

Monográfico Atrio 1



**no
solo
musas**
mujeres creadoras
en el arte iberoamericano

Eunice Miranda Tapia, ed.



**no solo
musas**

**mujeres creadoras
en el arte iberoamericano**

Eunice Miranda Tapia, ed.

© 2019

Monográfico Atrio

1.º volumen

Editora

Eunice Miranda Tapia

Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Índice

Prólogo	7
Ana Aranda Bernal	
Presentación	10
Eunice Miranda Tapia	
CREADORAS Y TRANSGRESORAS	
Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)	15
Clara Solbes Borja	
Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)	27
Esmeralda Broullón-Acuña	
Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes	42
Edmara Elisa Jordán Montilla	
Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España	55
Laura Luque Rodrigo	
Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte. Expresiones de arte transgresoras	67
Patricia Oliva Barboza	
ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS	
La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento en artistas femeninas contemporáneas	81
Elisa de la Torre	
Acerca de mujeres y arte cubano	91
Carolina María Sánchez Abella	

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio Sara Elena Rodríguez Tovar	103
<i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana Sandra Patricia Bautista Santos	114
EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN	
Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira	128
“mirar(nos)otras”: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional Natália Fernandes Brescancini	142
En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica Natalia Alarcón Pino	156
Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i> Mari Gemma De La Cruz	168
Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea Paul Parra Moreno	182

PRÓLOGO

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

NO SOLO MUSAS constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y reseñas que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.¹

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnànim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.²

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.³

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.

PRESENTACIÓN

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio

*Feminine Actions: Poetic and Political Analysis
of the Female Representation in a Given Space*

Sara Elena Rodríguez Tovar

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", Ciudad de México (México)

sol_ero94@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4406-5063>

Resumen

En esta investigación se reflexiona en torno a los *performances* hechos por artistas como Pola Weiss, Rocío Boliver e Itziar Okariz. Interpretando específicamente las acciones y producciones artísticas donde las artistas transgreden la poética y la estética mediante la textualidad del cuerpo. Hago un análisis desde una perspectiva estética y política del uso del cuerpo femenino: sus poses, sus acciones y emplazamientos.

El objetivo del texto es dilucidar el papel de las expresiones artísticas de mujeres en la actual sociedad y en cómo es posible interpretarlas desde sus representaciones que conllevan a una poética; aunada a la búsqueda de las posibles interpretaciones éticas, estéticas, culturales, políticas y sociales que surgen del pensamiento y del cuerpo femenino aplicado a la *performance*, al video arte, video danza y al circulacionismo.

Palabras clave: *performances*; poética; estética; cuerpo; femenino; político.

Abstract

This investigation reflects on performance art done by artists like Pola Weiss, Rocío Boliver e Itziar Okariz, specifically interpreting artistic actions and productions in which artists transgress poetics and aesthetics through the textuality of the body. I make an analysis from an aesthetic and political perspective of the use of the female body, their poses, actions, and locations. The objective of this text is to illustrate the role of artistic expressions of women in current society and a possible interpretation that is drawn from their representations the suggests poetics. This is a union in the search of possible ethical, aesthetics, cultural, political and social representations that arise from the female body and mind, employing it in performance art, video art, video dance, and circulacionism.

Keywords: *performance art; poetic; aesthetic; body; female; political.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Tovar, Sara Elena. "Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 103-13. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019. © 2019 Sara Elena Rodríguez Tovar. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

En las siguientes líneas podremos dilucidar algunas de las apuestas corpóreas en torno a la interpretación del contexto y su relación con el espacio y nosotros, desde una perspectiva artística femenina, siendo muchas veces delegada y escondida, como las aportaciones de Pola Weiss, o la micro política implícita en el gesto, que desdibuja los límites entre el cotidiano y el acto *performático* de Itziar Okariz, o la crítica a la regulación del cuerpo femenino desde el resurgimiento de lo abyecto, algo que realiza Rocío Boliver.

