

Estibaliz Sádaba

**ESPACIO DOMÉSTICO
CUERPO DOMESTICADO**



Esta es una historia acerca de manos invisibles. Esta es una historia acerca del trabajo sin fin. Esta es una historia acerca del trabajo de las mujeres por el mantenimiento y la supervivencia. Esta es una historia acerca de trabajo del cuerpo de la mujer en la invisible economía femenina de producción y reproducción.

Esta es una historia acerca de la repetición, el aburrimiento, lo exhausto, la coacción, de los derrumbes.

Esta es una historia acerca de lo pesado, de la repetición, la tensión, de los arreos de las labores manuales a la velocidad de las máquinas electrónicas.

Faith Wildin



Espacio doméstico, cuerpo domesticado

Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista

Estibaliz Sádaba Murguía

2017

Directora: Concepción Elorza Ibañez de Gauna



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Estibaliz Sádaba Murguía

ESPACIO DOMÉSTICO, CUERPO DOMESTICADO

Una aproximación al ámbito doméstico
desde la práctica artística feminista

Universidad Euskal Herriko del País Vasco Unibertsitatea

2017

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción: objetivos e hipótesis de trabajo

1. Descripción de la metodología de
investigación

2. Entre la familia y el trabajo

3. Arte feminista y espacio doméstico: Casos de
estudio

4. Práctica artística personal

Conclusiones

Bibliografía

The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Mierle Laderman Ukeles

Lo amargo de toda revolución: después de la revolución, ¿quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO

¿Por qué una tesis feminista sobre los problemas de visibilidad de las mujeres? ¿Por qué un intento de definición del espacio doméstico, fuera de lo ya dicho por antropólogas, historiadoras y sociólogas? Y, finalmente, ¿por qué un abordaje de este problema desde las prácticas artísticas, e incluso vinculado al propio trabajo como creadora?

Aunque los estudios académicos de carácter feminista en relación al arte van teniendo ya una larga tradición, e incluso en las últimas décadas la producción de libros y artículos, estudios, investigaciones y tesis doctorales ha crecido considerablemente, creemos que sigue habiendo numerosas zonas oscuras que necesitan ser exploradas e iluminadas. Muchas veces esos rincones más oscuros están en los cruces de caminos, entre distintas prácticas, momentos o espacios. El objetivo principal de esta tesis sería poner algo de luz en uno de esos rincones.

Y ese rincón surge en lo que de modo bastante consensuado denominamos en nuestra sociedad como “espacio doméstico”, es decir: aquel espacio de refugio familiar, originalmente concebido como *oikos* por los griegos, y luego como *domus* por los romanos (hablaremos en el punto 3 de todo ello), donde los hombres descansaban tras su “exposición” al espacio público del ágora, el foro, la guerra, el trabajo, el mercado o la calle, y donde las mujeres habían mantenido mientras tanto el cuidado de los niños, las posesiones familiares, el “calor” del hogar. Pero la zona oscura que queremos iluminar y de la que hablamos aquí no es el conjunto de éste espacio doméstico sin más, sino, que es, como decíamos, aquel otro, más pequeño, que surge de un cruce más complejo de ideas y de vivencias: en este caso, del cruce surgido entre dicho espacio doméstico y unas prácticas artísticas realizadas por las mujeres en un rincón de esa casa.

Este es el porqué, por tanto, de volver al espacio doméstico desde una perspectiva feminista, pero haciéndolo a través del análisis de una serie de trabajos artísticos de mujeres que, a lo largo de los siglos, han querido hacer ver tercamente cómo querían que su papel en la sociedad fuera otro, más complejo, más libre, del que les había sido asignado.

Y es que, en la historia del arte, como ha señalado Julia Galán Serrano, ha habido y sigue habiendo muchas mujeres

que trabajan y reflexionan en sus proyectos artísticos sobre el espacio doméstico: la reclusión de las mujeres en ese particular rincón de la esfera privada durante siglos ha sido un factor muy importante a la hora de abordar por su parte determinados temas en sus producciones artísticas, tales como por ejemplo el espacio del hogar y los roles que han desarrollado habitualmente las mujeres en dicho espacio (Galán Serrano: 2010, pg. 29).

Entre las diversas prácticas, como insistiremos aquí una y otra vez, serán las performances de los años setenta, así como las nuevas prácticas desarrolladas en soportes como el vídeo u otros, las que abrirán los nuevos caminos por dónde podrán moverse más cómodamente las artistas, pues como veremos se trataba de nuevos modos de hacer, libres del peso de una tradición patriarcal, y en general orientados a una crítica de la institución del arte (Rosler: 2007, pg. 276). En aquel contexto las artistas establecieron nuevas vías de reflexión sobre sí mismas y sobre el mundo que las rodeaba, cuestionando la diferencia sexual establecida y socio-culturalmente impuesta en las representaciones convencionales (Dawson, Sally: 1998, 204), como también ha hecho ver Mau Monleón en nuestro contexto recientemente, especialmente en relación al uso de herramientas audiovisuales (Monleón, Mau: 2015)

Por eso, dentro de esos trabajos, incluyo también al final el propio: no por afán alguno de protagonismo, lo que sería

ridículo en el contexto de una perspectiva histórica de la complejidad y envergadura como la que se va a mostrar; sino más bien como un ejercicio de responsabilidad a la hora de situar el trabajo que una hace como una pequeña pieza más en una cadena, y también igualmente como una asunción lógica de la práctica artística como parte del mismo proceso de investigación iniciado, que de este modo se encarna en algo más allá o más acá del trabajo académico.

Por lo demás, esta es una tesis que, como sucede con frecuencia en los trabajos de estas características, se desarrolla por capas: 1. En la capa más externa podríamos decir que se acomete principalmente una investigación sobre el concepto del espacio doméstico, en relación a la situación histórica de las mujeres en él; 2. En otra capa más profunda apuntaríamos, de forma más precisa, a trazar el recorrido a lo largo de la historia del arte de una serie de estrategias desarrolladas por las mujeres artistas, para mediante ellas representar(se) en relación a dicho ámbito público: estrategias que sin duda podemos relacionar con el feminismo, como planteamiento filosófico y político; 3. Y finalmente podríamos dar cuenta de una tercera capa, en el corazón mismo de la tesis, en la que se trataría de dilucidar y asentar teóricamente en qué medida el desarrollo de la propia obra artística se sustenta en la perspectiva teórica anterior, y respecto a las formas de representación del espacio doméstico desde un punto de vista feminista.

Planteamiento de los objetivos de la investigación

Estaríamos enfrentándonos en consecuencia a un triple objetivo, que sintetizamos brevemente a continuación:

1. Conocer cómo ha sido a lo largo de la historia de occidente la evolución del concepto de espacio doméstico, en oposición al del espacio público, y entender cuáles son las raíces (históricas, religiosas, sociológicas: culturales en definitiva) del encierro de las mujeres en el mismo.

2. Estudiar a lo largo de la historia del arte occidental los intentos de las mujeres artistas por hacerse visibles a través de sus obras, tematizando y problematizando para ello en muchos casos el propio ámbito doméstico como lugar de reflexión y autorrepresentación.

3. Trazar de un modo más sistemático las raíces teóricas y discursivas que se encuentran en la base de mi propia práctica artística, para así de este modo poder conocer mejor las implicaciones de mi propio trabajo y poder darlo a conocer mejor a los demás.

4. Pero además podríamos añadir de manera complementaria a estos tres principales objetivos un cuarto, que considero igualmente importante, y que

consiste en la necesidad de establecer genealogías en relación al arte realizado por mujeres en general, y al arte feminista en particular; también hay que señalar aquí la necesidad de situar mi trabajo artístico personal en relación a dichas genealogías, reconociendo así deudas posibles, influencias, conexiones y afinidades varias, de modo que sirva para entenderla en continuidad y como parte de una tradición de representación del espacio doméstico en el arte realizado por mujeres.

Como a continuación veremos en la descripción de la metodología de trabajo (parte 1), para alcanzar estos objetivos serán muchos los apoyos teóricos y documentales utilizados, destacando entre todos ellos los instrumentos que nos da la historia del arte feminista, de un lado, y la práctica de análisis e interpretación de las piezas artísticas basada en lo que genéricamente podríamos definir como “análisis textual”¹, del otro.

1 Nos referimos a la práctica analítica desarrollada en un primer momento por Roland Barthes y otros estructuralistas y postestructuralistas, centrada originalmente en los textos literarios, pero que parte de la idea de entender como “texto” cualquier artefacto comunicativo, incluyendo entre ellos por supuesto el objeto artístico.

Hipótesis de trabajo

Las hipótesis de trabajo que por tanto planteamos al comienzo de la investigación, y que trataríamos a lo largo de la misma de ver confirmadas, serían las siguientes:

1. La existencia de un espacio público en nuestras sociedades, tal y como surge en las sociedades griega primero y romana después, se debe a unas determinadas condiciones históricas y políticas.

2. La aparición en contraposición de un espacio doméstico tampoco es algo que surja de modo “natural” en la sociedad, sino que está ligado a unos intereses concretos de dominación, de base antropológica, económica, religiosa y cultural.

3. La vinculación de la mujer a dicho ámbito es igualmente producida por las condiciones políticas de dichas comunidades, manejadas por los varones, y que relegan de forma intencionada a sus mujeres al mismo.

4. Pese a dichas condiciones de reclusión, desde los primeros tiempos, e incluso en las situaciones más difíciles, las mujeres han luchado por obtener visibilidad y por hacer oír su voz más allá de los muros tras los que estaban recluidas, buscando tener un lugar en el espacio público.

5. En el campo específico del arte han sido muchas las mujeres que han trabajado en todas las épocas, pese a haber sido silenciadas u ocultadas bajo los nombres de sus padres, mentores o maestros. Finalmente la propia lógica de la modernidad y las vanguardias en el siglo XX traerá consigo una pequeña apertura para el acceso, aún conociéndose numerosos momentos de marcha atrás.

6. La Segunda Ola del Feminismo a partir de los años sesenta tendrá como consecuencia un acceso imparable de las mujeres a la formación y a la producción artística, así como a unas prácticas conscientes desde el feminismo, especialmente ya en los años setenta.

7. La aparición de ciertos modos de hacer relacionados con el arte no objetual, es decir, más basado en acciones procesos, formas relacionales, o en el uso de nuevas tecnologías como el vídeo, facilitarán enormemente el acceso de las mujeres a la producción de un discurso artístico no condicionado por los siglos de hegemonía masculina en prácticas tradicionales como la pintura y la escultura.

8. La temática doméstica será algo habitual en el trabajo de las mujeres artistas, históricamente porque era el único espacio que tenían permitido y que podían por tanto representar: pero después, desde una perspectiva feminista ya, porque era una manera de evidenciar y deconstruir las claves de dicho encierro.

Con el objetivo de confirmar estas hipótesis, y también en la confianza de que del conjunto de todo el proceso de trabajo surjan nuevos elementos a considerar, comenzamos pues nuestro recorrido, haciéndolo desde el convencimiento de que, como nos ha recordado recientemente María García Ruiz, la práctica artística ha sido con frecuencia utilizada

“como un dispositivo de desvelamiento de aquellos procesos cotidianos que permanecen habitualmente automatizados e interiorizados. La manera que tenemos de entender nuestros entornos, nuestro cuerpo o nuestras acciones, y los procesos que los producen y mantienen quedan normalmente invisibilizados precisamente por esa cotidianidad, por esos mecanismos de automatización y de normalización.”
(García Ruiz: 2008).

De este modo, las diferentes prácticas artísticas nos ayudarán también a desvelar estos comportamientos humanos un tanto oscuros, herméticos: o digamos simplemente escondidos por la norma, el hábito o el uso.

