

ARTE CONTEMPORÁNEO, VIOLENCIA Y CREACIÓN FEMINISTA.

«LO PERSONAL ES POLÍTICO»

Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY ART, VIOLENCE AND FEMINIST CREATION.

«THE PERSONAL IS POLITICAL» AND THE TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY ART

Ana Martínez-Collado

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Castilla – La Mancha

RESUMEN

Este texto analiza la transcendencia de la revolución feminista que se inició en los años 60 a partir del lema «Lo personal es político» y su influencia en la transformación del arte contemporáneo. En este contexto el trabajo desarrollado por las prácticas artísticas y la crítica feminista en relación a la denuncia de la violencia contra la mujer ocupa una posición destacada. A lo largo de estas últimas décadas no sólo ha evidenciado la violencia como un hecho continuado y global hacia la mujer sino que, además, ha iniciado nuevas narraciones que dan respuesta a un drama considerado socialmente como un irremediable «trágico final».

Palabras clave: arte contemporáneo, violencia, creación feminista, privado y público, político, revolución feminista, subjetividad, debate social, micropolítica, experiencia, autobiografía, intimidad, estereotipos, clase, sexo, género, raza, poder y saber.

ABSTRACT

This paper analyzes the significance of the feminist revolution that began in the 60s from slogan «the personal is political» and its influence on the transformation of contemporary art. In this context the work done by the artistic practices and feminist criticism in relation to the reporting of violence against women occupies a prominent position. Along the latter decades has not only demonstrated the continued violence and overall made towards women but which also started new narratives that respond to a drama considered socially as a hopeless «tragic end».

Keywords: Contemporary Art, violence, feminist creation, private and public, politician, feminist revolution, subjectivity, social debate, micropolitics, experience, autobiography, intimacy, stereotypes, class, sex, gender, race, power and knowledge.

Aun cuando hoy en día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto de poder (Millet, 1969: 70).

No estamos acostumbrados a asociar el patriarcado con la fuerza. Su sistema socializador es tan perfecto, la aceptación general de sus valores tan firme y su historia en la sociedad humana tan larga y universal, que apenas necesita el respaldo de la violencia. Por lo común, sus brutalidades pasadas nos parecen exóticas o primitivas y los actuales extravíos individuales, patológicos o excepcionales, que carecen de significado colectivo (Millet, 1969: 100).

La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política. Esto trajo consigo que la autobiografía y otros temas que hasta ahora no se consideraban relevantes (incluyendo cuestiones de clase, sexualidad, género, raza) se introdujeran en el arte de los 70 (Blanco, 2001: 42).

Desde el presente la relectura del pasado, incluso del más cercano, nunca deja de sorprender, de responder a preguntas y de indicar nuevos caminos. Cuando Kate Millet afirmó en su polémico y escandaloso libro *Política Sexual* (1969) «Lo personal es político» fue pionera en expresar una de las transformaciones más radicales del mundo contemporáneo, la indisoluble constitución de lo público a partir de lo privado.

Millet se «propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política» (Millet 1969: 68). En tanto que la palabra política subraya las relaciones de dominación que han mantenido a lo largo de la historia y que continúan. «La relación entre los sexos es, pues, política» (Puleo, 2005: 51), porque proviene de las costumbres sexuales derivadas del carácter patriarcal de la sociedad fundamentada en relaciones de poder.

Para Esperanza Bosch y Victoria A. Ferrer, esta obra clásica junto con la de Susan Brownmiller, *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación* (1975) «contribuyen de modo decidido a cambiar la consideración de la violencia contra las mujeres de problema personal a problema social estructural cuyo origen está en el patriarcado y cuya finalidad es mantener la situación de manifiesta desigualdad» (Ferrer y Bosch, 2007).

Susan Brownmiller, feminista y periodista americana, argumentaba en este libro que la violación es «ni más ni menos que un proceso consciente de intimidación por medio de la cual todos los hombres mantienen a todas las mujeres en un estado de temor» (Brownmiller 1975: 5). Fue sin duda una obra rigurosa y provocadora, que mostraba a la sociedad americana cuál era realmente la situación que se vivía. A pesar de su innegable valor matizamos que «en otros círculos el libro ha sido sometido a una severa crítica por su complicidad en el resurgimiento del viejo mito del violador negro» (Davis, 1981: 180).

Los argumentos de estas escritoras están basados en las experiencias de la época y en lecturas tanto de filosofía, sociología como de autores de narrativa que describían las relaciones entre los sexos a partir de su propia sexualidad, reflejo de las costumbres e ideologías dominantes. Kate Millet revisó la obra de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer en contraposición a Jean Genet. Y Simone de Beauvoir –añadiendo a otra autora imprescindible en la época– en *El segundo sexo* (1949) ofrece succulentas lecturas de los mitos de las mujeres en Montherlant, Lawrence, Claudel, Breton o Sthendal.

Es este primer momento en que la crítica feminista se concibe a sí misma a partir de la idea de mujer lectora –o como sugiere Jonathan Culler– a partir de lo que significa «leer como una mujer» (Culler, 1982: 43), se afirma la continuidad entre la experiencia global de la mujer y su experiencia como lectora. La crítica fundada en este postulado de continuidad se interesa en la situación y la psicología de los caracteres femeninos, investigando mujeres o «imágenes de mujeres» en las obras de un autor, un género, o un período. Generalmente, esta crítica se ocupa de la feminista como lectora, ofrece lecturas feministas de textos que analizan las imágenes y estereotipos de la mujer dentro de la literatura, las omisiones y conceptos falsos sobre la mujer dentro de la crítica y los posicionamientos de la mujer dentro de los sistemas semióticos.