Pola Weiss

Pola Weiss fue una pionera de la video danza en México y el mundo; junto con sus *performances*, su obra es un contraste entre lo que estaba sucediendo en su contexto y en su interior. En un territorio tal como la Ciudad de México en los años 80's, en el cual no existían apoyos para el video arte, resultaba extraño, incluso sorprendente, que una persona se interesase por la video danza y su capacidad de expresión a nivel estético. Pola apostó a esta técnica, tan menospreciada y comenzó una odisea que muchos calificarían de narcisista, por el hecho que recurre a la autorepresentación en la mayoría de sus videos. Sin embargo, como dice Itziar Okariz, es importante encontrar nuevas palabras para hablar de la necesidad de una artista por evocarse a sí misma a partir de las imágenes de su cuerpo.¹ Desde el 'conocimiento situado', como retoma Rían Lozano,² se puede dilucidar una aportación importante del cuerpo de obra de esta prominente artista del video, ya que, a partir de su cuerpo creaba movimientos libres que permitían tomas osadas que generan sensaciones pertenecientes a la sensibilidad de Pola. Un conocimiento proveniente de los sentidos y las percepciones propias del constructo físico. Se reflejaban entonces convulsiones sociales que interpelaban a un contexto cambiante y en movimiento constante. Es entonces pertinente analizar sus videos y encontrar una fuerte necesidad de representación femenina, no desde la visión pasiva, sino desde la acción; se asume a sí misma como cineasta y danzante.

Weiss rompió con "los criterios de verdad y sus estrategias de representación,"³ pues no pretendía acceder a la típica objetividad que se esperaba en el medio cinematográfico, en vez de esto, exacerbó la subjetividad; no solo en el sentido estético, sino en la apertura de una posibilidad de abordar el video y analizarlo desde la presencia de una cultura femenina interpretada por ella misma. Escenas de una ciudad destruida, escombros, edificios cayendo; en un plano posterior, Pola baila, siente su propia subjetividad, la refleja a través de su danza. Sus movimientos: abruptos, eróticos y rítmicos, relacionados poéticamente con el fondo, rompen con las narrativas posibles. La unión de estos elementos hace plausible retomar

1. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz / Producciones de arte feminista," video en Vimeo, publicado el 25 de febrero de 2014, <https://vimeo.com/87561448>

2. Riánsares Lozano de la Pola, *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador* (México: UNAM, 2010).

3. Lozano de la Pola.

varios de sus *performances* como aportaciones visuales para la representación femenina. En videos como *Mi co-ra-zón* se observa el derrumbe de la ciudad a causa del terremoto de 1985, destrucción que la artista asoció con momentos de su vida que le provocaron una inflexión, como su experiencia con el aborto, el ingreso a hospitales o el mismo terremoto. Dentro de muchas posibilidades, como las que nos ha heredado la TV, Pola eligió partir desde su cultura: el video, los sonidos, las formas y los cuerpos femeninos.

Poco sabemos de sus *performances* no registrados, sin embargo, hay uno que me parece de suma importancia recuperar: *La Venusina renace y Reforma*, que fue realizado en un espacio público: la explanada del Auditorio Nacional, que, como menciona Tununa Mercado,⁴ fue emplazado fuera debido a la cancelación de su presentación en el interior del recinto; Pola montó su escenografía de espejos y bailó vestida con una túnica, cámara en mano. En este *performance* es posible observar los elementos simbólicos que la artista maduró: ella graba, a su vez es el medio de la obra. Obtuvo dos perspectivas: la que se asemeja a su visión y la visión de los espectadores, que veían a Weiss videografiar y danzar. El resultado fue hilarante, de tomas en movimiento y sonidos estridentes.

Es posible desprender de este tipo de *performance* distintas interpretaciones que surgen a través del movimiento del cuerpo femenino y de su cultura. María Elena Lucero menciona, en su lectura de Carol Meier: "el feminismo nos permite pensar el cuerpo como narración y como constitutivo de un texto."⁵ Junto con Amanda Lamarca habla de señales que porta el cuerpo femenino, es desde ahí donde es posible leer la textualidad⁶ de señales que sobrepasan los binarismos configurados por la masculinización de la cultura, el arte, el conocimiento y la economía, factores que leen al cuerpo femenino como objeto y no como creador; Sigmund Freud, al exponer el supuesto recelo por la ausencia de falo, consiguió demostrar el relego de la mujer a una desigualdad impuesta. Así también, analiza Rita Segato⁷ posteriormente, en su análisis al binarismo, al entronque patriarcal y la cultura,⁸ temas que exalta Pola Weiss en sus videos: *Sol o águila* o *Exoego 8*, donde aparecen Teotihuacán y óleos del pintor Jesús Helguera. Confrontando la lectura mediante la yuxtaposición de lo visual y lo sonoro de espacios precolombinos y representaciones de cuerpos modernos; el caso de un indígena varón que rescata a una mujer indefensa. Estos videos cuestionan el entronque patriarcal y a su vez retoman la textualidad de los cuerpos, tanto del varón como de la mujer.