Como veremos, las artistas han venido construyendo a lo largo de la historia, a través de complejos y hasta de sofisticados modos, una serie de identidades e identificaciones dúctiles y resistentes, que les han servido para liberarse de las definiciones estereotipadas y disciplinantes de lo “femenino”, tal y como estas son entendidas

en el marco de una cultura patriarcal; así como para también reivindicar la experiencia personal como punto de partida en la creación artística: siguiendo así de manera directa el famoso eslogan de los setenta, “lo personal es político”.²

En definitiva, un objetivo añadido de esta investigación, a partir de estas prácticas artísticas que vamos a repasar aquí, y entre las que quiero enmarcar mi propio trabajo, será por tanto el de promover un mayor conocimiento y valoración de esta perspectiva feminista en el análisis histórico-artístico, junto con la consideración de la importancia que en sí mismas dichas prácticas tienen como mecanismos de empoderamiento y lucha por la igualdad, en este caso específico en relación a la problemática suscitada alrededor del espacio doméstico y la situación histórica de las mujeres en el mismo.

Desarrollo de la tesis

Teniendo en cuenta todo lo anterior (objetivos, hipótesis),

² Este famoso eslogan se atribuye a la escritora Carol Hanisch, por su artículo “The personal is political”, publicado en 1970 en *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, aunque ella siempre ha dicho que el título fue cosa de sus editoras.

a la hora de abordar la presente investigación hemos comenzado por desarrollar un primer bloque dedicado a la búsqueda de referentes académicos en torno al concepto de “espacio doméstico”, y a la presencia de la mujer en el mismo, que se ha sustentado fundamentalmente en lecturas y análisis a partir de un corpus bibliográfico procedente de ámbitos académicos como la Historia e Historia del Arte, la Antropología cultural, la Sociología y la Economía política y de género, entre otros (Parte 3).

Con ello hemos pretendido extraer la génesis de la propia idea de “doméstico” o “domesticidad”, en oposición a la idea de “espacio público”, pues es ahí donde se dan las circunstancias que posibilitan el aislamiento, encierro y disciplinamiento de la mujer durante siglos y siglos. Para ello hemos apoyado nuestra investigación en la definición de este concepto que Hannah Arendt hace en uno de los capítulos del fundamental texto *La condición humana* (1998), donde muestra cómo se crean las esferas de lo público y lo privado en la Antigüedad; pero también los hemos ido enriqueciendo y contrastando con la abundante documentación que aportan las investigaciones de historiadoras como Sarah B. Pomeroy (1999) o Marina Bruzzese y Giulio de Martino (2000), entre otras.

Siguiendo con estas mismas fuentes hemos estudiado a continuación cómo surgen como respuesta a dicho encierro, de modo paulatino y sostenido, una serie de

planteamientos intelectuales y culturales de resistencia, tanto en la Antigüedad clásica como en los salones ilustrados del XVIII, o los primeros salones de pintura de mujeres de finales del s. XIX, hasta llegar finalmente a la imparable reclamación de una presencia en el espacio público de la mano del feminismo, en sus sucesivas oleadas, a lo largo de todo el siglo XX. La aportación de la historiadora sueca Ulla Wikander (2016) ha sido muy importante para iluminar los últimos tramos de este recorrido, así como son imprescindibles, para entender los cambios revolucionarios que sufrirá la concepción del ámbito doméstico desde mediados hasta finales del siglo XX, las investigaciones desarrolladas por Betty Friedan (2009), con su análisis del “malestar que no tiene nombre” entre las mujeres de la clase media suburbial norteamericana de la posguerra; Silvia Federici (2013) y el estudio pormenorizado del trabajo doméstico realizado por las mujeres y su derecho a una remuneración; o Susan Faludi (1993), y su agudo diagnóstico del surgimiento de una “reacción” conservadora a partir de los años ochenta, incluyendo ahí el mundo del arte y la cultura.

A partir de aquí, el estudio del arte producido por mujeres (sobre todo abordado desde el corpus teórico de la Historia del Arte y de la Crítica de Arte feminista) ha sido lo que nos ha permitido desarrollar la primera parte del segundo gran bloque de investigación (Parte 4.1), viendo así de forma específica cómo la práctica artística ha sido concretamente

una de las formas de resistencia y reivindicación de participación en el espacio público principales de las mujeres: a veces, paradójicamente, mostrando a través de su trabajo los recovecos y espacios cerrados del propio ámbito doméstico, que se convierten en este caso en una suerte de significante oculto de lo que en ellos es negado. En este sentido las aportaciones de Whitney Chadwick (1992) en el contexto anglosajón, o de Patricia Mayayo (2007), más recientemente en el español (junto con aportaciones más puntuales de otros textos de clásicas de la crítica de arte feminista, como Griselda Pollock [1988], Lucy Lippard [1995] o Peggy Phelan [2001]) resultan ineludibles e imprescindibles para así poder rellenar todos esos huecos y sombras que van dejando las mujeres, con su aparente ausencia, a lo largo de la Historia del Arte.

No obstante, llegadas a este punto nos parecía oportuno entrar con más detalle al análisis de ciertas obras aparecidas a partir de los años setenta, al calor de la Segunda Ola feminista, y que podemos interpretar claramente como piezas resultantes de una práctica artística específicamente feminista, en todos los sentidos (Parte 4.2). En este caso el abordaje parte más bien de un cruzamiento disciplinar más heterogéneo y diverso, entre la propia Historia del Arte, la Crítica feminista, y también algunos recursos tomados del análisis textual y audiovisual para la descripción e interpretación de las piezas. El corpus aquí analizado, sin tratar en absoluto de ser sistemático, sí creemos que refleja

una diversidad de procedencias, épocas, acercamientos, disciplinas y técnicas que lo convierten finalmente en una muestra representativa de los modos de hacer propios del arte feminista de los últimos cuarenta años, aunque centrados en un tipo de obras muy concretas como son aquellas que abordan, de un modo u otro, la representación del mencionado espacio doméstico: trabajos como los de Mierle Lederman Ukeles, el proyecto Womanhouse, o las obras de Martha Rosler marcan el estilo y un modo de hacer característico de ese primer arte feminista de los setenta, particularmente en los Estados Unidos, poniendo el dedo en la llaga de las cuestiones domésticas y del trabajo doméstico una y otra vez; otras obras como las de Louise Bourgeois atraviesan varias décadas con su mirada sobre el “hogar”; mientras que artistas como Bobby Baker, Karen Finley, Mako Idemitsu, Mónica Mayer o Mona Hatoum muestran en sus trabajos a través de disciplinas muy diversas (performance, dibujo, vídeo, instalación, escultura) la misma preocupación que une a todas las mujeres, desde contextos geográficos y sociales muy diversos.

Finalmente, la sección final (Parte 5) estará dedicada a la contextualización y análisis de mi propio trabajo, con herramientas metodológicas similares a las descritas anteriormente; entre toda la producción de vídeo que vengo realizando desde el año 1995 he escogido lógicamente sólo aquellas piezas en las que hay una mención explícita a la cuestión del espacio doméstico,

tratando de ponerlas en relación cuando procede con algunas de las obras previamente estudiadas. También es importante destacar la feliz coincidencia estos mismos meses en los que termino de redactar mi tesis con de la (auto)edición de un libro, *Intersticios* (2017), en el que solicité una serie de artículos que reflexionaran y contextualizaran mi trabajo audiovisual a profesoras como Iratxe Fresneda o Concepción Elorza (ambas de la Universidad del País Vasco), programadoras y críticas como Susana Blas o historiadoras como Isis Ortiz: gracias a ello, he podido utilizar de primera mano una serie de reflexiones ajenas que han enriquecido enormemente cualquier aproximación a mi propia obra que yo pudiera haber hecho en solitario.

I. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

De todo lo explicado en el punto anterior se deduce, por tanto, que esta investigación se sustenta en dos pilares: de un lado, en un repaso, de carácter fundamentalmente documental, sobre la definición del eje privado/público en nuestra cultura occidental, y muy especialmente sobre la relación de las mujeres con el llamado espacio doméstico; del otro, en una investigación sobre cuál ha sido el papel de las mujeres artistas a la hora de situarse en un espacio de visibilidad (público) tradicionalmente ocupado por los hombres, y cómo han retratado en él precisamente su posición en relación al encierro en dicho espacio doméstico. Como apéndice a esta investigación, según ha quedado ya comentado, también hago una reflexión en torno a mi propio trabajo artístico, específicamente en aquella parte del último que se ha desarrollado precisamente a partir de estas premisas: en definitiva se tratará de demostrar cómo

mi práctica artística es fruto, precisamente, de situar mi investigación plástica en el marco de un arte feminista que hunde sus raíces, en primer término, en las prácticas artísticas feministas de los años setenta, y más allá en una tradición más larga del trabajo de las mujeres artistas que a lo largo de siglos han ido consiguiendo hacerse ver fuera de las paredes del hogar patriarcal.

Para ello y como hemos dicho, en los primeros apartados de la investigación (puntos 3 y dentro del 4, el 4.1.) se han utilizado fuentes documentales procedentes de contextos disciplinares tan diversos como la sociología, la antropología, la historia y la historia del arte feminista, las cuales nos permiten elaborar en primer lugar un recorrido social y cultural del espacio doméstico, así como, en segundo, de las prácticas artísticas desarrolladas por las mujeres en relación al mismo, tratando de poner en evidencia su propia construcción, y el papel que han desarrollado las mujeres en él.

Por otro lado, en esta investigación pretendemos mostrar también una serie de casos de estudio que fundamentalmente se basan en performances, trabajos en vídeo y otros de carácter editorial o relacional, realizados por diferentes mujeres y colectivos. Se trata en algunos casos de autoras con obras relativamente recientes, y en otros sin embargo de artistas procedentes de periodos anteriores, principalmente los años setenta, entendido éste

como un momento fundacional para el arte feminista, y en el que se desarrollaron piezas que pueden incluso considerarse ya clásicas del arte de finales del siglo XX. (según ya hemos adelantado todo esto se desarrolla en el punto 4.2.).

Para ello se han descrito las obras de manera sistemática, y posteriormente se han analizado e interpretado, siendo a veces contrastadas con algunas de las fuentes documentales y teóricas utilizadas en la parte anterior. Con todo esto se trata de analizar cómo estas mujeres han trabajado particularmente el mundo de lo cotidiano y lo doméstico, y ver además cómo estos trabajos inciden de forma específica en el ámbito público: como decíamos antes, se trata precisamente de desvelar estos procesos cotidianos que permanecen habitualmente automatizados e interiorizados.

El acceso a las obras analizadas se ha producido en primer lugar mediante la observación directa en colecciones, museos y galerías, así como también a través de su reproducción en mediatecas y archivos de fondos documentales, libros e internet.

No deja de ser significativo que muchas de estas obras se pierdan, bien por desconocimiento, bien por carecer de una historización adecuada dentro del mundo del arte, o por falta de una distribución o difusión adecuada, como bien nos recuerda Laura Cottingham en su imprescindible *Not for*

*Sale*³. En este sentido, esta investigación trata de servir también, en cierta medida, como forma de recopilar algunas de aquellas obras perdidas y dispersas que no se encuentran tan fácilmente en textos, archivos y mediatecas, bien porque solo quedan viejas diapositivas guardadas por las autoras a modo de recuerdo “amateur” y no profesional, bien porque sólo hay algún testimonio escrito sobre ellas, o una oscura mención en la red.

Sin embargo, ninguna investigación de arte lo es completamente si no es capaz de vincular la investigación teórica con la práctica personal, también al fin y al cabo investigativa, de algún modo.

Es por ello por lo que, finalmente emplazaremos alguna de nuestras propias obras en este contexto temático del “espacio domestico” (punto 5 del trabajo), siguiendo la misma metodología de descripción, análisis e interpretación descrita anteriormente.

De este modo, ver y analizar primero obras anteriores a la propia nos permitirá luego encontrar que existen, de modo inevitable, ciertas similitudes y conexiones con otras artistas; lo cual sirve además para situarlas, y para situarse

3 Este vídeo documental realizado en 1998 (del que pudo disponerse versión subtitulada tanto al euskera como al castellano a través de Arteleku, Diputación de Gipuzkoa) es una fuente fundamental de información y reflexión acerca del trabajo realizado por las mujeres artistas norteamericanas en los años setenta.

una misma, dentro de una determinada práctica artística ligada al arte feminista. Formar parte de una genealogía.