Carolyn Heilbrun, una de las seguidoras de este enfoque, señala: «Millett ha emprendido una tarea que encuentro particularmente provechosa: la consideración de ciertos sucesos u obras de literatura desde un punto de vista inesperado, sorprendente incluso... Su objetivo es hacer saltar al lector del puesto ventajoso que durante tanto tiempo ha ocupado, y obligarle a mirar la vida y las letras desde una posición nueva. No pretende imponer la última palabra sobre ningún escritor, sino una palabra completamente nueva, con anterioridad poco oída, y extraña. Por primera vez se nos pide que miremos la literatura como mujeres. Nosotros, hombres y mujeres, hemos leído todos como hombres. ¿Quién puede negar cierto excesivo énfasis en la manera que tiene Millett de leer a Lawrence o Stalin o Eurípides? ¿Y qué importa? Hace falta un trasplante» (Heilbrun, 1971: 39).

Desde la década de los 60 del siglo XX las mujeres se enfrentaron desde todos los ámbitos a la transformación de los estereotipos y de las normas sociales. En este contexto de transformación que vivimos desde entonces, las mujeres artistas no han dudado en visibilizar los conflictos de nuestro tiempo. A través de sus obras han mostrado la violencia hacia la mujer y han iniciado nuevos caminos para buscar nuevas narraciones que den respuesta a un drama en el que al menos a través de su representación se atisbe la posibilidad de no construirse en un irremediable «trágico final».



Fig. 1. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965

Yoko Ono, en la performance *Cut Piece* (1965) (fig. 1) se subió a un escenario vestida con sus mejores ropas y colocó junto a ella unas tijeras. Los espectadores estaban invitados a ir cortándole uno a uno trozos de sus ropas. Ella permanece inmutable, ajena a la agresión. Este trabajo de difícil interpretación¹ ha sido considerado como una de las obras claves en la representación de «la subordinación de género, violación del espacio personal de una mujer y de la violencia contra las mujeres» (Tanner, 1994: 61).

¹ Kevin Concannon escribió un interesante artículo «Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again» en el que analizaba las distintas interpretaciones que a lo largo del tiempo ha tenido esta performance (PAJ: *A Journal of Performance and Art*, PAJ 90 (Volume 30, Number 3), September 2008, pp. 81-93. (Article Published by The MIT Press).



Fig. 2. Yoko Ono/John Lennon, *Rape*, 1969

Unos años después John Lennon junto con Yoko Ono realizaron *Rape* (1969) (fig. 2) un ambicioso film experimental de 75 minutos en el que la protagonista –una joven actriz húngara llamada Eva Majlat incapaz de hablar inglés²– es perseguida por una cámara de la que no puede escapar por más que lo intenta. El cámara Nick Knowland se encuentra con la actriz que parece conocer, aunque no se especifica, caminando por el cementerio de Highgate y comienza a seguirla. Durante un tiempo mantiene la calma, incluso intenta iniciar una conversación pero no obtiene respuesta. Cada vez más inquieta, se acelera y trata de huir de él. En las últimas secuencias la actriz ha llegado a su casa y sigue siendo acosada por el cámara. Le grita que se vaya. El maquillaje embadurna su cara. Grita. Suena el teléfono. Termina la película.

Las interpretaciones de la época consideran esta obra como una acción que reclamaba el pacifismo, la paz en Vietnam y denunciaba la presión del mundo contemporáneo entre los medios y lo individual –un trabajo pionero para aquellos artistas que utilizarán el tema de la vigilancia como Shopie Call o Julia Scher. Pero, también, es una fiel representación del

² Interesante artículo de Sukhdev Sandhu en el Sitio Web del Telegraph Media Group, en el que nos cuenta la historia de esta actriz y otras interesantes reflexiones sobre Yoko Ono y el film.
http://blogs.telegraph.co.uk/culture/sukhdevsandhu/9710857/Eva_Rhodes_and_Yoko_Ono_one_of_the_most_violent_movies_ever/ (miércoles 8 de enero de 2014).

acoso y la violación –aunque se oculte el acto. Dramatiza, sin duda, todos los argumentos del famoso ensayo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo» (1973) sobre la naturaleza voyeurista y explotadora de la mirada masculina. El espectador experimenta una forma de violencia sexualmente connotada. Nadie puede permanecer impasible.

Releemos este momento histórico de la aparición del pensamiento feminista desarrollado a partir de los años 60 fundamentalmente ligado a la defensa de la igualdad, entre cuyas referencias ineludibles se encuentra la emblemática obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949). Su conocida afirmación de que «no se nace mujer; se llega a serlo» (Beauvoir, 1949, tomo II: 13), comprende una de las ideas más revolucionarias para la teoría feminista: el papel que la mujer asume en la sociedad le viene impuesto, no por su circunstancia biológica, sino por el sometimiento al poder patriarcal que se ejerce a través del sistema institucional organizado a través de la educación, la ley y la economía. ¿Por qué lo femenino siempre es algo cuestionable? ¿Por qué la mujer es el sujeto pasivo de la historia? ¿Por qué la mujer es lo Otro?³



Fig. 3. Faith Wilding, *Waiting*, 1971

³ En el libro *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (2008), desarrollé los argumentos principales de la obra de Simone de Beauvoir.