4. Aline Hernández y Benjamin Murphy, "Pola Weiss: materias de una teleasta," en *Pola Weiss: La TV te ve*, coordinado por Eka-terina Álvarez Romero (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 14-19.

5. María Elena Lucero, "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes," *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, no. 1, (enero - junio 2018): 43-59, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6268421.pdf>

6. Lucero.

7. Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Móstoles: Traficantes de sueños, 2016).

8. Segato.

Uno de los aspectos significativos de la textualidad femenina en estos *performances* o video *performances*, dan pauta a que puedan interpretarse ampliamente en su concepto de *AirTV*, resultante de su análisis del potencial mediático de la televisión. Son importantes sus piezas: *Videodanza*, *Merlin* y *Ciudad Mujer Ciudad*, pues son antecesores de muchos conceptos en los que puede visualizarse una poética que sigue siendo vigente; en el video *Ciudad Mujer Ciudad* abordó temáticas apenas valoradas, como el cuerpo y la naturaleza o el agobio por la ciudad y su relación sintomática.

Acciones de Itziar Okariz

Itziar Okariz es una artista vasca nacida en 1965, la cual desarrolla un cuerpo de obra en torno a acciones, como ella misma lo define, que utilizan el cuerpo como signo. Le interesa el proceso plástico que surge del cuerpo en términos de apropiación y resignificación, además de importarle la calidad política del gesto.

Ella articula su proceso desde otros campos distintos al arte,⁹ puede ser visto esto en una de sus primeras *performances*, donde interviene su propio cabello, cortándolo como un mapamundi; el acto fue interpretado posteriormente como una *performance* sobre la masculinización; en otra ocasión, va rapándose a sí misma; en ambas acciones la artista interpreta una apropiación de las herramientas de las artes plásticas como ejercicio político.¹⁰ Cabe interpretar cómo un cuerpo se torna masculino por el hecho de cortar el cabello, así como las poses corporales que asumió la artista al hacerlo, propias de la construida gestualidad masculina.

De las interpretaciones posibles a su obra, Itziar habla respecto al lenguaje del arte, en cómo este puede resultar problemático a la hora de ser aplicado desde una perspectiva feminista, sin embargo, las significaciones a su obra pueden ser no solamente feministas.¹¹ Es posible abordar esta problemática desde lo que plantea nuevamente Rian Lozano: acercarse al estudio de prácticas culturales, retomar el feminismo y su enseñanza de la especificidad es pertinente, haciendo factible una teorización por cada cuerpo.

La artista replantea el concepto de la subjetividad desde el cuerpo, desde múltiples experiencias que conforman el conocimiento. En piezas tales como: *Uno, uno, dos uno* es posible un pensamiento en torno al lenguaje; en "cómo este es producido desde el cuerpo."¹² Entra a debate no solo el hecho de que todos poseemos diez dedos, que a su vez es el número

9. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz".

10. Arteleku.

11. Arteleku.

12. Arteleku.

base de nuestro sistema decimal. Sino la presentación de conocimiento desde y en torno al cuerpo. En videos como *Red Light*, difundido en el año de 1995, es posible observar todo un conjunto de símbolos que remiten a una especificidad de un grupo de mujeres jóvenes. Junto con el rock, el baile y la ropa, le da al cuerpo, especialmente al feminizado, el poder romper con los cánones establecidos en esa época.

Es en este sentido que la herramienta filmica cobra un papel interesante: el medio que usa para registrar su acción, narra una visión sesgada, que refuerza la sensación de ejemplificar una búsqueda de algún tipo de representación: se observa su sujetador, su cigarro, su camisa de flores, elementos que completan una atmósfera propia de la vida de Okariz, que pasa a tener significado a pesar de la insignificancia aparente, refleja en estos objetos la especificidad social e histórica al intervenirlos a través de sus propios actos. Existe la idea de que la *performance* no podía escapar de las ruinas de la posmodernidad, que todo siempre recaía en la representación.¹³ Sin embargo, la carencia de materiales daba la sensación de que lo visto estaba inconcluso, incompleto, una representación inconclusa que abría paso a la poética. De ahí surge la intención de bailar dentro del plano fílmico y la complejidad de poetizar cualquier rastro de información en él.