II. ENTRE LA FAMILIA Y EL TRABAJO. ALGUNOS APUNTES HISTÓRICOS RESPECTO A LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES EN EL LÍMITE ENTRE ESPACIO PÚBLICO Y PRIVADO (ASÍ COMO EN EL ÁMBITO DE LO DOMÉSTICO).

En este apartado nos proponemos realizar un recorrido documental y cronológico por diferentes periodos de la historia de occidente para a través de ellos ver cómo se ha ido constituyendo la relación de la mujer con el ámbito doméstico y el espacio privado tal y como la hemos heredado en nuestros días, y respecto a la que se articulará el movimiento feminista como respuesta a un estado de cosas opresivo e injusto para con las mujeres. Para ello nos parece no obstante conveniente comenzar repasando antes cuál es exactamente el concepto de “ámbito doméstico”, así como de privacidad al que nos estaremos refiriendo, en oposición a una idea de “esfera pública”: seguiremos en este sentido los conceptos desarrollados por la filósofa alemana Hannah Arendt en su texto fundamental *La*

*condición humana*⁴, donde ella sentó las bases para todas las posteriores discusiones alrededor de estos conceptos.

1. Los conceptos de esfera pública y esfera privada a partir de la obra de Hannah Arendt (*La condición humana*).

Según desarrolla Arendt en su texto, puede afirmarse que la vida humana (*vita activa*) está enraizada a lo largo de su historia en el desarrollo de actividades siempre en relación a los otros, puesto que siempre se realizaron actividades con la presencia de otros seres humanos directa o indirectamente.

En el pensamiento griego el centro de lo que Arendt llama “asociación natural” es el hogar (*oikia*) y la familia, y diametralmente enfrentado a este concepto estaría la ciudad-estado: aquella ciudad que es políticamente independiente, y domina el espacio circundante para cubrir sus necesidades sin someter a ninguna otra población, la cual constituye el modelo típico de las polis, las ciudades de la antigua Grecia. Así, el ciudadano de la polis (o sea, los hombres libres) además de su vida privada desarrolla una segunda vida, su *bios politikos*, de modo que todo

4 *The Human Condition* (La condición humana) fue publicada en inglés en 1958. Esta obra está dedicada principalmente a la filosofía, y en ella Hannah Arendt hace referencia a las condiciones básicas de la vida activa del ser humano, constituyendo una obra de referencia tanto para la filosofía como para otros ámbitos del pensamiento, como la sociología o la ciencia política.

ciudadano pertenece a dos órdenes de existencia y entre estos dos espacios hay una gran distinción, demarcando lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*).

“La distinción entre la esfera privada y la pública de la vida corresponde al campo familiar y político, que han existido como entidades diferenciadas y separadas al menos desde el surgimiento de la antigua ciudad-estado; la aparición de la esfera social, que rigurosamente hablando no es pública ni privada, es un fenómeno relativamente nuevo cuyo origen coincidió con la llegada de la Edad Moderna, cuya forma política la encontró en la nación-estado”. (Arendt: 1998, pg. 41).

La esfera privada, que queda por tanto enfrentada a la pública (a la polis, donde se desarrollan las “actividades relacionadas con un mundo común”), se corresponde ya al menos desde este momento fundador con el ámbito de la familia, es decir, donde tienen lugar las acciones o actividades no comunes, o sea, privativas. Es también el ámbito de la necesidad, por así decirlo, donde las personas viven juntas “llevadas por sus necesidades y exigencias”, es decir, unidos entre sí por “la propia vida”; mientras que en la polis y su correspondiente “esfera política” (o “esfera pública”) nos encontramos con el ámbito donde se desarrolla la libertad (ibid., pg. 43). En relación a esto es muy interesante observar también cómo la polis plantea una relación entre “iguales”, frente a la familia, que está basada

por el contrario en “la más estricta desigualdad”. Es importante entender esto, porque en la antigüedad, al contrario de lo que podemos pensar hoy, la idea de libertad no se relaciona con la de justicia, sino que muy al contrario se basa en la “injusticia” que supone necesariamente verse “libre” de la desigualdad en que se basa el ejercicio del gobierno.

Esta separación estricta entre lo público y lo privado persistirá al menos hasta la Edad Media, aunque para entonces habrá ido modificándose su significado: de hecho, la presencia dominante de lo religioso hará que lo que había sido en la antigüedad esfera pública quede reducido a la esfera secular, y poco a poco la esfera privada irá copando el conjunto de actividades humanas y modelándolas bajo el patrón de lo “doméstico”, desapareciendo como tal la “esfera política”, y reduciendo el ámbito de los común al conjunto de aquellos intereses compartidos por los diferentes individuos particulares (ibid., pg. 46).

El nacimiento de lo que hoy conocemos como “sociedad” no es en este sentido sino el “auge de la administración doméstica”, desplazada “desde el oscuro interior del hogar a la luz de la esfera pública” (ibid., pg. 48): y, frente a ello, lo que “en la actualidad llamamos privada” no es sino “una esfera de intimidad” que comenzaría a existir en los últimos momentos del mundo romano y apenas es perceptible en la vida griega.

En el mundo antiguo quién “sólo viviera su vida privada, a quien, al igual que al esclavo, no se le permitiera entrar en la esfera pública (...) no era plenamente humano” (ibid., pg. 49): no hace falta decir que ese era el caso del conjunto de toda la población femenina, entonces y hasta bien entrado el siglo XX.

“En la esfera privada de la familia era donde se cuidaban y garantizaban las necesidades de la vida, la supervivencia individual y la continuidad de la especie. Una de las características de lo privado, antes del descubrimiento de lo íntimo, era que el hombre existía en esa esfera no como verdadero ser humano, sino únicamente como espécimen del animal de la especie humana” (Ibid., pg. 56).

Es curioso observar cómo lo privado en este sentido está claramente ligado al sentido de “privación”, como hace ver una y otra vez Arendt, y todo dentro de ese ámbito se hace como decíamos pro “necesidad”, sin que por tanto tenga sentido la diferenciación individual que, por otro lado, es una característica propia de la esfera pública de la Antigüedad, y que es donde se practicaría competitivamente la distinción, el tratar de “distinguirse de los demás” y la búsqueda de la “excelencia” (*areté o virtus*): “Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca igualada en privado” (ibid., pg. 58). Ni que decir tiene también aquí las consecuencias que esto tiene

para unas mujeres excluidas permanentemente de ese ámbito público y por tanto de cualquier noción posible de lo que es dicha idea de “excelencia”.

También Arendt repasa en su texto las dos acepciones principales del concepto de lo “público”: por un lado, hablar de lo público significa hacerlo de aquello que puede ver y oír todo el mundo, y que en la medida que es una apariencia compartida, constituye para nosotros la “realidad”: “la presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos” (ibid., pg. 60). Por otro, el término público “significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él” (ibid., pg. 61) sería de algún modo ese espacio que se abre entre nosotros en la medida en que compartimos cosas en común: “como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo” (ibid., pg. 62).

Además, el mundo común que representa la esfera pública también es el ámbito donde sobrevive aquello que las generaciones quieren que permanezca de su paso por la tierra: “la polis fue para los griegos, al igual que la res publica para los romanos, su garantía contra la futilidad de la vida individual, el espacio protegido contra esta futilidad y reservado para la relativa permanencia, si no inmortalidad, de los mortales” (ibid., pg. 65).

En origen la idea de vida privada cobra sentido a partir de su acepción de “privativo”, de “estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana”, como son las que se derivan de la experiencia del ámbito de lo común, lo que es compartido en tanto que es visto y oído por los demás: “la privación de lo privado radica en la ausencia de los demás” (ibid., pg. 67).

“Murillo ha destacado en un libro reciente (1996) dos acepciones de la vida privada o la privacidad. En la primera de ellas, la privacidad consistiría en una ‘apropiación de sí mismo’, una ‘retirada voluntaria y puntual de un espacio público, para beneficiarse de un tiempo propio’ (1996: XVI); en la otra, la privacidad podría entenderse como privación de uno mismo. La persona que dispone de esta última privacidad ‘carece del privilegio de la reserva, le está vedado sustraerse de las demandas ajenas, lo que se traduce en una presencia continuada y atenta a los asuntos de los otros’ (Murillo 1996: XVI). Es precisamente, por tanto, esta privacidad la que caracteriza el ámbito de las mujeres en lo doméstico (véase también Sciamma 1993). Sin embargo, no es esta acepción de la privacidad la que el modelo tradicional de lo público/doméstico ha propuesto para el ámbito doméstico. Debería existir una distinción entre el ser privado y el estar privado; las actividades domésticas no serían privadas, sino que estarían privadas. Por ello, el modelo que asocia privado a

doméstico resulta tan paradójico, ya que han sido las mujeres las que más se han visto privadas de una vida privada.” (Montón: 2000, pg. 48).

Sin embargo esta concepción de la esfera privada pronto se verá enriquecida, desde el momento en que añadimos a esta noción una conexión con la idea de lo doméstico, que procede sobre todo de los romanos, quienes fueron los que desarrollaron la idea de una “vida hogareña en un espacio interior y privado” (a diferencia de los griegos, que nunca pusieron en ningún sentido lo privado por encima de lo público).

La importancia de la existencia de esta esfera privada, y su complementariedad con la esfera pública, es constatable desde varios puntos de vista; primero, por el hecho de que aquello que tenemos privadamente (“que usamos y consumimos a diario”) suele ser normalmente fruto de una necesidad mucho mayor que lo que poseemos en común; segundo, porque ese espacio privado es “el único lugar seguro y oculto del mundo común público (...), de ser visto y oído” (ibid., pg. 76).

Esto es cierto, y podemos desde cierta perspectiva verlo como una virtud: no obstante esa virtud puede darse la vuelta y convertir lo que es deseo de ocultamiento del escrutinio público en reclusión obligada e invisibilidad impuesta:

“La distinción entre las esferas pública y privada (...) es igual a la diferencia entre cosas que deben mostrarse y cosas que han de permanecer ocultas. Sólo la Época Moderna (.) ha descubierto lo rica y diversa que puede ser la esfera de lo oculto bajo las condiciones de la intimidad; pero resulta sorprendente que (.) siempre haya sido la parte corporal de la existencia humana lo que ha necesitado mantenerse oculto en privado, cosas todas relacionadas con la necesidad del proceso de la vida (.) todas las actividades que servían para la subsistencia del individuo y para la supervivencia de la especie” (ibid., pgs. 77 y 78).

Y prosigue Arendt: “Mujeres y esclavos pertenecían a la misma categoría y estaban apartados no sólo porque eran la propiedad de alguien, sino también porque su vida era ‘laboriosa’, dedicada a las funciones corporales” (Ibid.). Efectivamente, aquí el feminismo reconocerá una de las principales razones que ligan a la mujer a la reclusión en el ámbito privado, en función de su cuerpo y del carácter reproductivo de esa sociedad patriarcal. Si en un momento dado esto comienza a cambiar (y aquí coinciden históricamente los procesos de emancipación de las mujeres con los de las clases trabajadoras), como Arendt sigue explicando, es algo que no es inseparable del hecho de que una de las características principales del siglo XX será la de ser “una época que ya no cree que las funciones corporales y los intereses materiales tengan que ocultarse”

Es curioso observar cómo con el fin del Imperio Romano desde el cristianismo se desarrolló una abierta hostilidad hacia la idea misma de la Esfera Pública, que llevó a los primeros cristianos a llevar una vida alejada de la misma: también esto está relacionado con una idea novedosa que aporta el cristianismo, y es que la bondad (que en el cristianismo aspira a convertirse en pauta de vida, o modelo de conducta) lo es en la medida en que no se hace “pública”: “las buenas acciones, puesto que han de olvidarse instantáneamente, jamás pueden convertirse en parte del mundo; vienen y van, sin dejar huella. Verdaderamente no son de este mundo” (Ibid., pg. 81).