Faith Wilding –una de la artistas americanas más interesantes y en activo durante cuatro décadas– recrea visualmente la posición de la mujer en aquellos años en la performance *Waiting* (1971) (fig.3) y los anhelos que corresponden a una mujer desde su nacimiento. Sentada pasivamente con las manos sobre el regazo y mientras se balancea hacia delante y hacia atrás, declama un listado de ancestrales esperas que conlleva el hecho de ser/estar mujer: «...esperando para que alguien me recoja, esperando usar sostén, esperando la menstruación, esperando que él me llame, esperando casarme, esperando la noche de bodas, esperando que él llegue a casa para llenar mi tiempo...».



Fig. 4. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, *In Mourning and in Rage*, 1977

En este contexto reivindicativo y de denuncia uno de los trabajos más célebres fue *In Mourning and in Rage* (*Con dolor y con rabia*) (1977) (fig. 4). En 1977, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, realizaron esta performance en contra de la visión de los medios de comunicación respecto al tratamiento de la violencia contra la mujer. El desencadenante histórico de la performance fueron la docena de asesinatos del asesino en serie, The Hillside Strangler (El Estrangulador de la Ladera) en la ciudad de Los Ángeles y el morbo informativo desencadenado en los medios de comunicación –una segunda fuente de violencia. Una carroza fúnebre seguida por 60 mujeres llegó hasta el Palacio Municipal donde se bajaron diez mujeres vestidas de luto riguroso con altos tocados. Allí, frente a los periodistas y

funcionarios que las esperaban, cada una de ellas describió distintas formas de violencia que experimentan las mujeres. Al terminar las asistentes gritaban: «Por la memoria de nuestras hermanas, ¡defendámonos!». Y la décima mujer vestida con una capa roja dio un paso adelante representando la lucha de las mujeres contra cualquier forma de violencia.

Síntoma de que la violencia actúa y continúa actuando hoy en día, recordaré el reciente trabajo de Suzanne Lacy, *El esqueleto Tatuado* (2009-2010). Un proyecto concebido como un conjunto de actividades e intervenciones, en el que se constituyó una plataforma con distintos agentes de sectores públicos y privados dedicados a actuar contra la violencia de género, entre los que colaboraron artistas jóvenes, activistas y mujeres maltratadas. En este ambicioso trabajo la preocupación principal de Lacy volvía a dirigirse a la narración de la violencia por parte de los medios y de las instituciones políticas. Un discurso que se queda en los datos estadísticos y la descripción de los acontecimientos pero que obvia las historias personales –la palabra y la experiencia– de las mujeres que sufren la violencia.

El trabajo de Suzanne Lacy, artista con una larga trayectoria en los campos de la *performance*, la fotografía, el videoarte y la instalación, activista y escritora; nos indica además la importancia de los colectivos de mujeres. Todo su trabajo desde la década de los 60 está interesado en mostrar la importancia del arte en relación a las transformaciones sociales vinculando, de esta forma, sus proyectos al ámbito político y la esfera pública.

Estos primeros momentos de toma de conciencia, de visibilización y al tiempo, de plantearse la necesidad de contar la experiencia de las mujeres desde otro punto de vista, no podrían explicarse sin tener en cuenta la relevancia de los colectivos de artistas feministas. Estos colectivos fueron modelos para colectivos posteriores. A partir de las críticas feministas a la noción tradicional del arte se puede entender la importancia de concebir otras propuestas creativas en las que el colaboracionismo y el activismo estuvieran presentes en la misma concepción del proyecto. Proyectos que les permitían incidir en reivindicar una posición no testimonial dentro del espacio artístico, en reivindicar la igualdad y rechazar su situación discriminada dentro de la sociedad y dar forma a una visión positiva de la identidad femenina. Esta apuesta fue defendida por Lucy R. Lippard al defender un «arte de lugar». «Gracias en parte al arte de mujeres que desde comienzo de los 70 han subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal [...] se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público, convirtiéndose éste en una fuente de educación y de entretenimiento, y además pensamiento crítico» (Lippard, 1995: 65).

Dentro de la larga historia de los movimientos de mujeres podríamos destacar el *Women's Building*, fundado en 1973 en Los Ángeles, con el simple propósito de ofrecer

lugares de exposición a mujeres artistas. Y por supuesto el *Mouvement de Libération de la Femme*, (Movimiento de Liberación de las mujeres) que aparece en Francia en 1970. En un primer momento es la prensa la que lo bautiza *movimiento de liberación de la mujer* en referencia al *Women's Lib* estadounidense –movimiento feminista que desde el siglo XIX se desarrolla en el ámbito occidental; transformándose posteriormente en el *Movimiento de liberación de las mujeres (MLF)*. Sus campañas radicales señalaban la violencia contra las mujeres en todas sus formas.