En otras obras se vuelve más contundente el lenguaje corpóreo y poético, pues la artista utiliza la voz y la palabra. El lenguaje sonoro de la poesía, como en la serie de videos *Meando en espacios públicos y privados*, en el que se observa a la artista orinando, de pie, con falda y *tennis* sobre distintos lugares u objetos: un puente, un coche o una galería.

La figura que representa Itziar es amenazante, se encuentra de pie, mirando a la cámara de frente, posteriormente realiza una acción propia de los ritos masculinos: orinar se vuelve una acción pública que puede ser desarrollada en colectivo, que se manifiesta incluso en movimiento, incluso se platica mientras tanto. Contrario a las mujeres, a las que se nos prioriza el pudor, alejándonos de espacios públicos; además, la posición que adoptamos para orinar es una limitante al cuerpo: es más evidente orinar sentada que de pie, necesitamos detenernos, flexionar las rodillas, esta posición resulta más vulnerable para nuestros cuerpos.

Al abordar el arte relacional, la documentación, la *performance* y su última modalidad: el video *performance*, se ha vuelto necesario tocar el tema de la representación de los símbolos en el espacio, ya sea en un espacio físico o virtual, como lo es la pantalla. Boris Groys habla acerca del problema de la representación en el arte contemporáneo y en cómo esta solo ha podido ser alcanzada a través de la poética del lenguaje; el autor hace un análisis en torno a la literatura y las artes visuales en el que alcanza a dilucidar que la poética en la

13. Arteleku.

interpretación de una obra puede abrir nuevos canales de conocimiento e interés; haciendo posible abordar los simbolismos, pero también su subjetividad y especificidad.¹⁴

De tal forma, el hecho de que Itziar lleve el cabello rapado como una moderna Juana de Arco, o que use medias a los tobillos en algunas acciones y en otras no, es significativo por su carencia de artificio. Lo que resulta de la acción surge desde lo emotivo, que llevó a retratar la acción. Si bien puede pensarse que la artista hizo todo esto a propósito solamente para hacer la acción, no existe ningún público convocado, ni una escenografía dispuesta, ni alguna especie de ritualidad; está orinando, es algo cotidiano que no tendría por qué ser diferente, de no ser porque se apropia de una postura anormal para su género: está reconociendo la capacidad transgresora de la posición del cuerpo por medio del registro de video.

El acto descrito es una afrenta política a los espacios y arquitecturas codificados por el machismo, una cosificación proveniente de la economía política del cuerpo, en el que la economía política es la corriente de pensamiento que tiende a cosificar las acciones dadas sobre los objetos como su valor verdadero, se convierten en objetos ilustrativos de las sensaciones del consumidor, influidas muchas veces por agentes externos poco cercanos a sus necesidades y valores.

Esta 'voluptuosidad' aplicada a los objetos de la que habla George Bataille¹⁵ y que continúa Pierre Klossowski en su texto *La moneda viviente*, retoma gran parte del concepto de Karl Marx respecto a la "fetichización de la mercancía", en él explica como la propiedad sobre determinados objetos se transforma en posesión del cuerpo a través de procesos históricos opresivos como la esclavitud, a ella se antepone el privilegio a la posesión de determinados cuerpos. Esta cosificación del cuerpo es ejercida hacia uno mismo también. La perspectiva psicoanalítica de Sigmund Freud influye sobre el estudio de Klossowski, respecto a la preferencia del placer sexual por sobre la necesidad reproductiva, en el que se visualiza una especie de "economía del placer."¹⁶

Las teorías expuestas en este texto demuestran la interpretación del cuerpo en la sociedad actual, donde el sujeto existe, como objeto para otro. Estas ideas pueden ser vistas en las acciones de Okariz: ella se hace cargo de su cuerpo como objeto, pero no para cosificarse como lo hacen los proxenetas con las mujeres esclavizadas sexualmente, sino como una herramienta política, sin defender corrientes en específico más que la corporal.