Por una definición del ámbito doméstico

Pese a lo determinante y clara de esta división de los espacios público y privado que definió en su día Arendt, conviene no obstante advertir que alrededor de estos conceptos, y de este binomio, surgen numerosas dudas y tensiones que algunas filósofas, sociólogas y demás científicas culturales ha ido señalando en tiempos más o menos recientes; por ejemplo, la filósofa Françoise Collin habla de la confusión implícita que se da en la oposición que hace Arendt entre *oikos* (casa) y *agora* (lugar público y político), pues parten de una inscripción espacial que es cuando

menos para ella discutible (Collin: 1994, pg. 231): de hecho, si nos atenemos a la definición dada por Aristóteles en su Política, el *oikos* es una “comunidad constituida naturalmente para la satisfacción de las necesidades cotidianas”, es decir, se vincula a la idea de “necesidad”, de un lado, pero no necesariamente a un espacio físico.

Esto lleva a Collin a cuestionarse: “¿Coincide la oposición dentro/fuera o casa/calle (o lugar público) con la oposición privado/público, que rige las relaciones entre los sexos, estando las mujeres supuestamente destinadas, según la ideología tradicional y secular, a lo privado, y los hombres a lo público?” (Ibid., pg. 232). A partir de esta pregunta Collin apunta de manera acertada a poner en tela de juicio la frecuentemente confusa asimilación que hacemos de lo doméstico a lo privado, puesto que como ella argumenta la mujer no está “en casa” cuando está en la calle, pero tampoco cuando está en el hogar: el hombre dispone de la primacía en ambos espacios, mientras que la mujer aparece como “privada” tanto de lo privado como de lo público. Es importante entonces, insiste, que “dejemos de confundir privado y doméstico, privado y casa o familia” (Ibid., pg. 233). Todo esto se hace aún más relevante en nuestros tiempos, cuando lo privado ha terminado por desbordarse y ocupar el espacio público, desmontando las fronteras físicas que aparentemente lo separaban, de modo que esa experiencia “privada” ya no está necesariamente “encerrada entre las paredes de la casa”. Este nuevo

espacio “transicional” que se sitúa ya a medio camino entre los antiguos espacios privado y público es lo que Hannah Arendt llamaba “lo social” (Ibid.).

De hecho en la ya clásica reivindicación feminista de que “lo personal es político”, que sería lo mismo decir que “lo privado es político”, se encuentra implícita la consciencia de que esa “estructura de lo privado” no es un espacio exento o autónomo, sino que está sometido por igual a las leyes de la política, leyes propias del Patriarcado según las cuales los hombres vuelven a colocarse en posición dominante: “la organización de la familia, en el espacio doméstico indebidamente asimilado como privado, responde en efecto a relaciones de poder. Y uno de los efectos de estas relaciones (...) es que las mujeres están privadas en él de privacidad”. Es decir, las mujeres no podemos seguir llamando “privado” al espacio doméstico, al espacio de la casa, puesto que éste “no pone a las mujeres en posesión de sí mismas, sino de los demás” (Ibid., pg. 235).

Desde este punto de vista el ámbito doméstico, del hogar, muy al contrario de ser un espacio privado para la mujer, se convierte en un dispositivo de control que de manera tácita controlan los hombres, y en el que de un modo u otro las mujeres quedan a su disposición: quedando en él “privadas de la privacidad”.

No obstante conviene aquí añadir cómo Celia Amorós ha matizado al respecto para indicar que, si bien en la tradición

griega efectivamente hablar de lo “privado” supone sobre todo estar “privado de derecho”, cierto es igualmente que en la tradición liberal surgida a partir de la Ilustración la idea de privacidad se refiere también a la “intimidad propia del nuevo orden burgués y de la nueva familia burguesa: será el espacio de lo personal, de lo íntimo” (Amorós: 1994, pg. 17), es decir, se trata de un concepto ligado a la “idea moderna de individualidad”: pero eso no quiere decir que la adjudicación de la mujer a ese ámbito privado suponga el disfrute por parte de ésta de esas nuevas libertades relacionadas con la intimidad, sino más bien va a ser “la artífice de ese espacio de intimidad para que lo disfrute otro” (Ibid.):

“Hay que temer cuando dentro del discurso liberal aparece la palabra ‘privado’ relacionada con lo femenino: cambian muchas veces sus connotaciones y se vuelve a parecer mucho más al uso griego: se vivía como carencia, como algo que falta, como negación y no como un verdadero ámbito de plenitud” (Ibid., pg. 18).

Es igualmente interesante subrayar cómo muchas académicas feministas han convenido en tiempos recientes en cuestionar la demarcación y contraposición clásica que se hace entre espacio público y espacio privado, asimilando este último a lo que, utilizado casi como sinónimo, llamamos ámbito o espacio doméstico: para muchas de ellas, como ha señalado recientemente por ejemplo Sandra

Montón, dicha separación binaria “en dos esferas” no deja de ser un fruto más de un pensamiento “androcéntrico” que, limitando la idea de lo doméstico a lo privado, terminan por situar lo privado fuera de la historia, de manera que sería únicamente resultado de lo que sucede en el ámbito público. Si como decíamos poco más atrás con ella compartimos la posición de la teoría feminista que desde los años sesenta reivindicó “que lo personal (privado) es también político”, deberíamos entonces quizás concluir que “lo doméstico es también público” (Montón: 2000, pg. 48).

“Obviamente, deberíamos prescindir de esa comparación profundamente enraizada en nuestras mentes, según la cual la casa (Domos) es un espacio fundamentalmente femenino, mientras que la ciudad (Polis) es ante todo el ámbito de referencia propiamente masculino. Sin embargo, esta realidad sexuada es profunda y marcadamente social, y ha estado vigente durante siglos en nuestra cultura. La exclusión social de las mujeres en occidente se remonta cuando menos a los tiempos de los griegos, donde esclavos, mujeres y extranjeros eran relegados, y este fenómeno era considerado natural” (Uzcátegui Araujo, Judit: 2011).

También Henrietta L. Moore, cuando en su recopilación *Antropología y feminismo* repasa la idea de construcción cultural del género desde la antropología, encuentra que frecuentemente se ha considerado a la mujer como “más

próxima a la naturaleza” debido precisamente a su asociación con el espacio doméstico, y por oposición al espacio público, masculino, y relacionado con lo social, con la cultura (Moore: 2009, pg. 36). A partir de ahí ella advierte de cómo han surgido numerosas críticas en oposición a ese modelo que sin embargo es el que atraviesa toda la historia de la antropología: “aunque esta oposición (“doméstico” contra “público”) sea más o menos notoria según los sistemas sociales e ideológicos, constituye un marco universal para la conceptualización de las actividades de los dos sexos”, señala, citando a Michelle Rosaldo (1974); ésta, como Sherry Ortner, relaciona esa vinculación de la mujer con lo doméstico con su función reproductora: de hecho, para Rosaldo en la base del concepto de lo doméstico estarían aquellas actividades e instituciones que surgen alrededor del “grupo madre-hijo” (Ibid.).

Sin embargo hay que asumir el hecho de que considerar el ámbito doméstico vinculado a la familia y el hogar, en oposición a una esfera pública relacionada con el trabajo o la política, es algo circunscrito a la sociedad occidental, y por tanto en su generalización incurriríamos también en problemas de etnocentrismo (Thorne, 1982, en Ibid., pg. 38).

Por otro lado, hay autoras como Ezquerro que consideran que aunque efectivamente es verdad que la utilización estricta del binomio privado-público para explicar la

situación de desigualdad en la mujer es bastante limitada e incluso restrictiva, también es verdad que

“resaltar el énfasis en las actividades doméstica, procreación, crianza, socialización y su relación con cambios en la actividad económica, etc., siguen sirviendo como referencias potentes para muchas mujeres: (...) Examinar estos parámetros sirve por ello para ayudarnos a entender las razones, las presiones que llevaron y llevan a la mujer a su permanencia y/o reclusión en el hogar, ámbito supremo de ‘lo doméstico’” (Ezquerro: 2009).

El espacio doméstico es el espacio social de la casa (domus): por ello de entrada deberíamos insistir una vez más en que hablar de lo “doméstico” es situarnos en un plano conceptual distinto del que se refiere a la separación entre esferas pública y privada (aunque esta confusión parece remontarse ya lejos en la historia, al menos hasta el siglo XVII), y pasar a entender que “público y privado deberían ser adjetivos de lo doméstico (.) de hecho, si algo tiene una faceta poco privada, éstas son las actividades tradicionalmente asociadas con las mujeres y definidas como domésticas.” (Ibid.).

“La segregación sexual del espacio social se enfatizará cada vez más (lo público coincidirá con lo masculino; lo privado, con lo femenino) y quedará definitivamente sancionada en el s. XIX cuando, tras la Revolución

Industrial, el trabajo llevado a cabo en el ámbito del hogar carecerá de un valor económico contabilizable, por lo que se acentuará más su intrascendencia pública.

Paralelamente, un buen número de teóricos sociales del s. XIX -(entre los que destaca Herbert Spencer)- asignarán valores a los ámbitos de lo público y lo privado -(que ahora coincidirá ya plenamente con lo doméstico)- tendentes a subordinar lo que se define como mundo femenino.” (Montón: 2000, pgs. 46, 47).

Efectivamente habríamos de remontarnos a la Europa de los siglos XVI y XVII, en el marco de las monarquías autoritarias, para encontrar cómo se constituye la concepción moderna de la familia, y dentro de ella, la concepción de lo doméstico que hemos heredado en nuestra sociedad, y que se verá modificada posteriormente por acontecimientos como la Revolución Francesa, que considerarán la familia, y por tanto el espacio doméstico, como un espacio donde también intervenir ideológicamente (Pizarro: 2010, pg. 2). Y en el siglo XIX de la mano de la medicina higienista se divulgará la idea de la mujer concebida como “ángel del hogar”, que “sólo existe para la reproducción y el cuidado de la casa y los hijos”, con la misión de “regentar el sagrado templo del hogar” (Ibid., pg. 5). Poco a poco a comienzos del siglo XX irá calando la idea de que el ámbito exclusivo de la mujer es el doméstico, y se desarrollará toda una propaganda oficial contra el

trabajo femenino, pese a que por otro lado y paradójicamente el aumento del número de mujeres trabajadoras será exponencial (Ibid., pg. 7).

La mujer en nuestra sociedad: dos notas sobre Grecia y Roma, seguidas de algunos apuntes más entre la Edad Media y la Revolución Industrial.

La mujer en la Antigua Grecia (lo privado y lo público).

Antes (y mucho antes).

Si bien “la presencia femenina en el mito es notable: diosas, heroínas, ninfas, etc.”, no puede de ello deducirse, como hicieron algunos estudiosos del pasado, que esto se debiera a la existencia de una sociedad matriarcal primitiva, ni a la proyección de ningún tipo de “predominio femenino” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 9).

Según los diversos estudios antropológicos puede concluirse que a partir del asentamiento de las antiguamente comunidades nómadas y la práctica de la agricultura y la domesticación de los animales (del VII milenio en adelante), “la división entre los sexos dio un giro de 180 grados (...) fueron los hombres quienes asumieron el control sobre el cultivo, la cría de ganado y la propiedad de

los terrenos y de los animales” (ib., pg. 10). A lo largo de la Edad del Bronce y hasta la Edad del Hierro (siglo VII antes de Cristo) los roles sociales desempeñados por hombres y mujeres fueron diferenciándose cada vez más, hasta desembocar en un tipo de sociedad fuertemente patriarcal:

“Mientras las actividades de las mujeres se consideraron parte esencial del trabajo productivo del grupo, su movilidad era indispensable para el necesario cumplimiento de estas tareas. Entre las bandas de cazadores-recolectores, la movilidad abierta de las mujeres que recogían los recursos vegetales era un factor clave en la supervivencia del grupo (.) Es muy posible que fueran las primeras comunidades campesinas donde se estableciesen tipos de especialización del trabajo y se iniciasen formas de sedentarizar a las mujeres más que a los hombres, confinándolas de manera gradual en un espacio delimitado que se ha tendido a homologar con el contexto doméstico” (González, Montón, Picazo: 2005, pgs. 137-138).