Estos colectivos adquieren también la forma de revista. En relación al tema de la violencia la revista *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977-1992)⁴ –una de las revistas más relevantes de la revolución feminista en Nueva York en los años setenta– publicó un número dedicado al tema de la mujer y la violencia –*HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics, # 6 On Women and Violence* (1978). Para la realización del número utilizaron un método colaborativo, examinando durante un año la cuestión de la violencia con distintos grupos de trabajo y encontraron una inseparable conexión entre el poder, el control y los privilegios –la violencia es esencial para mantener la desigualdad en las relaciones. Una experiencia diferente según la cultura, la raza, el sexo, la edad y la identidad nacional. Las claves para comprender la opresión y la resistencia están en las relaciones entre género, violencia y poder. Las mujeres siempre han luchado, por la supervivencia, por cambiar las cosas y por la revolución. La revista defendía una victoria rosa, denunciaba la violencia física y psíquica, la violación –como en el trabajo de Nancy Spero *Codex Artaud XVII* (1972)–, la violencia social, la violencia racial y de género, la mutilación femenina, la explotación laboral y los crímenes contra las mujeres.

Uno de los artículos que merece especialmente destacar es el de Karen Hagberg «¿Por qué el movimiento feminista no puede ser no violento?». Dada la situación social en aquellos años la violencia se inscribía de forma autorizada contra su propia identidad y libertad. La cuestión principal es cuál era y es la respuesta adecuada. «¿Deberían ir armadas las mujeres?». Una de las hipótesis que podemos aventurar desde las tesis de Walter Benjamin y de Hannah Arendt, como señalaré más adelante aludiendo a una publicación anterior, será la posibilidad de una *desterritorialización* de la noción de violencia trasladándola a otro espacio: el del debate y la esfera pública.

«Lo personal es político» se convirtió en lema del feminismo de los años 60 y 70. Todos aquellos temas que afectan en lo privado a las mujeres –sexo, familia, género, violencia, maltrato, libertades y derechos– fueron asuntos de debate social y público. A lo largo de estas

⁴ *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics, # 6 On Women and Violence*, 1978. Fundada por Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Elizabeth Hess, Joyce Kozloff, Lucy Lippard, Miriam Schapiro y May Stevens.

últimas décadas las artistas mujeres han visualizado desde distintas ópticas y posiciones la necesidad de transformar los lugares institucionalizados del sometimiento y la humillación.

La lucha contra situaciones de discriminación sexista y racista volvió a resurgir en la década de los 80 especialmente por el neoconservadurismo americano, que estaba de nuevo prohibiendo las libertades adquiridas. Surgen grupos como Guerrilla Girls o Group Material, Gran Fury; podemos destacar organizaciones como la Visual AIDS y DIVA-TV (Damn Interfering Video Activist Television) relacionado con ACT UP. Las artistas, de forma individual o como colectivo, enfrentaron especialmente la cuestión de la representación en los medios de comunicación.

El surgimiento del movimiento Women's Action Coalition (WAC: Coalición de mujeres en acción), creado en 1989, ha sido el que más amplia y heterogéneamente se ha manifestado a favor de los derechos y ante los problemas de las mujeres. WAC ha participado activamente en acciones relacionadas con la situación de la mujer en el mundo del Arte. Su lema principal era «WAC is watching. We will take action (WAC está mirando. Actuaremos)»⁵. Me parece especialmente significativa una manifestación que realizaron a propósito de una serie de violaciones que se estaban realizando en el Campus de la John's University en Nueva York, *Stop Rape at John's University*. Las pancartas sobrias y contundentes expresan mensajes tan sencillos como: «No», «No significa no», «Permite a la mujer definir la violación» o «Suficiente es suficiente».

El movimiento feminista en la década de los 60 coincide con otros movimientos de protesta –luchas por los derechos civiles y críticas a la autoridad académica entre otras muchas luchas–, que hicieron posible la consigna que recorrió las calles de París en 1968: «Pidamos lo imposible». «Pedir lo imposible –escribían Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel Cortés– equivalía a rechazar el poder patriarcal, el poder con mayúsculas, la vida alienante marcada por el consumismo, por el culto a la productividad y la tendencia a la uniformización y la segregación de lo diferente que se convertían, por tanto, en las verdaderas varas de medir» (2003: 29).

Será también en esta época en la que con mayor intensidad comienza a reivindicarse el término micropolítica. Una especie de política que disminuye la importancia de lo macro político, defendiendo una política a pequeña escala o anti-institucional que propone nuevos caminos para cumplir el programa emancipatorio más allá de las estructuras sociales tradicionales.

⁵ Se conservan archivos de sus acciones y manifiestos en: <http://www.uic.edu/depts/lib/specialcoll/services/rjd/findings/WAC-Chicagof.html> y en: <http://archives.nypl.org/mss/3376> y documentación visual sobre sus carteles y pancartas en: <http://bethanyjohns.com/Women-s-Action-Coalition-WAC> y <http://bethanyjohns.com/Women-s-Action-Coalition-WAC-2>

Gilles Deleuze desarrolló una primera aproximación al término vinculándolo al papel que los grupos minoritarios de individuos podían realizar oponiéndose a las grandes instituciones del estado, planteándolo como un camino libertario de la no-violencia. «Lo que nosotros denominamos de diversas maneras –esquizo-análisis, micropolítica, pragmática, diagramatismo, rizomática, cartografía– no tiene otro objeto que el estudio de estas líneas, en los grupos o en los individuos» (Deleuze y Parnet, 1977: 142).

Una forma de política basada en lo subjetivo, lo íntimo, la sexualidad, lo cotidiano, lo oculto, lo silenciado, que construye el orden simbólico en el que se asienta lo social, lo político y lo económico.

Una forma política de acción que adquiere un compromiso aún mayor con la subjetividad. Para Félix Guattari y Suely Rolnik en el libro de *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986): «La micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante» (1986: 202).