14. Boris Groys, "Introducción: Poética vs Estética," en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 9-20.

15. George Bataille, *La parte maldita* (España: Les editions de Minuit, 1987).

16. Pierre Klossowski, *La moneda viviente* (España: Las cuarenta, 1998).

Okariz orina sobre un coche y su aseveración es todavía más explícita: el coche es un símbolo de estatus y éxito, perteneciente a las clases y géneros con potencial económico; una crítica a la feminidad precarizada. Esto se ve reflejado en estas claras limitaciones económicas, sin embargo, existen otras más cercanas a lo corpóreo, como estereotipación del género. E Itziar, al orinarse sobre el coche, está orinando sobre estas ideas preconcebidas. Esto es posible de interpretar desde la realidad misma de Itziar, desde la cotidianidad, las acciones ligadas a lo rutinario encarnan un interés en el que el espectador se sumerge a la interpretación de su propio cuerpo, es decir la política del gesto. En tal caso, la artista vasca y su cuerpo fueron los medios para encarnar la acción.

A partir del análisis que hace Claire Bishop en torno al arte relacional, la demostración por la acción se encuentra en la *performance art*, propuesto por la vanguardia futurista como herramienta que reunió a artistas de distintos campos en un solo espacio, al buscar fusionar todas las artes en una sola.¹⁷ Esta búsqueda propició un cambio de roles entre artista y espectadores, ya que el artista dejó de tener objetos intermediarios; su cuerpo era el medio para poder llevar a cabo el cambio necesario en el espectáculo configurado por la pintura y la escultura. A su vez, el papel del constructivismo ruso y sus aportaciones filmicas hicieron posible que la vida y su documentación fuesen medios artísticos posibles de detonar experiencias visuales complejas.

Uno de los antecedentes más importantes de la *performance* con el cuerpo femenino ha sido Carolee Schneemann, quién desde la década de los 60's comenzó a explorar la *performance* y la pintura, al utilizar su cuerpo desnudo colgado de un arnés para pintar sobre un gran lienzo, en abierta contraposición a los artistas masculinos que dominaban la escena como Jackson Pollock. Otra *performance* reconocida es la de la artista Annie Sprinkle, quién recostada sobre su espalda, con las piernas abiertas, con un espejo cervical colocado en su vagina, expone su cervix, pasando a ser una de las primeras acciones en las que el tema principal de la obra de arte es la sexualidad femenina vista desde una mujer. En estas *performances* es posible identificar los inicios de la representación femenina por mujeres. El uso que se le atribuye al género femenino y cómo se codifica en significaciones, se ramifica en distintas interpretaciones, muchas de ellas cercanas a la sexualidad, la opresión o a la cultura femenina.

Rocío Boliver

En México figura Rocío Boliver, 'La Congelada de Uva', quien es conocida por transgresora, crítica de una sociedad machista alienada y su relación con el cuerpo femenino. En sus acciones es posible ver como se sutura la vagina con cabello y toca un cencerro colgando entre

17. Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. The Historic Avant-garde* (Edinburgh: Verso, 2012).

sus piernas.¹⁸ Actos como este presentan simbolismos entorno a la opresión femenina (en forma de hilos), la acción de tener que sufrir para hacerte escuchar, sustituir el origen del dolor y por fin liberarse, cortando las suturas. Rocío es contundente y no teme a los límites corporales que lleva la *performance*, es más, los exagera, cuestionando con ellos temáticas en torno al género y su interpretación, ligándolo a lo abyecto, a lo despreciable, como símbolo de rebeldía de la mujer, generando una sensación de incomodidad en el espectador que rompe con su monotonía, la de los demás y la del espacio mismo.

La búsqueda por generar incomodidad surge del pensamiento, contexto, estilo de vida e historia de Rocío Boliver. En entrevistas menciona que la manipulación con jeringas, catéteres, sangre, yodo, etc., surge de su cercanía con los hospitales, ya que desde muy niña padeció de la salud, suceso que la confinó a una camilla, alejándola de la escuela. Posteriormente se dedicó al modelaje, conoció a gente de clase alta, dirigió un club de tenis y se volvió rica. Es en ese momento que decide *performear*, exponiendo muchos datos sobre su sexualidad, un formato de vida, pero también una osadía, ya que la desnudez sigue siendo un tabú.