Si nos atenemos al papel desempeñado por las mujeres en los mitos, si bien los que tienen que ver con el origen del mundo (que probablemente “se refieren a las realidad femenina del Paleolítico y del Mesolítico”) suelen otorgar a las diosas-madres un papel generador y/o reproductivo; sin embargo en el neolítico de los mitos agrícolas y de fertilidad

se desprende que había un mayor equilibrio “en la división de los roles económicos y sociales entre hombres y mujeres” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 12).

Será pues a partir de la Edad de Bronce, como decíamos, cuando se instaure una “sociedad explícitamente patriarcal”, que se reflejará en los mitos en las luchas entre dioses de distinto sexo: “El mito exalta la feminidad, y por tanto, la diferencia y el conflicto entre los sexos, pero se propone dominar la diferencia convirtiéndola en una jerarquía” (ibid.).

Hay numerosos estudios arqueológicos que sirven de apoyo a estos argumentos; por poner un ejemplo, recientemente se ha estudiado la transición en el nordeste peninsular del modelo de poblado y vivienda característico del final de la Edad de Bronce y principios de la Edad de Hierro, entre los siglos VII y VI a.C., hacia un modelo posterior más influido por la experiencia colonial greco-fenicia, desde el siglo IV a.C. en adelante (González, Montón, Picazo: 2005): pues bien, la conclusión a la que llegan las investigadoras es que durante esa transición se pasa de un modelo de vivienda y de poblado que por su propia disposición física “habría exigido una gran movilidad de sus habitantes en todo el área del asentamiento”, de modo que “todo el conjunto del asentamiento podría caracterizarse como una única área doméstica”, a otro

basado en estructuras arquitectónicas más complejas que “pudo tener consecuencias importantes para la estructuración espacial de las actividades de mantenimiento”: se trataría por tanto de la asunción de un nuevo tipo de arquitectura cuyo objetivo era precisamente “controlar el acceso físico e incluso visual del edificio. Se trataría [así] de regular las posibilidades de contacto entre algunos miembros de la familia que ocupaba la casa (especialmente las mujeres) y los visitantes masculinos no pertenecientes al ámbito familiar” (Ibid., pg. 155):

“la adopción de una nueva forma de organización del espacio doméstico cambió de forma substancial la movilidad interior, sobre todo la que afectaba a quienes llevaban a cabo *las prácticas sociales ligadas a las actividades de mantenimiento, y probablemente también la propia valoración de esas prácticas y tareas que pasaron a ser ‘invisibles’*” (Ibid., pg. 157; subrayado nuestro).

Si ponemos en relación estas conclusiones obtenidas por las arqueólogas con la bien documentada información que disponemos sobre la organización doméstica y la separación de sexos en la antigua Grecia, no cabe duda de que estamos asistiendo al desarrollo de un mismo modelo que se va imponiendo a lo ancho de toda la civilización mediterránea; atendamos si no a esta explicación de la historiadora Sarah B. Pomeroy:

“La separación de los sexos estaba perfectamente expresada en la arquitectura particular mediante la construcción de alojamientos separados para hombres y mujeres. Las mujeres usualmente ocupaban las habitaciones más apartadas, lejos de la calle y de las zonas comunes de la casa (...) Las mujeres libres permanecían habitualmente recluidas de tal forma que no pudieran ser vistas por los hombres salvo que se tratase de familiares muy directos (.) Los vestidos de las mujeres respetables solo servían para ocultarlas de las miradas de hombres extraños”. (Pomeroy: 1999, pgs. 98, 99, 101).

Igualmente, y si excluimos la época prehistórica, parece que en la mayoría de las formaciones jurídico-sociales de la antigüedad nos encontramos con la subordinación de las mujeres a todas las formas de autoridad (“desde el rey hasta el sacerdote; desde el padre hasta el esposo”): lo cual se traducirá en su exclusión “de la vida política, la instrucción y la creación artística”.

El mundo egeo, el matriarcado

El historiador y antropólogo Johann Jakob Bachofen desarrolló en el siglo XIX la teoría del matriarcado de la

antigüedad, basándose en la interpretación de los mitos y en la descendencia matrilineal. Aunque hoy en día se discute que de una cosa no puede desprenderse necesariamente la otra, Bachofen pensó que fueron las mujeres las que dirigieron a los hombres a los valores religiosos, hacia instituciones como el matrimonio y a la agricultura, esto es: hacia la fase del llamado matriarcado, “simbolizada por el culto a la diosa Démeter (...) ligada directamente al mito de la Gran Madre” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 20). Incluso, cuando poco a poco fue implantándose el mundo patriarcal, Bachofen cree que quedaron “resistencias matriarcales”, expresadas en la obra de pitagóricas como Tanaquil, o escritoras como Safo y Diotima.

Un ejemplo sería el del mito cretense de Ariadna y el Laberinto, que recoge en la opinión de Bachofen “los elementos de la relación entre la religión materna y las formas de conocimiento” (ibid., pg. 23): en este mito es la sabiduría femenina de Ariadna la que libra al héroe (Teseo) en su batalla contra el Minotauro, mostrando cómo su figura “está suspendida (.) entre el elemento mítico-religioso primitivo (.) y el elemento racional”.

Otro sería el de la figura de las Musas, mujeres del cortejo del dios Apolo relacionadas con la religión olímpica, y que “encarnaban el canto poético y la capacidad del mismo para recordar al hombre su pasado (.) mítico: el conjunto de

sucesos que originaron el nacimiento del mundo”: de algún modo su doble función religiosa y poética confirmaría tanto la faceta religiosa como el conocimiento artístico de las mujeres en la Antigüedad.

En contraposición, las Ménades o Bacantes representan “un culto sensual e irracional” de carácter dionisiaco, relacionado con la época del matriarcado, mientras que las Musas, vinculadas a Apolo, sería propia de la imposición posterior de los mitos solares y masculinos.

Finalmente en la literatura de la antigüedad, representada básicamente por las epopeya característica del mito homérico, hay tres figuras femeninas (Circe, Medea y Penélope) que tienen un papel destacado, y que aparecerán también después en diferentes momentos de la tragedia griega. Dramas por ejemplo como *Las Coéforas*, en el que Clitemnestra es asesinada por su hijo Orestes, parecen evocar la lucha entre matriarcado y derecho paterno, en el que el segundo resultará vencedor; igualmente el drama de Sófocles *Antígona* representa la lucha entre “la fidelidad a las leyes maternas de la familia (...) contra las leyes paternas del estado”.

Otro caso muy diferente sería el importante papel asignado a las mujeres por el comediógrafo Aristófanes, en obras como *Lisístrata*, o *Las assembleístas*; y otro caso también diferente, pero a tener en cuenta es el que ofrece el legado de la poeta Safo, con sus versos “dedicados a

celebrar el amor como la expresión más intensa de la vida” (ibid., pg. 30), y de las también poetas Erina de Telos y Corina de Tanagra.

La mujer en el mundo griego y helenístico

Pero pasemos ahora a ver en términos generales algunas características de la vida cotidiana de las mujeres en el mundo griego; es curioso y puede resultarnos paradójico o contradictorio observar cómo el papel público de la mujer fue haciéndose paulatinamente menos importante según avanzaba la democracia en el mundo ateniense, y éstas fueron perdiendo la función social que sí que habían ostentado en la Grecia antigua: la subordinación de la mujer al hombre será notoria en todos los campos de la vida social, implicando una exclusión casi absoluta de los mundos de la cultura, el arte y la política. (ibid., pg. 32). Las únicas que disponían de cierta libertad eran las hetairas (“mujeres extranjeras dedicadas al concubinato, a la magia, etc.”), dado que no estaban ligadas a las reglas y vínculos de la familia patriarcal.

Es en este contexto cuando resulta bien evidente la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico, encargándose exclusivamente de “la maternidad, la gestión

de la economía doméstica y la educación de los hijos” (ibid.). Dado que las mujeres se casaban pronto y los hombres proseguían su formación bastantes años después, las diferencias de edad en el entorno familiar acentuaban aún más las relaciones de poder. Sí que sin embargo se adjudicaba a las mujeres ciertos roles relacionados con la religión, de modo que “los hombres se reservaban la esfera del logos y delegaban en las mujeres (...) la esfera de lo sagrado” (ibid., pg.33). Todo este proceso se vería enormemente acentuado en la medida en que se desarrollaba un estilo de vida urbano, y ese mismo proceso de urbanización tendría un efecto muy negativo sobre la forma de vida de las mujeres, cada vez más recluidas dentro de las casas, de modo que su trabajo se hacía cada vez menos visible y en consecuencia menos valorado:

“La vida urbana creó una fuerte separación entre las actividades de los hombres de clases superiores y de clases bajas, así como entre las de los hombres y las mujeres. (.) Las mujeres de las clases superiores, excluidas de las actividades de los hombres, supervisaban y (.) realizaban muchas de las tareas que se consideraban propias de los esclavos. Desde el momento en el que el trabajo es despreciado, también lo era el que lo realizaba (.) El trabajo de las mujeres era productivo, pero al ser semejante al de los esclavos, no era debidamente valorado según la ideología de la Atenas clásica. La intimidad puesta de manifiesto en las

discusiones entre heroínas y coros de mujeres esclavas en las tragedias y las inscripciones en las tumbas de señoras y esclavas implican un cierto lazo entre mujeres libres y no libres, pues pasaban mucho tiempo juntas y sus vidas no eran muy diferentes.” (Pomeroy: 1999, págs. 88, 89).

El mismo Aristóteles afirmó en su obra que es más conveniente para la mujer permanecer en la casa que salir fuera, y más vergonzoso para el hombre quedarse en la casa que ocuparse en el exterior. Se proponía así una escisión sexuada en las actividades humanas que, dado el predominio del sexo masculino en los gobiernos y Estados, minusvaloraba claramente lo doméstico frente a lo público. Eran tiempos en los que era tarea del hombre ocuparse del campo, frecuentar el Ágora, y viajar a la ciudad, mientras la mujer se ocupaba del pan, del trabajo de la lana y las labores de la casa (Uzcátegui Araujo, Judit: 2011).

Sin embargo, encontramos en el ámbito de la escuela filosófica de Pitágoras la primera aparición de algunas mujeres practicantes de la filosofía, quizás debido a la vinculación de esta escuela con cierto carácter religioso y esotérico: llegaron a ser según se cuenta en algunos textos hasta diecisiete (es famosa entre ellas Timica, de quien se dice que para no revelar los secretos de su secta se mordió y escupió su propia lengua). Otras filósofas serían Diotima, que aparece como uno de los personajes del diálogo

platónico *El Banquete*, o *Arete*, entre otras.

En el periodo helenístico las mujeres van adquiriendo sin embargo más relevancia, tanto relacionadas con el poder político (las reinas macedonias Olimpíada o Arsínoe II, la única reina de Egipto, Cleopatra), como con una suerte de vida burguesa donde una serie de mujeres disfrutaron de un cierto poder económico y cultural. Instituciones como el Museo alejandrino, donde estuvo la famosa biblioteca, dieron acceso a numerosas mujeres de las clases más favorecidas: la escuela de Epicuro por ejemplo estuvo “abierta tanto a hombres como a mujeres” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 42). Es importante destacar que tanto la filosofía del epicureísmo como la del cinismo propugnaban una felicidad individual por encima del bienestar de la familia y el Estado, por lo que ni Epicuro ni Diógenes (uno de los primeros cínicos) estuvieron a favor del matrimonio convencional, por ejemplo. Epicuro como ya hemos dicho admitía en su escuela a mujeres, en las mismas condiciones que a los hombres, de tal modo que algunas pudieron obtener una educación rudimentaria, lectura, música, etc., y hubo también una mayor presencia de poetisas. (Pomeroy: 1999, pg. 157). En este contexto surge la figura de la probablemente filósofa más importante de la antigüedad griega, Hipacia o Hiparquía de Alejandría, que como es conocido fue asesinada en la calle por un grupo de fanáticos cristianos en el año 415 de nuestra era, pero desgraciadamente no nos ha llegado nada de sus escritos.

