criterio que al remitir a la “*filiación*”, podía llevar a concluir que existía algún tipo de continuum histórico de influencias entre las diferentes generaciones de artistas. Optar por el de “*genealogías*”, escrito en plural para reflejar la diversidad de sensibilidades políticas, sexuales y artísticas de quienes forman parte de los mundos feministas, transfeministas y *queer*, evitaría que el público cayera en la trampa de creer en la existencia de algún tipo de continuum histórico. Como antropóloga del arte, me llama la atención ver cómo, en el lenguaje del parentesco al que recurren ciertos/as historiadores/as de arte en sus discursos y prácticas curatoriales, falta sistemáticamente el término “*alianza*”, noción cuyo uso podría iluminar las polémicas y conflictos que hoy atraviesan a los feminismos tanto en el arte como en la política y que, quizás, permitiría salir del impasse mencionado por Hemmings. A menos que, es otra posibilidad, tal y como parece desprenderse

de *Desacuerdos 7*, los acuerdos previos estén impidiendo construir alianzas feministas desde las que diseñar estrategias para hacer frente a las persistentes desigualdades de legitimidad y reconocimiento que, internacionalmente, siguen afectando a las artistas y a sus obras.

Siendo necesario mostrar rupturas y discontinuidades, incidir en exceso sobre ellas oculta los continuums, sean éstos artísticos o temáticos, estéticos o políticos, que forman parte del panorama que se pretende dar a conocer. Conscientes quizás de esa problemática, Aliaga y Mayayo ordenaron en dos columnas, bajo los epígrafes *Política y Sociedad* y *Arte e Instituciones Artísticas*, una cronología de fechas y acontecimientos con la que nos topábamos al iniciar la visita, e incorporaron a las salas unas vitrinas-contenedor con documentos visuales y bibliográficos sobre el contexto político español, y sobre la temática abordada en cada sala. A pesar de la aparente pluralidad generada gracias a ese recurso, las genealogías feministas propuestas retenían, fundamentalmente, cuestiones sobre los cuerpos sexuados, las identidades sexuales y las sexualidades entendidas desde parámetros ligados a la idea de performatividad de género. Realidad que contradice el deseo de ambos comisarios de construir genealogías basadas en referentes artísticos y teóricos feministas que no procedieran del ámbito anglosajón y/o francés. Pero deseo y realidad no siempre confluyen. Es el caso de esta exposición que propondrá sus genealogías feministas a partir de rupturas y discontinuidades basadas en una perspectiva teórica, la de Butler, aderezada con referencias a la french theory – Foucault, Derrida, Deleuze –, con un toque “español” (?) proporcionado por Preciado, y desde una apuesta por la política de las sexualidades. Así, *Genealogías...*, cristaliza un entramado teórico y político que empieza a circular en España desde principios del siglo XXI a través de académixs que se adhieren al *queer* derivado de la *gender theory* y, en lo referido al arte, a través de tres instituciones: ARTELEKU, MACBA y MNCARS. Es ese entramado el que nos lleva a través de las salas: I Genealogías; II Cuerpos: disciplinas y saberes; III División sexual del trabajo y precariado femenino; IV Las “otras” de la historia; V Luchas colectivas; VI La tiranía de la belleza; VII Mascaradas, performatividad, autoficción; VIII La mujer rota: violencia y patriarcado; IX El hilo de la vida: cuidados y maternaje; X Construcción visual de los géneros y cultura visual y XI Transfeminismos.