Boliver no se considera feminista, habla incluso con misoginia respecto a las mujeres víctimas del maltrato y la manipulación, tanto por parte de los hombres como de la institución eclesiástica. Esto puede entenderse desde un feminismo blanqueado, un feminismo que no se basa en las percepciones de género planteadas por Judith Butler, sino por una búsqueda de igualdad económica y social. Esta igualdad solo puede ser obtenida en plenitud cuando la persona que la busca es una persona privilegiada, de esto habla Francesca Gargallo al referirse a la manera en la que el feminismo académico impone una igualdad a los demás feminismos del mundo basada en un binarismo.¹⁹ Aun así, la condición de mujer blanca en una nación racista es la que ella utiliza para apropiarse del espacio confinado a la masculinidad, haciendo con su cuerpo, trastoca, saca de quicio, lleva a los límites. Abre la posibilidad para que otras corporalidades trasgredan de forma similar. De la economía del poder sobre el espacio se desprendieron problemas que le costaron a Boliver el trabajo, el juicio y señalamiento proveniente de la temática sexual de sus obras. Esto resignifica nuevamente la imagen que

18. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz".

19. "Como mujer blanca yo vivo sin conciencia los privilegios que el sistema racista me ha reservado desde la infancia. Están tan interiorizados y normalizados que no me percato de ellos y, por ende, me abrogo el derecho de no reconocerlos, a menos que alguien me los señale. Desde el momento en que ese señalamiento existe, sin embargo, yo me vuelvo responsable de los privilegios que las blancas gozamos en un mundo de racializaciones jerárquicas de las personas, según sus rasgos, sus pasaportes, su color de piel, su tipo de pelo, su estructura corporal. Ahí donde existe un privilegio, un derecho es negado, precisamente porque los privilegios no son universales, como son pensados los derechos (igualmente, ahí donde un derecho es negado, se construye un privilegio). El sistema de privilegios racistas que favorece a las blancas me otorga muchos argumentos para que no los reconozca como tales y pueda seguir gozándolos. Gracias a ellos, puedo esgrimir un discurso, que la academia me ofrece, con que justificar mis éxitos como buena estudiante y esforzada docente, obviando las facilidades que tuve para alcanzarlos." Francesca Gargallo, *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (México, Editorial Corte y Confección, 2014), 19.

toma la artista y su trabajo, pues afianza temáticas feministas que brotaban sin que Boliver lo quisiese, que ahí estaban y solamente se tenían que interpretar.

El cuerpo, tal como lo describe Judith Butler, es un conjunto de posibilidades continuamente realizables. En cambio, el género, son esos actos, gestos, movimientos y normas de todo tipo que realizamos cotidianamente que constituyen la ilusión de un yo generalizado.²⁰ Una representación que muchas veces es realizada bajo coacción y que es perpetuada como estrategia de supervivencia. Al utilizar conceptos de cuerpo y género en el análisis de las *performances* y acciones aquí presentadas, es posible encontrar el hilo desde una poética identitaria que demuestra que a través de sus actos, de su representación, en este caso artística, hay una clara intención de que sea mediante el arte, que se proyecte un atisbo político del acto privado. Hay reconocimiento del poder de la construcción de códigos asignados a la textualidad del cuerpo femenino, lo que genera discursos críticos, posibles a través del reconocimiento de los actos que realizamos todos los días que constituyen al género femenino, a su vez que los extrapolamos a las técnicas y códigos propios de la expresión artística.

Existe una sedimentación de normas de las que la artista no escapa, que a su vez le dan sentido a la pieza, ya que en sí mismas ostentan una identidad ajena al arte, relacionada al cuerpo generizado. Aquel que adopta repetidamente un conjunto de estrategias para llevar a cabo la corporización de lo que se considera femenino. La interpretación del cuerpo femenino que se hace conforme a la *performance*, se ejecuta y trata la vida de la artista sobre su propio cuerpo, día tras día.

Las múltiples interpretaciones que se hacen del cuerpo femenino que realiza *performance* poseen una complejidad para el análisis desde la teoría artística, ya que se encarnan en formas, sonidos, acciones, ya sea de la artista, del público o del mismo espacio, las cuales dejan ver la construcción histórica por la cual discurre esa identidad específica de género. Es significativo escuchar esas risas nerviosas mientras Boliver procede a colocarse el segundo cencerro entre las piernas, como es significativo que Sprinkle use tacones y medias para exponer la interioridad de su cuerpo.