Su libertad y poder contrasta, sin duda, con una Iglesia cristiana de raíz claramente patriarcal (es la época de “los Padres” de la Iglesia) que en su consolidación iba marginando cada vez más a las mujeres del culto y de la enseñanza.

Como bien nos explica Sarah B. Pomeroy, el mundo helenístico fue completamente diferente al periodo que le precedió, ya que existe bastante información sobre las mujeres de esta época si se compara sobre todo con la escasez de la etapa griega: en este periodo las mujeres se involucraron incluso en la actividad política y ello hizo que apareciesen en numerosos escritos de la época:

“Algunas mujeres libres consiguieron mayor influencia en asuntos políticos y económicos y al mismo tiempo, difundieron sus opiniones sobre el matrimonio, el papel de la mujer, la educación y la conducta en sus vidas privadas.” (Pomeroy: 1999, pg. 141).

En este periodo algunas mujeres llegaron a obtener la ciudadanía honorífica, y alguna otra incluso fue nombrada magistrado (File de Priene): no obstante, la situación de estas mujeres era excepcional, y muchas otras seguían estando excluidas y necesitaban la figura del tutor para las declaraciones públicas. La capacidad legal de la mujer para obtener beneficios de actividades económicas se incrementó en este periodo, no solo en el Egipto helenístico, donde las mujeres en general gozaban de

muchas más libertades, sino también en otras áreas del mundo griego (Ibid., pgs. 147, 148, 151).



El papel de la mujer en la Antigua Roma, y la extensión del cristianismo

La mujer en el mundo romano

Si tenemos en cuenta que el desarrollo de la cultura romana vendrá dado en buena medida por la influencia de la cultura griega de un lado, y por la difusión del cristianismo, por otro, podemos colegir que su manera de entender el papel público de las mujeres vendrá fuertemente influenciado por esta doble adscripción; pero por otro lado habrá de considerarse, sobre todo en la etapa imperial la gran importancia que tendrá el “carácter sincrético y multiforme” de su cultura, dada la enorme cantidad de “lenguas, religiones e ideas” diferentes que se llegaron a encontrar dentro de sus límites (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 45).

Como en el caso griego, tenemos que empezar diciendo que cuando nos referimos al modo de vida de las mujeres romanas vamos a hacerlo teniendo en cuenta fundamentalmente el modo de vida de aquellas mujeres libres que no pertenecían a la enorme masa de esclavos y otros sectores sojuzgados de aquella sociedad. Sin embargo, en ese sentido muchos historiadores coinciden en que el papel desempeñado por las mujeres en Roma era mucho más importante que en el caso griego. Mientras que

los hombres y las mujeres de Atenas vivían vidas separadas, y la información que nos ha llegado es sobre la vida que llevaban los hombres (lo que nos encontramos en todos los relatos escritos es la enumeración de todas las actividades que realizaban ellos, mientras que las mujeres no hacían la mayor parte de ellas), en el caso romano tanto la documentación como las actividades realizadas son mucho más importantes.

Dicho esto, no hace falta aclarar que su rol se desempeñaba fundamentalmente en el ámbito doméstico, donde era la encargada de la educación y de la administración de la casa (domus), teniendo ahí una autoridad inédita en el mundo antiguo. Por ejemplo, en relación “a la evolución del derecho matrimonial romano se puede observar un gradual proceso emancipador de la mujer del Pater familias”, según nos cuentan de Martino y Bruzzese (ibid., pg. 47).

“La mujer romana era a la par un objeto de deseo y de desprecio. Se caracterizaba por su dualidad. Fuese matrona o puta, era ontológicamente inferior. Se trataba de un orden natural elevado al rango de norma social. La mujer no podía hacer mucho contra las debilidades inherentes a su sexo. Era derrochadora, pendenciera, colérica, lasciva, incapaz de resistir sus pasiones. ¿Y cómo podría haber sido virtuosa si la palabra virtud (Virtus) en latín deriva etimológicamente

de la palabra *vir*, que significa hombre? Siendo la virtud propia del hombre, se entiende fácilmente por qué las mujeres fueron apartadas de la vida cívica. La mujer, este ser imperfecto, quedaba así condenada a moverse en la esfera privada, como sirvienta devota de su casa, sus dioses y la patria”. (Girod, Virginie: 2015, pg. 21).

También es revelador que en la época republicana las niñas romanas acudieran a las escuelas públicas, y que en general tuvieran un acceso a la cultura, dependiente claro está de su posición social. El momento de mayor apogeo de esta situación relativamente emancipada de las mujeres correspondió a la época julio-claudia (siglo I después de Cristo), en la que muchas mujeres tuvieron las más variadas profesiones relacionadas con el mundo de la cultura (educadoras, secretarias, libreras, médicas, artistas...); sin embargo, entre ellas sólo un restringido grupo de mujeres aristocráticas serán las que ostenten una cierta posición de igualdad con los hombres (ibid., pg. 48).

Las mujeres de clase alta, cuenta Sarah Pomeroy, estaban suficientemente cultivadas como para participar en la vida intelectual de sus familiares varones, aunque a diferencia de los varones las muchachas no estudiaban fuera de casa, con filósofos o retóricos, puesto que muchas ya estaban casadas cuando los chicos buscaban una educación más profunda. Sin embargo, los logros intelectuales y artísticos no dañaban la reputación de una mujer, y bien al contrario se creía que

la engrandecía (Pomeroy: 1999, pg. 193).

En consecuencia, la mujer romana, y continuamos de la mano de Sarah Pomeroy, aunque apartada de la gestión de los asuntos públicos a cualquier nivel, siempre tuvo un rol importante en la ciudad.

En el espacio religioso al lado del lugar central en el que estaban las vírgenes vestales, se encontraban las matronas de la aristocracia. Éstas siempre han tenido un papel relevante, tanto como madre, esposa o hija de magistrados. Por ejemplo, la matrona romana siempre ha tenido un papel poderoso; también es importante destacar el papel relevante socialmente de la mujer cuando el marido estaba en misiones militares y gubernamentales de larga duración. El resultado de todo esto era que mujeres aristocráticas y acaudaladas hacían alta política y presidían salones literarios: nunca se esperó de ellas que fueran capaces de hilar y tejer. “Estos mitos sociales crearon un desfase entre la matrona romana real y la ideal”, como por ejemplo Cornelia, que vivió en el siglo II a. C. Tuvo una gran influencia en la política romana, fue viuda fiel a la memoria de su marido con el que tuvo doce hijos, y se dedicó a su educación, pero también continuó ocupándose de asuntos militares, es decir, a través de su ejemplo vemos una mujer independiente, cultivada, y segura de sí misma aún en su viudedad (Ibid., pg. 171, 172). La religión, como práctica pública y social, condicionará obviamente la situación de la

mujer en la sociedad romana. Aquellas de entre las mujeres que querían destacar o asumir un papel especial en el campo cultural o religioso se verían obligadas a salir del ámbito “de la familia tradicional, del vínculo del matrimonio, de la casa” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000 pg. 49). Por ejemplo, un grupo de sacerdotisas especialmente respetado era el de las Vestales.

Por lo demás, aunque no hay muchas noticias de mujeres que desarrollaran un papel importante en la filosofía romana, sí lo hay de algunas que fueron por ejemplo acusadas de prácticas mágicas, y también muchas ligadas al estudio de la filosofía y la medicina, o a la gestión de la política cultural y religiosa en general, sobre todo, claro está, en las altas esferas. Y lo que es más importante aún: las mujeres romanas llegaron a participar de la vida pública en cierto modo y en ciertas ocasiones. Hubo asambleas públicas de mujeres, y participación de mujeres oradoras en ellas, como Hortensia, quien pronunció un famoso discurso reivindicando los derechos de las mujeres y por el que fue muy elogiada, después de que las mujeres forzaran su entrada en el Foro. También hubo grupos de matronas que se involucraron en actividades políticas y religiosas, puesto que las mujeres romanas no estaban aisladas como las griegas, y en consecuencia es fácil entender que se interesasen por los asuntos de Estado; el primer caso lo tenemos en las esposas Sabinas, que ya en los más antiguos tiempos romanos consiguieron paralizar la guerra,

impidieron muertes y consiguieron una provechosa alianza entre las partes (Pomeroy: 1999, pg. 199).

En definitiva, encontramos que mientras las mujeres romanas podían elegir, las atenienses no; los estilos de vida variaron y la sociedad toleró que la mujer desempeñase diversos roles; a las mujeres se le concedieron ciertos cargos aunque no eran realmente políticos, por lo que se vieron obligadas a ejercer su influencia a través de sus maridos; comparadas con las atenienses las romanas estaban liberadas, pero no era así si se las comparaba con los hombres romanos. Por otra parte, ellas estaban implicadas en la cultura y eran capaces de influir en la sociedad, mientras que las atenienses estaban aisladas y excluidas de las actividades realizadas fuera de la casa. Las romanas tenían acceso al dinero y al poder, y sus fortunas estaban ligadas al Estado, por lo que prosperaban sus maridos y prosperaban ellas (Ibid., pgs. 211, 212).

La extensión del cristianismo y la nueva imagen de la mujer

El triunfo del cristianismo en el mundo romano supondrá

notables cambios para la mujer, casi siempre en un sentido negativo, puesto que introduce en ellas “un fuerte sentimiento de culpa”, unido al ofrecimiento de una vía de redención de esa culpa y del pecado por el camino de “sumisión a la autoridad”, que obviamente representa el poder patriarcal (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 54), y que además se combina con una progresiva reducción de su papel social, marginándolas del culto y limitando su acceso a la educación. Obviamente esto se hereda en buena medida del judaísmo del antiguo Testamento (pese a que en los evangelios la figura femenina había sido “ennoblecida e iluminada de una nueva manera” [Ibid., pg. 55]).

Una de las vías que no obstante se abren para las mujeres con el cristianismo como forma de acceso a la sabiduría y la autoridad es “haciéndose santa y mártir”, pero que va unido al rechazo de ciertas consideraciones sobre la “diferencia femenina” que serán relacionadas con los cultos paganos, la herejía y la magia: todo esto se verá acentuado en el Medievo a causa de “la marcada misoginia de la casta cultural de la época, formada por clérigos y monjes” (Ibid.), y cuyas consecuencias finales serán las persecuciones de las mujeres “disidentes” acusadas de brujería.

No es extraño entonces comprobar cómo aparecen los nombres de muchas mujeres relacionados con las sectas y movimientos heréticos de los comienzos del cristianismo, y

vemos cómo mujeres como Priscila, Masimila y Quintina alrededor del año 157 d-C. abandonan a sus maridos y ocupan posiciones relevantes dentro de movimientos como el de la llamada “Nueva Profecía” u otros.

En el sentido contrario, también es destacable cómo entre los ambientes sociales de clase alta hubo “una notable adhesión femenina al cristianismo” (ibid.), aunque en general puede decirse que “en el cristianismo occidental, tardorromano y medieval” el papel de las mujeres fue menos relevante que en el cristianismo bizantino, y las mujeres estaban excluidas del sacerdocio y de la enseñanza. Habrá que esperar al siglo XI para que se produzca una cierta “apertura gradual” de los ámbitos de la educación, la cultura y la religión para las mujeres, que culminará con la presencia de numerosas mujeres “en posiciones de importancia como místicas, teólogas o abadesas” (ibid, pg. 57).

La mujer entre la Edad Media y el Renacimiento

La Iglesia cristiana será a partir del siglo V el eje sobre el

que se articulará el nuevo orden social, y las mujeres encontrarán en monasterios y abadías el único lugar en el que emprender el “lento camino de la emancipación intelectual” (ibid., pág 62), y donde desarrollaron tareas como “bibliotecarias, escribanas, amanuenses y enseñantes”.