3. La sala XI: transfeminismos⁷.

Mientras que el título de las otras salas remitía a grandes ejes temáticos que desde los sesenta habían preocupado al feminismo, y mostraba a través de las obras seleccionadas cómo éstos se plasmaban visualmente, la sala XI, a la que se accedía tras traspasar una gruesa cortina, fue denominada Transfeminismos. En ella podía verse una selección de videos, carteles y dibujos llevados a cabo por artistas y/o por colectivos desde los inicios del siglo XXI. Según Aliaga, la sala XI contenía **‘un espíritu muy renovador del feminismo, muy transgresor, muy radical, donde hay una conciencia del deseo de mostrar el cuerpo sin ningún tipo de obstáculos e impedimentos, donde hay muchos trabajos que enfatizan las relaciones sexuales entre mujeres, y donde se trata de romper barreras que fijan una separación entre el ámbito de lo privado y de lo público’**⁸. Si se pasa por alto que, quizás salvo las obras dedicadas a las relaciones sexuales entre mujeres, las otras cuestiones fueron centrales -en Estados Unidos- en el “cunt art” de los setenta; que en España todas estuvieron presentes en obras de los noventa⁹ y que, tal y como muestra la propia exposición, algunas ya se habían plasmado en los sesenta y setenta en obras como *Vagina I* (1966) de Mari Chordá, *Embarazada en un campo verde* (1972) de Isabel Villar, o *Translacions. Dona-Arbre* (1973) y *Enmascarats* (1976) de Fina Miralles, ¿qué cualidades “*transgresoras*”, “*radicales*”, contienen las obras de la sala XI que no contuvieran ya, en el contexto del feminismo de los sesenta y setenta, las obras de esas artistas? ¿Por qué reinterpretarlas en clave de política de las sexualidades? Al insertarlas en la genealogía propuesta por la exposición, ¿no se está impidiendo pensarlas junto a sus coetáneas internacionales -Mari Chordá/Judy Chicago, Fina Miralles/Ana Mendieta- como parte del “*arte feminista*”? Las obras de la sala XI, ¿amplían el arte “*feminista*” o acotan los territorios de un arte y/o una estética “*queer*” o “*posporno*”?

Sean cuales sean las respuestas a esas preguntas, la sala XI contenía varios videos de las performances de las dos componentes del grupo Post-Op, surgido tras el Maratón Posporno¹⁰ organizado en 2003 – recuérdese, año de inicio de *Desacuerdos* – en el MACBA por la filósofo *queer* Beatriz Preciado – hoy Paul B. También se había seleccionado el video *Feminismo Pornopunk* (2008) del grupo activista *queer* Medeah que mostraba

cómo desfilaron en San Sebastián (País Vasco) performando el género el día del orgullo gay; extractos del libro *Pornoterrorismo* de Diana J. Torres AKA, que se autodefine como pornoterrorista transfeminista, y un vídeo que recoge su performance de 2010: *La virgen pornoterrorista*, y dos obras de los años 2009 de O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios Artísticos) que habían cerrado la sala X con tres fotografías producidas entre 2004 y 2005 y en las que desde posiciones Drag King interpretaban roles femeninos y masculinos. Si en España, artistas y/o artistas que se autodefinen como transfeministas, han producido lo expuesto en la sala XI, ¿por qué no hablar de arte y/o estética “*transfeminista*”, o “*queer*”, o “*posporno*”? Como Aliaga, cuando habla del contenido de esa sala, no utiliza el término “arte”, cabe preguntarse por qué las genealogías feministas en el “*arte español*” acaban en ella.

4. Para terminar sin concluir

Espero que recorrer esta exposición desde la antropología feminista materialista del arte, es decir, desde una disciplina y una perspectiva casi ausentes del campo del arte contemporáneo, haya proporcionado claves que ayuden a comprender mejor las interacciones entre arte(s) y feminismo (s). Para eso, hay que contextualizarlas en lo local, y analizarlas sin perder de vista cómo arraigan en lo local las tendencias hegemónicas en arte(s) o en feminismo (s). En lo que concierne a éstos últimos, hoy por hoy, esas tendencias siguen gestándose en inglés y/o francés, y circulan a través de coloquios, seminarios, exposiciones o ferias de arte. Buen ejemplo de ello fue *Genealogías...*

A pesar de la propuesta curatorial, al visitar la exposición se veía que aunque se compartiera el interés por deconstruir las categorías “*mujer*” u “*hombre*”, se quisiera denunciar la esencialización de las identidades sexuales, combatir la hetero-normatividad, y subvertir las normas sexuales y de género, para dar forma a la exposición no se había retenido una cuestión central. No se había retenido que la teoría queer de corte butleriano además de proponer, de la mano de Foucault, un abandono de las macro-políticas feministas revolucionarias de los setenta y ochenta y de apostar por micro-políticas fundamentadas sobre “*resistencias*” a las normas de sexo/género, desecha incidir sobre la realidad