De esta forma «La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política» (Blanco, 2001: 42) iniciándose un camino a partir de la década de los 70 en el que muchos temas que no eran objeto de interés para las prácticas artísticas se fueran considerando centrales –desde cuestiones vinculadas con la experiencia y la autobiografía hasta temas estrechamente relacionados con la intimidad, la subjetividad y la construcción social de estereotipos de clase, de sexo, género y raza.

Los movimientos feministas, las artistas y las escritoras desencadenaron a partir de su propuesta «lo personal es político» un arte interesado en temas en los que se incluía el sexismo, los derechos respecto al cuerpo de las mujeres, la violencia sexual y doméstica, el SIDA y todos aquellos que tienen relación con la experiencia de la vida desde el nacimiento hasta la muerte y el paso por la vejez. Visibilizaron a un cuerpo vivo que transcurre a través del tiempo.

Esta revolución feminista es reconocida como clave para el proceso de recodificación de lo político –del desplazamiento de la política– y su reescritura a través de las representaciones simbólicas y las prácticas artísticas. Un crítico de arte como Hal Foster escribió: «el interés de la reflexión teórica se ha desplazado de la consideración de la clase como sujeto de la historia hacia una exploración de la construcción cultural de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social» (Foster, 1985: 97). Siendo así que, «las cuestiones de la representación y de la sexualidad, de la determinación simbólica frente a la económica y los "sistemas totales", ocupan un lugar privilegiado en el lugar de la cultura. E incluso, como defiende Foster, hoy sólo es posible «repensar la posición e importancia del arte político teniendo en cuenta estos temas»

(1985: 101). Cultura y subjetividad son la clave para comprender las transformaciones del arte contemporáneo en estas últimas décadas.

En este contexto la respuesta al tema de la violencia sobre la mujer por parte de las prácticas artísticas y críticas ocupa una posición privilegiada. La primera acción necesaria para acceder del espacio privado al público, del espacio silenciado al visible, para conseguir que la discriminación pase de ser un problema personal a un problema social estructural es denunciar cualquier forma de violencia –y la violencia de género es un caso extremo– para ser posible comenzar a establecer nuevos diálogos. Es una experiencia vital –personal– que se traslada a partir de puntos de vista muy diferentes al imaginario simbólico creado.

La política real ha tardado décadas en reconocer la violencia contra la mujer como tal. La historia tiene testimonios desde la antigüedad pero no será hasta bien avanzado el siglo XX cuando ha pasado a ser reconocida como un problema social. El 20 de diciembre de 1993 las Naciones Unidas en su 85ª sesión plenaria ratificó la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, donde se afirma que esta violencia es un grave atentado a los derechos humanos de la mujer y de la niña.

Toda esta tarea de pequeños avances, lecturas, visibilizaciones y acciones ha trasladado el problema de la violencia contra la mujer desde el entorno de lo privado, a la familia –como estructura social pública–, a la comunidad y al Estado. Y se ha reconocido que si su fase más extrema es el asesinato, no deja de estar presente en otros ámbitos a través de la discriminación, el menosprecio y la agresión física o psicológica.

En estas últimas décadas en España podemos mencionar tres exposiciones vinculadas con el tema de la violencia: *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (2005), comisariada por Berta Sichel; *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (2010), por Piedad Solans y *Contraviolencias. 28 miradas de artistas* (2013), por Randy Rosenberg.

El proyecto *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, dirigido por Berta Sichel, y comisariada junto con Virginia Villaplana en el Museo Nacional Reina Sofía en el 2005, acertó al visibilizar un conjunto de textos y obras –a través de una programación de cine y vídeo– de una treintena de artistas nacionales e internacionales⁶ que enfrentaban el tema de la violencia. Berta Sichel desarrolla el proyecto a partir de la referencia a la

⁶ Artistas: María Arlamovsky, Eija-Liisa Ahtila, Beth B. Celia Barriga, Sadie Benning, Bene Bergado, Terry Berkowitz, Ursula Biemann, Ángel Borrego y Nik Swoboda, Cristina Buendía, Nuria Carrasco, Juan Delgado, Cara DeVito, Valie Export, Alicia Framis, Beatriz García Prieto, Grace Graupe-Pillard, Hildegard Hahn, Annika Von Hausswolff, Mandy Jacobson, Karmen Jelincic, Narelee Jubelin, Karin Jurschick, Robin Kahn, Mike Kelly, Sigalit Landau, Angélica Liddell, Eva Loot, Manel Margalef, Gabriel Martínez, Enrique Marty, Sabine Massenet, Elahe Massumi, Mateo Maté, Chelo Matesanz, Ana de Matos, Paul McCarthy, Kevin McCourt, Tracey Moffat, Beth Moysés, Bleri Murataj, Carmen Navarrete, Année Olofsson, Pratibha Parmar, Lourdes Portillo, María Ruido, Estibaliz Sádaba, Maura Sheehan, Teresa Serrano, Mimi Smith, Sheila M. Sofian, Jean Maie Teno, Eulàlia Valldosera, Azucena Vieites, Wolf Vostell y Frederic Weisman.

novela de amor epistolar de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (1942) que «bien puede simbolizar, literal y figuradamente en el siglo XXI el temor al sistema patriarcal» (Sichel, 2005: 13). Retomando también los argumentos de Kate Millet respecto a la dependencia de la mujer en el patriarcado. «Para Millet el concepto de amor romántico posee elementos de manipulación emocional, muy explotada por los hombres, porque –y recoge la cita de Millet– “el amor es la única circunstancia en que se disculpa (ideológicamente) la actividad sexual de la mujer”» (Sichel, 2005: 14). Ante la complejidad del proyecto expositivo que presenta: «No es posible –escribía Berta Sichel– componer una narración que arroje luz sobre todos y cada uno de los aspectos del tema: ¿Cómo comienza la violencia? ¿Por qué maridos y compañeros empiezan a pegar a sus mujeres o compañeras?» (Sichel, 2005: 21).