Será a partir del siglo XI cuando asistamos a una verdadera transformación cultural y social en occidente, “que sentó las bases de una sociedad y de una cultura radicalmente nuevas”, por ejemplo, en aspectos surgidos de la psicología (a partir de las obras de análisis de la conciencia, la intencionalidad, la responsabilidad, etc.) que llevarán en definitiva al surgimiento de lo que luego entenderemos como el “sujeto individual”.

En este contexto vamos a encontrar cómo, en aquellos ámbitos menos formalizados y “centrales” del saber (es decir, fuera de las universidades y escuelas: por ejemplo en algunas abadías), se abrirá espacio para que el papel desempeñado por las mujeres pensadoras vaya adquiriendo relevancia, y surjan nombres propios como los de Eloísa del Paráclito en Francia, que viene a ser una especie de precursora protorrenacentista, “portadora de unos valores y de una mentalidad nuevos”, o Hildegard von Bingen en Alemania, mística, pensadora, científica, terapeuta, compositora y en definitiva una de las personalidades más relevantes de la Baja edad Media. Se ha de tener en cuenta,

frente a visiones reduccionistas de lo que la mística significa en este tiempo, que la cultura religiosa era realmente para las mujeres de aquella época la única vía de acceso a la cultura en general y a la filosofía en particular: y que por ello tenemos que entender sus escritos místicos dentro de una tradición filosófica en la que prima “un modo no argumentativo, sino metafórico, poético, intuitivo para exponer los conocimientos relativos al mundo metafísico” (ibid., pg. 73).

Posteriormente, entre los siglos XIII y XV, es decir, los tres últimos siglos del medievo, las mujeres van a ir asumiendo “papeles de una importancia sin precedentes en el campo religioso” (ibid., pg. 77), como una especie de respuesta a su exclusión de las jerarquías eclesiásticas y de la “instrucción superior”, pero encontrando un territorio propio en las diversas formas del misticismo y una peculiar “vida religiosa de base”, tanto en las ciudades como en el campo. Esto dará pie a que numerosas mujeres se conviertan a lo largo del siglo XIII en escritoras religiosas, que algunas veces bordeaban con sus visiones místicas los límites de la herejía.

Si nos atenemos al criterio establecido, fundamentalmente por la Iglesia, para instruir en aquellos tiempos a las mujeres, nos encontramos con diversos tipos de clasificaciones de éstas, pero de todas ellas la más recurrente y la más básica es aquella que las divide en

“vírgenes, viudas y mujeres casadas”: está claro que esto nos habla de una consideración de la mujer exclusivamente en razón del papel que juega en el marco familiar (Ibid., pg. 88).

¿Y cuáles son las virtudes que se resaltan, y que se busca fomentar mediante esa pedagogía? Por encima de todo “la castidad”, pero también “la modestia, la compostura, y discreción en el habla y frugalidad”. Cualidades todas ellas a ser desarrolladas, como resulta obvio, en un marco intramuros:

“Por el contrario, la curiosidad, los paseos y la participación en eventos colectivos (fiestas, espectáculos, prédica en plazas) y los movimientos intelectuales, en resumen, cualquier apertura al mundo exterior habían de evitarse. Únicamente en el convento o entre los muros domésticos está protegida la mujer, sobre todo de sí misma y de su propia inestabilidad y volubilidad” (Ibid.).

Es interesante observar aquí cómo todo ese mecanismo de encierro y constricción de los movimientos de las mujeres se están introyectando psicológicamente en su propia concepción de sí misma, bajo la forma de la culpa; e igualmente aparece otro peligro que la mujer habrá de evitar, bajo la forma del tiempo libre u ocio, que se combatirá con “el trabajo doméstico, el tejido, el bordado y la caridad”:

“La sociedad masculina crea así el ideal educativo de una mujer casta, modesta y misericordiosa que renuncia a niveles de instrucción elevados y que responde perfectamente a las estrategias de custodia” (Ibid.).

Será a partir de esta ideología como posteriormente, en los siglos XVI y XVII, se fueron estableciendo ya de forma más sistemática programas pedagógicos diferenciados para los dos sexos, de modo que encontraremos “una educación proyectada hacia el exterior para los hijos varones (...) y un 'saber hacer' limitado al ámbito doméstico para las jóvenes”, constituyendo así programas educativos que continuarán prácticamente sin modificación hasta el siglo XIX.

Los cambios que traerá consigo el Renacimiento en los siglos XV y XVI no obstante sí supondrán una cierta apertura de cara a que algunas mujeres (de la élite aristocrática y burguesa, por supuesto) puedan acceder a niveles más elevados de instrucción y también a prácticas artísticas y literarias. Se da así el caso de un creciente número de mujeres que se dedican a estas tareas, así como se profundizará en el campo de la espiritualidad mística que algunas mujeres habían iniciado en el periodo medieval, y que encontrará en el contexto de la Reforma luterana y la Contrarreforma católica un nuevo impulso, siempre en el marco de los conventos, claro está.

Hubo sin embargo en aquellos siglos otro episodio que se

dirigió en particular contra la causa de algunas mujeres, como fue la persecución de brujas: normalmente relacionado con la pervivencia de cultos precristianos y diversos rituales paganos, y que la Iglesia vincularía con un supuesto culto al diablo (ibid., pg. 114). Si bien esta lucha contra la brujería se había dado desde siglos atrás, las luchas de poder y el clima de integrismo religioso que se desató en Europa a consecuencia de la Reforma protestante y las guerras de religión consecuentes exacerbaron sin duda la importancia dada a este fenómeno. Entre la segunda mitad del s. XVI y la primera del XVII se condenó a la hoguera a unas sesenta mil personas de las cuales el setenta y cinco por ciento fueron mujeres

Del Barroco a la Ilustración

El Barroco, fundamentalmente desarrollado durante el siglo XVII, será un periodo que se caracteriza por grandes tensiones religiosas, materializadas tras el Concilio de Trento en la guerra de los Treinta Años: la Reforma luterana y después la contrarreforma católica jesuítica marcarán en gran medida la evolución del pensamiento y la cultura europeas en ese tiempo.

En un principio el papel de las mujeres en el catolicismo

de la contrarreforma se verá reducido, como en el periodo anterior, a su participación en la espiritualidad mística, aunque poco a poco en este nuevo siglo estas preocupaciones irán transfiriéndose a “la sociedad civil”, y tendrán como una de sus expresiones más características la producción de memorias, hagiografías y anales (Ibid., p. 127).

Sin embargo, a lo largo del periodo en las clases nobles irá surgiendo una creciente preocupación por la educación abandonada de las niñas, con el objetivo de convertirlas en “jóvenes de buenos sentimientos cristianos, razonables, virtuosas y cultivadas”: “una joven debía saber hablar, vestirse, bailar, tocar un instrumento y tener alguna noción de literatura: toda la instrucción estaba destinada, sin embargo, a un buen matrimonio” (Ibid., pg. 129).

En ese contexto hay dos momentos históricos que nos interesa destacar: la cultura de los “salones” dirigidos por mujeres de la alta sociedad en el París del siglo XVII, y las publicaciones de diversas damas intelectuales en la Venecia de finales del XVI y comienzos del XVII.

Los salones y “las Preciosas” en el s. XVII

Mientras en los conventos y monasterios de la geografía francesa las mujeres seguían trabajando la espiritualidad característica de la Reforma católica, en el París del *Ancien régime* comenzó a surgir una vida social mundana que fue en gran medida dirigida y animada por las mujeres de la nobleza, alrededor de las tertulias y reuniones que organizaron en los salones de sus residencias privadas. Si bien el objetivo original de estas reuniones era cultivar a través del arte de la conversación la educación, la cortesía y el “buen tono” de una sociedad que consideraban se había vulgarizado en exceso, pronto en su seno llegaron a surgir verdaderos debates intelectuales de calado respecto a cuestiones filosóficas, morales y religiosas, que propiciarían la reconsideración del papel a jugar por la mujer en la sociedad, así como su situación individual en relación a instituciones sociales como el matrimonio o el hogar familiar, entre otras. La primera de estas grandes damas fundadoras de un salón de debate fue la marquesa de Rambouillet, que se convertiría en el modelo a seguir para todos los salones sucesivos a lo largo del siglo XVII. Por influencia del debate producido en el hotel Rambouillet surgió incluso un cambio notable de actitud por parte de los hombres hacia las mujeres, que llegaría a materializarse en la publicación de una serie de textos en que se reconsideraba y elogiaba su actitud y sus conocimientos.

De este clima surgirá el movimiento llamado Preciosismo, que se desarrolla alrededor de otros salones de damas de la

nobleza, y que como en el caso anterior es una mezcla de modelo de comportamiento, corriente literaria, movimiento de ideas “y un movimiento sobre todo femenino que afronta temas que van más allá del ámbito de la cultura para cambiar las costumbres de una sociedad” (Ibid., pg. 148). Fue Madelaine de Scudéry la que lanzó esta moda a mediados de siglo, que luego seguirían otras como Madame de Sablé, la Marquesa de Sévigné o Madame de La Fayette, entre muchas otras.

Es interesante resaltar aquí la aparente paradoja que se da en relación a la idea misma de “salón” (o también las alcobas, “ruelles”, donde igualmente tenían lugar estas reuniones), pues en principio este es hasta entonces un espacio característico del ámbito doméstico (corazón del hogar aristócrata primero y luego burgués) que sin embargo, y en virtud de las propuestas de estas mujeres, devendrá uno de los espacios públicos característicos de la modernidad, si atendemos a la opinión de pensadores como Jürgen Habermas en su conocida *Historia y crítica de la opinión pública*, donde sitúa precisamente en estos salones pre-ilustrados y luego ilustrados el origen de la idea misma de “esfera pública” (Habermas: 1981). Y ellas fueron, justamente, “las que dispusieron los lugares físicos en los que floreció el movimiento (...); fueron ellas quienes los animaban, dirigían e imponían el tono de las reuniones” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 149).

Obviamente esto generaría admiración, pero también muchas resistencias entre los hombres, hasta el punto que uno de los más famosos literatos de la época, el mismísimo Molière, les llegara a dedicar un drama burlón titulado precisamente *Las preciosas ridículas*; sin embargo nada pudo evitar que se convirtiera en todo un movimiento social que vino a ser una especie de antecesor del feminismo en muchos sentidos, y con una enorme capacidad transformadora, pues más allá de afectar a las damas aristócratas, quienes a fin de cuentas en muchos aspectos podían gozar de una mayor libertad, su ideología comenzó a calar también entre las mujeres de la pujante burguesía:

“A comienzos de siglo, las mujeres de la aristocracia habían conquistado su independencia, desempeñaban las funciones del marido, a menudo llamado a las armas, y la vida mundana había aflojado los rígidos lazos del matrimonio. Las mujeres pequeño-burguesas, en cambio, debían continuar eligiendo entre el convento o un matrimonio impuesto por un padre cuya autoridad se asemejaba todavía a la de un pater familias romano. Liberada de la tiranía del padre, la esposa caía bajo la del marido (...) Con la difusión del preciosismo en el ambiente burgués, estas ‘malcasadas’ comenzaron a conducir una verdadera cruzada contra el matrimonio, entendido como servidumbre perpetua en ausencia de divorcio (...) La preciosa podía, pues, alterar el orden social, volviendo a cuestionar las instituciones más

sagradas como el matrimonio (sugiriendo el divorcio y la limitación de la natalidad)” (Ibid., pg. 150).

Si pensamos que en pleno siglo XVII, más de un siglo antes de la llegada de la Ilustración y la Revolución francesa, estas mujeres de la nobleza e incluso de la burguesía francesa llegaron a plantear cuestiones como el divorcio, la limitación del número de hijos, o incluso algunas hablaran del amor libre, no cabe duda de que estamos refiriéndonos ya a planteamientos feministas en toda regla, entre los que no era una cuestión menor la crítica al tipo de cotidianidad vinculado a las tareas domésticas, que ellas ya denunciaban como un encierro y como un aislamiento respecto al conjunto de la vida social.