El video como herramienta postproductora de la realidad

El video tomó mucha importancia en la *performance* por su capacidad de ser editor de la realidad, ya que el plano de una pantalla podía excluir o incluir cualquier detalle que el *performer* requiriese, en este caso sesgar su misma representación, con el fin de nublar el sentido de

20. Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista," *Debate Feminista*, no. 18 (1998): 296-314.

entendimiento. La realidad postproducida, de la que habla la alemana Hito Steyerl,²¹ es clave para entender la migración de las imágenes que se ejecutan al generar un circulacionismo de ellas en campos y lugares específicos, se articula para generar capas de interpretación que integra el conocimiento sobre una sociedad, se continúa haciendo video arte para explicar relaciones históricas y sus representaciones.

Como explica la artista e investigadora Mieke Bal, quien habla de las obras de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, en el video *If 6 was 9*, donde se identifican temas femeninos: la sexualidad de cinco adolescentes de entre 13 y 15 años.²² Las jóvenes caracterizan diálogos basados en una realidad donde juegan básquet, se comparten sus historias sexuales y hablan de lugares idóneos para realizarlo. Un arte político que puede llegar a tocar temas tales como la representatividad del género femenino en la cultura fílmica, las subjetividades que conforman esta cultura y sus características más importantes como la sexualidad, los hábitos, identidades compartidas o los espacios donde se desenvuelven. Esto a través de la creación de narrativas que no recurren a la lógica cinematográfica, que traspasan los límites entre la realidad y la ficción. En ellas se visualizan las relaciones interpersonales presentes y cómo estas son afectadas, negociadas, propuestas o dispuestas entre mujeres.

Sayak Valencia menciona que una de las categorías que abrieron los feminismos es lo femenino como categoría epistemológica,²³ Ahtila ya no sale en sus videos, aun así, se vale de la textualidad del cuerpo femenino para darle múltiples sentidos a sus narrativas e instalaciones, construyendo con esto un conocimiento desde lo femenino hacia lo femenino.

Resulta significativo estudiar a estas mujeres, primeramente, porque la investigación de diferentes expresiones artísticas, específicamente de mujeres, se ha vuelto imprescindible para entender el papel de la representación femenina dentro de la sociedad. A su vez, la misma coyuntura social y política globalizada y cambiante ha propuesto nuevos panoramas a las artistas que trabajan con el espacio y su cuerpo, en la que nuevas y mejores propuestas son pertinentes por su capacidad de incidir en los públicos de manera rápida y eficaz a través de la tecnología; proyectos tales como las Hijas de la Violencia o Morras, que realizan acciones videograbadas difundidas en la plataforma YouTube, para reivindicar la lucha contra el acoso callejero.

Las acciones que llevan todas las mujeres aquí mencionadas han comunicado a toda una generación de mujeres artistas que lo privado es político, que ya no es necesario mantener nuestros cuerpos de mujer normados en el arte, ya que este se ha vuelto ahora nuestra herramienta para retratar lo no normado.

21. Hito Steyerl, *Demasiado Mundo: ¿Murió el internet?* (Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2015).

22. Mieke Bal, "New Work on Political Art," en la página web oficial de Mieke Bal, <http://www.miekebal.org/research/book-projects/>

23. Sayak Valencia Triana, *Capitalismo gore* (España: Melusina, 2010).

Bibliografía

- Bal, Mieke. "New Work on Political Art." En página web oficial de Mieke Bal.
<http://www.miekebal.org/research/book-projects/>
- Bataille, George. *La parte maldita*. España: Les editions de Minuit, 1987.
- Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. The Historic Avant-garde*. Edinburgh: Verso, 2012.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." *Debate Feminista*, vol. 18 (1998): 296-314.
- Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. México: Editorial Corte y Confección, 2014.
- Groys, Boris. "Introducción: Poética vs Estética." En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, 9-20. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Hernández, Aline y Benjamin Murphy. "Pola Weiss: materias de una teleasta." En *Pola Weiss: La TV te ve*, coordinado por Ekaterina Álvarez Romero, 14-9. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Klossowski, Pierre. *La moneda viviente*. España: Las cuarenta, 1998.
- Lozano de la Pola, Riánsares. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*. México: UNAM, 2010.
- Lucero, María Elena. "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, no. 1 (enero - junio de 2018): 43-59.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6268421.pdf>
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Móstoles: Traficantes de sueños, 2016.
- Steyerl, Hito. *Demasiado Mundo: ¿Murió el internet?* Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2015.
- Valencia Triana, Sayak. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.

Videografía

- Arteleku. "Presentación de Itziar Okariz / Producciones de arte feminista." Video en Vimeo.
Publicado el 25 de febrero de 2014. <https://vimeo.com/87561448>