Fig. 5. Cecilia Barriga, *El origen de la violencia*, 2005

De la impresionante selección de obras que realiza –en el que se consolida la tesis del valor de la imagen en movimiento para transmitir relatos de experiencia– uno de los puntos de partida para comenzar a hacerse preguntas sobre la violencia es el trabajo de Cecilia Barriga *El origen de la violencia* (2005) (fig.5). El vídeo busca los procesos ocultos por los que ésta se desencadena. Un niño comienza a maltratar a su gatito en un lugar perdido de la selva amazónica. Barriga se pregunta cuál fue el motivo que desencadenó la acción. De la misma manera, las mujeres han sido tratadas a lo largo de la historia como «identidad secundaria» al sujeto social. «... Durante siglos lo femenino ha sido tratado por el poder como una identidad pobre y débil. Como ese niño indígena, también habitante de una periferia, en este caso la del desarrollo. Ese desprecio, esa minusvaloración nos llena de rabia y de ira contenida» (Barriga, 2005: 58).

La exposición *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*⁷, comisariada por Piedad Solans e inaugurada el día 28 de noviembre de 2010 en la sala Koldo Mitxelena de Donosti, hace hincapié no sólo en la perpetuación del patriarcado como forma de violencia contra la mujer, sino que además se propone inscribirla en «una crítica a la cultura y a las estructuras de poder con sus tecnologías y mecanismos de producción, control y distribución de la violencia» (Solans, 2010: s/n). A través de las propuestas de quince artistas que trabajan en una diversidad de formatos⁸ la denuncia contra la violencia se sitúa en la necesidad crítica de transformar las mismas estructuras de poder en donde la violencia se inscribe. «La cuestión artística pasa de la concepción del cuerpo privado a la del cuerpo estatal, configurando las tecnologías imaginarias y los mapas geográficos, simbólicos, políticos y sociales de la violencia» (Solans, 2010: s/n).



Fig. 6. Shoja Azari, *A Room with a View*, 2004

Uno de los trabajos en el que se visibiliza de forma extrema el adormecimiento crítico que causan los medios, la pantalla de televisión, frente a lo que en nuestra más inmediata

⁷ Artistas: Shoja Azari, Nazan Azeri, Maja Bajevic, Louise Bourgeois, Stefan Constantinescu, Alicia Framis, Coco Fusco, Regina José Galindo, Cristina Lucas, Sükran Moral, Beth Moysés, Alexandra Ranner, Paula Rego, Teresa Serrano, Azucena Vieites.

⁸ Destaca la información de la exposición ofrecida por el programa *Metrópolis* (RTVE) <http://www.rtve.es/television/20101115/contraviolencias/371159.shtml>.

cercanía sucede de forma terrible, está presente en el trabajo de Shoja Azari –escritor y director de cine conocido por *Women without men* (2009), *K* (2002) y *Windows* (2006) (una serie en el que se incluye este vídeo)– *Room With a View* (2004) (fig. 6). La narración visual nos muestra cómo una mujer es violada por una pandilla de chavales a pocos metros del salón donde dos personas están viendo una película de Hollywood, indiferentes a la realidad que los rodea. En este caso la seducción de la imagen oculta y silencia el drama que la realidad esconde. Y todo continúa como si nada hubiera sucedido.

En esta exposición se seleccionan también artistas –como Nazan Azeri, Maja Bajevic, Stefan Constantinescu, Coco Fusco, Regina José Galindo, Cristina Lucas, Sükran– que conectan la violencia con problemáticas vinculadas a sus contextos geográficos. Desde hace unas décadas el proceso de globalización ha incorporado al discurso del arte a estas artistas –entre las que se pondría incluir también a Lorna Simpson, Prema Murthy, Lourdes Portillo y Ursula Biemann, entre otras muchas– que han señalado las formas en las que se prolonga y agudiza la violencia en el contexto de la globalización –en las fronteras de la diferencia y en las sociedades de la información y vigilancia. Son autoras que se caracterizan por su interés en la proximidad de los discursos a lo local, poniendo de relieve el carácter autobiográfico del arte contemporáneo. De tal forma que la memoria y el recuerdo de la experiencia visibiliza a través del espacio doméstico los problemas de la diferencia, la identidad, la raza y la etnicidad.



Fig. 7. Regina José Galindo,
¿Quién puede borrar las huellas?, 2003

Fue célebre en la Bienal de Venecia de 2005 la performance de Regina José Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) (fig. 7) en la que camina desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala y específicamente en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt. Cada pocos pasos se detiene, introduce sus pies en la palangana, y camina dejando sobre el asfalto un rastro de huellas de sangre. Con este sencillo gesto Galindo protagoniza una bella metáfora sobre la violencia y la falta de memoria política que sufre Guatemala.