material e histórica de las opresiones sufridas por las mujeres y privilegia los aspectos simbólicos, discursivos y paródicos del “*género*”.¹¹ Opción que quizás haya turbado al género, pero poco o nada a la realidad material de la opresión de las mujeres. Esto lleva a preguntarse si dicha teoría no se encuentra como pez en el agua en el actual orden capitalista¹² y, claro está, en el campo del arte contemporáneo. Retengo esta cuestión porque en España, a pesar del aura de radicalidad que rodea a dicha teoría en el campo académico, en el del arte contemporáneo y en el “*artivismo*”, lo cierto es que desde ella -y desde las prácticas artísticas y/o políticas a las que ha dado lugar- no se han logrado alterar las relaciones de poder entre los sexos en ningún ámbito de actividad. De hecho, tal y como señala Hemmings, éstas ‘**han sobrevivido e incluso se han fortalecido. [...] Quizás las teorías feministas más antiguas aún tienen algo que enseñarnos sobre lo que tenemos en común como mujeres, a pesar de las valiosas críticas del esencialismo que se han llevado a cabo desde entonces**’.¹³ Comparto con esta autora la idea de que quienes nos posicionamos como feministas estamos en un impasse político y teórico y que quizás, para salir de él, deberíamos ‘**combinar las lecciones del feminismo posmoderno con la materialidad de las desigualdades encarnadas y estructurales**’.¹⁴ Una combinación aún pendiente.

1. Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds) (2013) *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. Ed. *This Side Up*. MUSAC. Con un texto, entre otros, de B. Preciado sobre la « revolución feminista pornopunk ».

2. Schapiro, Roberta (2004) ‘Qu’est-ce que l’artification?’ (*XVII Congrès de l’AISFL. L’individu social*); Heinich, Nathalie & Schapiro, Roberta (eds) (2014) : *De l’artification*. EHESS : Paris.

3. Proyecto coproducido en 2003 por ARTELEKU, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y la Universidad Internacional de Andalucía-arteypensamiento (UNIA). En 1997 el colectivo de artistas vascas Erreakzioa/Reacción (E/R), propuso en ARTELEKU el seminario ‘Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales’. En 2004, junto a M.J. Belbel, hoy autodefinida como investigadora feminista queer, propusieron ‘La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas’. En 2005, E/R, Belbel y la filósofo queer Beatriz Preciado, organizaron ‘Mutaciones del

feminismo: genealogías y prácticas artísticas’.

4. En el primer número (2004), el actual Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) figuraba como director de contenidos, junto al de ARTELEKU y al responsable de arteypensamiento de la UNIA. Desde 2005 la publicación es bianual y desde 2011, tras desaparecer ARTELEKU, sostienen la publicación MNCARS, MACBA, UNIA y Centro José Guerrero.

5. Méndez, Lourdes (2014) ‘Feminismos en movimiento en el Estado español ¿Re-ampliando el espacio de lo político?’, *Revista Andaluza de Antropología* (6): 11-30. (accesible Online).

6. Véase en el catálogo el interesante artículo de Assumpta Bassas sobre feminismo y arte en la Cataluña de los sesenta y setenta.

7. Miriam Solá, que colaboró en *Desacuerdos 7* compiló en 2013 junto a Elena Urko (miembro de POST-OP) : Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos. Tafalla: Txalaparta. El libro se cierra con Una línea del tiempo transfeminista. Genderhacker que se inicia en 1985 y retiene: Acontecimientos históricos, Seminarios y Jornadas, Colectivos, Publicaciones, Films&Documentales, Exposiciones artísticas. En las publicaciones, además de autoras del Estado español algunas vinculadas al transfeminismo como Ziga o Platero; o al post-porno como Diana J. Torres o María Llopis; figuran traducciones de Foucault, Vance, Haraway, Wittig, Fausto-Sterling, Despentes, Halberstam, Butler (con tres obras), Beatriz Preciado (con tres obras).

8. Aliaga en el vídeo en el que se exponen los contenidos e intenciones de la exposición. <http://musac.es>

9. Méndez, Lourdes (2004) *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. IAM: Sevilla.

10. En 1991 Sprinkle definió en EEUU la pospornografía como « **a certain genre of sexually explicit material that is more thoughtful, creative and artistic than the rest** ». En 2001 lx teóricx queer Bourcier, reflexiona en Francia sobre las razones políticas de la pospornografía y, en 2005, la teoriza como una estética crítica. Sprinkle y Bourcier participaron en el *Maraton Posporno*

11. Crítica de la antropóloga feminista materialista Nicole-Claude Mathieu (1994) “Dérive du genre/stabilité du sexe”, en Dion, M. (dir), *Madonna, érotisme et pouvoir*, pp. 54-70, Paris, Kimé

12. Señala Anne E Berger (2013) en *Le grand théâtre du genre*. Belin: Paris, que Frasser y Fraisse son dos de las teóricas feministas que plantean esa pregunta.

13. Hemmings, Clare (2011) *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Duke University Press: London, p. 4.

14. Ibidem, p. 4.