Ampliamos así la visión de la violencia que condiciona la vida de las mujeres de todo el mundo y es transversal a todo tipo de fronteras de raza, cultura o clase. La exposición *Contravioleacias. 28 miradas de artistas*⁹, presentada recientemente en Madrid, 7 de mayo de 2013 en La Fundación Canal comisariada por Randy Rosenberg, es de carácter multidisciplinar. En ella, a través de la mirada de 26 artistas de América, África, Asia y Europa, se busca crear una mayor conciencia sobre las distintas formas de violencia que se ejercen contra la mujer en el mundo y se hace una llamada de atención sobre la ceguera que las sociedades experimentan al enfrentarse a ella. La comisaria organiza la exposición en cinco ámbitos desde los cuales se produce la violencia –violencia e individuo, violencia y familia, violencia y comunidad, violencia y cultura y violencia y política.

La selección de artistas incide en las cuestiones de semejanza y diferencia que se producen en un mundo globalizado. «Algunas obras hablan de esas agresiones que están presentes en cualquier tipo de sociedad (...). Sin embargo, otras muestran situaciones que nos resultan completamente ajenas y sin embargo nos causan furor. ¿Qué ocurriría si hiciéramos el ejercicio de trasladar éstas últimas a las circunstancias de nuestra propia sociedad, a nuestro propio entorno? ¿Seguirían resultando tan ajenas o veríamos que tienen una correspondencia en nuestro esquema social?» (Rosenberg, 2013: 5). Lamentablemente comprobaríamos que la violencia contra las mujeres, asumiendo sus distintas especificidades culturales, es un acontecimiento diario, silencioso y global.

⁹ Los artistas seleccionados fueron: Marina Abramović (Yugoslavia – actual Serbia), Jane Alexander (Sudáfrica), Lise Bjorne Linnert (Noruega), Louise Bourgeois (Francia), María Magdalena Campos-Pons (Cuba); Patricia Evans, Joyce J. Scott, Jaune Quick-to-See Smith, Elisabeth Sunday y Hank Willis Thomas (Estados Unidos), Maimuna Feroze-Nana (Pakistán), Mona Hatoum (Palestina), Yoko Inoue, Miwa Yanagi y Yoko Ono (Japón), Jung Jungyeob (Corea), Fatou Kande Senghor (Senegal), Amal Kenawy (Egipto), Hung Liu (China), Almagul Menlibayeva (Kazajistán), Gabriela Morawetz (Polonia), Wangechi Mutu (Kenia), Miri Nishri (Israel), Cecilia Paredes (Perú), Cima Rahmankhah (Irán); y International Rescue Committee.

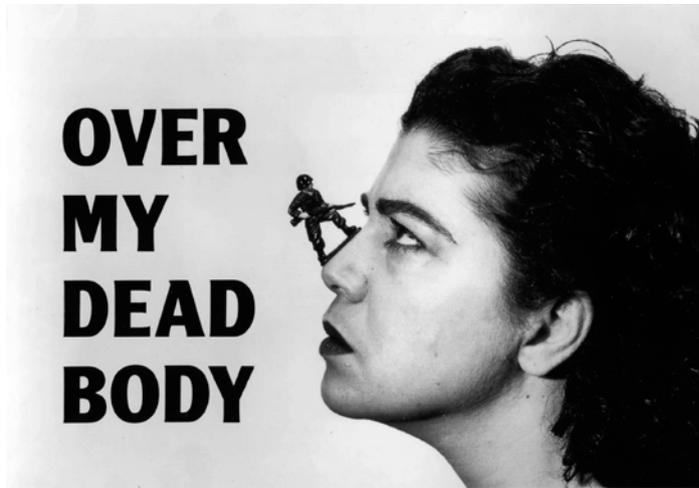


Fig. 8. Mona Hatoum, *Over my death body*, 2006

En cualquier caso, la mujer ha ido transformando las formas de violencia. Y su visibilidad ha incidido en que el slogan «lo personal es político» sea considerado un criterio válido en las políticas de estado en algunos países. Queda aún mucho por hacer en lo público y en lo privado. *Por encima de mi cadáver* (2006) (fig. 8) de Mona Hatoum «es un llamamiento a las mujeres para alzarse contra la violencia en cualquiera de sus manifestaciones, de la doméstica a la bélica. Al colocar a un diminuto soldadito de juguete en la nariz de una mujer con expresión decidida, Hatoum hace que la violencia se vea como algo pequeño en comparación con el rostro femenino transmitiendo al espectador la convicción de que como colectivo, la mujer posee el poder de acabar con la violencia» (Rosenberg, 2013: 22). Mona Hatoum, de origen palestino, hace también referencia al conflicto con Israel que vive su país desde el año 2000, en el que se ha producido un incremento de la violencia contra las mujeres –violación, incesto y delitos de honor. La mujer palestina es víctima de la tradición y al tiempo del contexto bélico.

A pesar de que la revolución de los 60 y 70 fue confusa, espontánea y por eso fácilmente reprimible. Y que en estas últimas décadas el desarrollo global ha incrementado la dificultad de su desarrollo, podríamos estar de acuerdo con Guattari en que sus aspiraciones subsisten de alguna manera introduciéndose a través de la imagen en el orden simbólico. «Esta problemática es irreversible a pesar de la capa de plomo, a pesar de los años invernales

por los que pasamos. Pero notamos que hay una micropolítica, un nivel microsocial que es el lugar en el que operan y se reinician las prácticas sociales. [...] Todo ello no significa que no existan las formaciones de poder, las formaciones estatales en el seno de las que se debate. Estamos presos en una especie de polifonía discordante entre líneas muy contradictorias» (Guattari, 2001: 30).

El arte contemporáneo, en algunas ocasiones, se ha convertido en una práctica micropolítica en la que las cuestiones de identidad y subjetividad –las contradicciones de lo cotidiano– se manifiestan como esenciales en el discurso de lo simbólico. Ciertamente la violencia continúa. Pero su visibilización y la política que se ejerce desde las prácticas de producción simbólica colaboran a un proceso progresivo aunque lento sobre su puesta en cuestión. En este texto he querido analizar la transcendencia de la revolución feminista que se inició en los años 60 a partir del lema «Lo personal es político» y su influencia en la transformación de los objetivos del arte contemporáneo –éste, si es posible decir que tiene una tarea política, estará justificado a partir de las cuestiones que atienden a la construcción individual y social. En esta revolución desenmascarar la violencia de las mujeres también ha constituido un hecho de la mayor relevancia, porque como epítome que es de una sociedad desigual avergüenza a una sociedad moderna y hace aún más acuciante la transformación de las estructuras de poder y su darse en lo público.

Recientemente en el artículo «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder», partí de la relectura de los textos clásicos de Walter Benjamin, *Para una crítica a la violencia* (1921), y el de Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1969); llegando a la conclusión de que: «La noción de violencia se extiende así a otro lugar –en el ejercicio de su poder transformador–, de la misma forma que elaboramos posibilidades –desterritorializaciones– sobre el cuerpo, el género y el poder» (Martínez-Collado, 2012: 73). Desde esta posibilidad se pueden analizar de otra forma las políticas de la visión, se puede reinterpretar la historia, los conceptos y las imágenes, y finalmente se puede reflexionar sobre las relaciones de las mujeres con el contrato social, considerado una revisión y, por tanto, una reinscripción diferente en la relación mujer y poder (espacio público). De tal forma que «La reflexión sobre el concepto de la violencia desde una perspectiva feminista recorre todas estas posibilidades: la denuncia de la violencia contra las mujeres y la *desterritorialización* de la noción de violencia entendida como un acto más del discurso –del acto en sí de disentir y participar en lo público– [...] ¿Será posible desterrar la violencia al espacio del disenso y del lenguaje?» (Martínez-Collado, 2012: 82 y 83).

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente, DE CORRAL, María y CORTÉS, José Miguel (2003) «La reinención de la experiencia ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?». En AA.VV., *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad*. Castelló: Espai d'Art Contemporani.
- AMORÓS, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- BARRIGA, Cecilia (2005) «El origen de la violencia». En AA. VV., *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BLANCO, Paloma (2001) «Explorando el terreno». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BROWNMILLER, Susan (1975) *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación* (1981). Barcelona: Planeta.
- COLLIN, Françoise (1993) «Diferencia y diferendo: La cuestión de las mujeres en filosofía». En *Historia de las mujeres. El siglo XX* (1990-91-92). Edición Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus.
- BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria A. (2000) «La violencia de género: De cuestión privada a problema social». *Intervención Psicosocial*, Vol.9, n.º. 1.
- CULLER, Jonathan (1982) «Leyendo como una mujer». En *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- DAVIS, Ángela (1981) *Mujeres, raza y clase* (2004). Madrid: Akal.
- DE BEAUVOIR, Simone (1949) *El segundo sexo. La experiencia vivida* (1981). Tomo II. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Clarie (1977) *Diálogos* (1980). Tr. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- FOSTER, Hal (1985) «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GUATTARI, Félix (2001) *La philosophie est essentielle à l'existence humaine*. Entrevista con Antoine Spire. París: Éditions de l'Aube.
- HEILBRUN, Carolyn (1971): «Millet's Sexual Politics: A Year later». *Aphra*. 2.
- LIPPARD, R. Lucy (1995) «Mirando alrededor: donde estamos dónde podríamos estar». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.

- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2005) *Tendenci@s. Perspectivas feministas del arte actual* (2008). Murcia: Cendeac.
- (2012) «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder». En AA. VV. *Filosofía en imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*. Ed. Ana García Varas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza.
- MILLET, Kate (1969) *Política Sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MULVEY, Laura (1975) *Placer visual y cine narrativo* (1988). Valencia: Centro de Semiótica y de Teoría del Espectáculo.
- PULEO, Alicia H. (2005) «Lo personal es político. El surgimiento del feminismo radical». En *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización. Del feminismo radical a la posmodernidad*. Tomo II. Madrid: Minerva.
- ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix (1986) *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006). Madrid: Traficantes de sueños.
- ROSENBERG, Randy (2013) *Contraviolencias. 28 miradas de artistas*. Madrid: Fundación Canal.
- SICHEL Berta (2005) «Cárcel de amor». En AA. VV., *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SOLANS, Piedad (2010a) *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- (2010b) «Hoja de sala de exposiciones», en *Contraviolencias. Prácticas agresión a la mujer*, Jueves, 28 de Octubre de 2010.
- TANNER, Marcia (1994) «Mother Laughed: The 'Bad Girls' Avant-Garde». En *Bad Girls*. New York: New Museum of Contemporary Art.

Recibido el 12 de marzo de 2014
Aceptado el 14 de mayo de 2014
BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 35-54]