Lo que las preciosas plantean es, ni más ni menos, una consideración de ciudadanía para las mujeres y una redefinición del espacio público a partir de la idea misma del salón como ámbito de discusión y debate.

Las escritoras venecianas

El otro lugar al que nos queremos referir aquí es la República de Venecia, donde, a caballo entre los siglos XVI y XVII, también surgiría un importante movimiento de mujeres intelectuales que produjo una literatura crítica de relevancia, y que en muchos aspectos puede ser considerada claramente como una primera formulación del ideario feminista (Ibid., pg. 171).

Ya en el Renacimiento ciudades como Padua y Venecia habían abierto a las mujeres el acceso a la cultura, aunque obviamente en estas ciudades, como en el resto del continente, la situación de las mujeres seguía siendo marginal; sin ir más lejos, puede atestigüarse cómo en Venecia, al igual que en muchos otros sitios, las mujeres “vivían recluidas en casas cuyas ventanas estaban cerradas con rejas y no les estaba permitido hablar con extraños (...) [mientras] pasaban su tiempo dedicadas a la economía doméstica”. Sin embargo, por una serie de razones en ciudades como Venecia algunas de ellas llegaron a disponer de los medios necesarios para plantear nuevas ideas y hacer surgir un verdadero debate en torno a “las capacidades y el papel social de las mujeres”, proponiendo algunas de ellas en sus textos (por ejemplo, Moderata Fonte, en su *El mérito de las mujeres*), con insólita osadía, “la superioridad y excelencia” de las mujeres respecto a los hombres (Ibid., pg. 172, 173).

Obviamente, como en el caso francés, esto provocó burlas

y respuestas acaloradas entre quienes se sintieron ofendidos por ello; además hay que tener en cuenta que en el marco cultural de la Reforma católica se había fortalecido la misoginia, y habían sido publicados numerosos libelos contra las mujeres, habitualmente fundamentados alrededor de su supuesta inferioridad. Autoras como Lucrezia Marinelli se zambullirán en la historia para encontrar numerosos ejemplos de mujeres ilustres en la Antigüedad clásica, así como para buscar argumentos entre algunos filósofos, fundamentalmente Diógenes Laercio, Plutarco o el mismo Platón, que corroborarían la idea de igualdad metafísica entre hombres y mujeres. Otras como Arcangela Tarabotti plantean claramente en su producción literaria una conciencia colectiva, pues escribe representando a un grupo de damas venecianas que se habían mostrado indignadas por la publicación de un panfleto misógino de F. Buoninsegni titulado *Contra el lujo de las mujeres*, y al que responde con su *Antisátira*. En otros de sus libros, *El candor engañado*, Tarabotti llega a “elevar una crítica vibrante contra las estructuras patriarcales de la sociedad de la época”, llegando a ser sumado al índice de libros prohibidos por la Iglesia (Ibid., pg. 177).

El papel de la mujer en la Ilustración y la Revolución francesa

Si pensamos en los ideales que se encuentran implícitos en el determinante proceso de transformación cultural y política que implica la Ilustración a lo largo del siglo XVIII, es lógico pensar que estos tuvieron una influencia enorme en el avance de la situación de la mujer en todos los campos, incluida su incorporación creciente al ámbito público. Cada vez serán más los nombres de mujeres que nos encontraremos publicando textos y participando de la lucha política, aunque en general la situación siga siendo de extrema dificultad, y siempre nos estemos refiriendo, obviamente, a mujeres de clase alta. Sin embargo es igualmente cierto que en el siglo XVIII la influencia de las mujeres en la cultura alcanza unas cotas que jamás antes se habían conocido.

Pero es que además puede hablarse de una aportación específica del “pensamiento femenino” a la causa ilustrada, al menos en dos aspectos:

“En primer lugar, la difusión de la concepción racionalista del derecho natural, con el ideal de una legislación conforme a la naturaleza del hombre y a la razón, reforzó el punto de vista de las mujeres cultas que luchaban por una sociedad igualitaria en su estructura y paritaria respecto a la relación hombre/ mujer (...) En segundo lugar, la difusión de la cultura científica y técnica propiciada por los ilustrados implicó también a las mujeres. A partir de este siglo, las puertas de la

profesión científica y de las carreras intelectuales en general se abrieron a las mujeres” (Ibid., pg. 187, 188).

En definitiva, sin que podamos aún hablar de feminismo como tal, sí que se puede afirmar una clara intención de reivindicar las igualdades de derechos para las mujeres.

El contexto en que esto se produjo fue en realidad una prolongación de los salones setecentistas de las preciosas y una evolución en los contenidos de los mismos, puesto que la ciencia y la filosofía irán ocupando en ellos un papel cada vez mayor, así como cada vez estarán más cerca del ejercicio de un cierto poder, pues en ellos muchas veces se decidían los candidatos y miembros de las Academias de Ciencias y Letras de Francia, entre otras cuestiones. Damas de la alta sociedad como Madame de Lambert, Madame de Tencin (cuyo locutorio en el convento en que estaba recluida se convirtió en un auténtico salón), Madame du Deffand, Madame de Geoffrin o Mademoiselle de Lespinasse (quien realmente tenía un modesto apartamento donde no se ofrecían comidas, sino tan sólo se discutía, y que congregó a los enciclopedistas Diderot, D'Alembert o Turgot) fueron sus impulsoras, y además también autoras de ensayos y escritos que, en muchos casos, fueron publicados póstumamente, “pues no se estimaba conveniente para una mujer, sobre todo si era animadora de un salón, entrar en discusiones intelectuales sobre sus propios escritos” (Ibid., pg. 190). Entre todas las impulsoras de estos salones

ilustrados destacó la marquesa de Chatelet, quien incluso al parecer se disfrazaba de hombre para poder acudir y participar en los debates que tenían lugar en los cafés parisinos, “y en los que no estaban admitidas las mujeres” (Ibid., pg. 204).

En cuanto al espacio físico mismo de estas discusiones, seguimos estando encerrados en ese extraño limbo a medio camino entre el ámbito doméstico del hogar en que se recibe a los invitados, y el creciente sensación de ámbito público que alcanza en cuanto que las conversaciones que allí tienen lugar cada vez ejercen una influencia mayor y más directa en el conjunto de la sociedad; aunque en esos años junto a los salones han comenzado a surgir otros lugares como los clubes y los cafés mencionados, donde también empezarán a circular las nuevas ideas (como ya dijimos todos son parte de esa trama que se va constituyendo y que terminará por definir la idea misma de “esfera pública” tal y como la maneja, por ejemplo, Jürgen Habermas), los salones mantendrán por bastante tiempo aún su papel de impulsores del debate intelectual, con una participación creciente por parte de sus promotoras:

“Las señoras de la casa, menos temerosas de revelar abiertamente sus predilecciones intelectuales, participaban en las discusiones más activamente y de un modo más personal, como jamás hubieran osado las preciosas del XVII” (Ibid., pg. 200).

Como es bien sabido, todas estas ideas serían fundamentales para la evolución de la cultura y la política europea posterior, y cristalizarían de forma inmediata en el estallido revolucionario de 1789: a fin de cuentas “la demanda de igualdad jurídica y económica y de independencia de la mujer (...) tiene sus raíces en los acontecimientos de la Revolución francesa” (Wikander: 2016, pg. 21). En este importantísimo momento histórico la participación de las mujeres se dará tanto en el ámbito popular, donde masas de valerosas mujeres del pueblo participaron de forma activa en las sublevaciones, y en el intelectual, donde las mujeres de la burguesía participaron activamente en las sesiones de la Asamblea Constituyente, crearon diarios y círculos femeninos de debate, etc., luchando a través de ellos directamente “por los derechos civiles y políticos de las mujeres” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 211), llegando posteriormente muchas de ellas a ser ejecutadas o represaliadas de diferentes formas por la política del Terror de Robespierre, quien “hizo cerrar todos los clubes y diarios femeninos e impidió las reuniones de mujeres” (Ibid., pg. 212).

Como se ve, ni siquiera en el marco de una revolución que cambiaría definitivamente el curso de la humanidad era todavía fácilmente accesible el ámbito de lo público para las mujeres que participaban de ella. Pronto se vio que las ideas de libertad, igualdad y fraternidad sólo estaban pensadas para los hombres, pese a que las mujeres habían

contribuido activamente, como decíamos arriba, a desarrollar las que serían “las formas modernas de la opinión pública; formaron grupos armados, discutieron en los clubs revolucionarios, escribieron artículos en los periódicos y octavillas”, pero “pronto fueron retiradas las libertades que las mujeres habían conquistado al inicio de la Revolución” (Wikander: 2016, pg. 22).

No obstante la discusión sobre la opresión femenina se convirtió en un tema recurrente, se hicieron algunas importantes conquistas en el plano jurídico (ley de divorcio, admisión a testificar en procesos civiles, abolición del mayorazgo, etc.), y se iniciaron discusiones sobre las posibles formas sociales en las relaciones entre los sexos que visibilizaron por vez primera el “sexo” como categoría social, cuando también “grupos de mujeres (...) expresaron demandas de más derechos (...) y compararon su situación a la de los esclavos y otros grupos oprimidos” (Ibid., pg. 23).

“No hay que olvidar que la revolución constituyó una ocasión en la que las mujeres pudieron tomar la palabra directamente (...) en lugares reservados anteriormente a los hombres: la tribuna, la asamblea, en resumen, el espacio de la política” (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 212, el subrayado es nuestro).

Algunas intelectuales destacadas en estos años agitados fueron mujeres como Olympe de Gouges, que tuvo una producción prolífica entre la que destacan su Declaración de

los derechos de la mujer y de la ciudadana, de 1791), donde declaraba que la mujer nacía libre e igual al hombre y por tanto debía poseer los mismos derechos: “la libertad, la propiedad y el derecho de resistencia a la opresión”, así como debe tener igualmente opción de participar en “la formación de las leyes” y en “la elección de los representantes” (Ibid.).

Sin embargo, tras su enfrentamiento público con Robespierre terminaría siendo guillotinado, “por haber olvidado las virtudes que convienen a su sexo y por haberse inmiscuido en asuntos de la República” (Ibid., pg. 216): una clarísima explicación de cómo, una vez más, el espacio público de la política (los “asuntos de la República”) era negado a las mujeres.

Muchas paradojas surgieron necesariamente en este sentido, en unos años en los que las ideas estaban cambiando de forma muy rápida por un lado, y por otro las inercias propias de una cultura patriarcal seguían aún firmemente arraigadas, también entre los revolucionarios: como muestra de ello valga la respuesta que se encontró Théroigne de Méricourt cuando, tras arengar y lanzar a la calle a las mujeres del barrio de Saint-Antoine para que tomaran las armas alegando que tenían “derecho por naturaleza y por ley”, se encontró con “la reacción negativa de los hombres del barrio, que declararon: ‘Al volver del trabajo preferimos encontrar la casa en orden en vez de ver

a las mujeres volver de una asamblea'" (Ibid., pg. 217). Lo cierto es que incluso las viejas organizaciones de mujeres previas a la llegada de la Revolución, como las tradicionales ligas gremiales femeninas, fueron prohibidas por los jacobinos, alegando que iban contra el "orden natural" de la jerarquía entre los sexos y como consecuencia podrían traer desorden y caos: "circulaban en folletos y conversaciones caricaturas y clichés sobre una sociedad regida por mujeres" (Wikander: 2016, pg. 23).

En otros países también prendieron las ideas ilustradas, y destacaron las aportaciones de mujeres como Mary Wollstonecraft, en Inglaterra, quién escribió una *Vindicación de los derechos de la mujer* en 1792 en la que trataba de "situar las instancias de liberación e igualdad social y política de las mujeres en el contexto del programa general ilustrado de los Derechos del Hombre", entendiendo que de la universalidad de estos se tenían que desprender de forma natural los de las mujeres, de modo que la emancipación debería de constituir "una especie de añadido al programa ilustrado" (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pg. 221), e incluso llegó a plantear en dicho escrito el derecho político al voto, como ya hiciera Olympe de Gouges (Wikander: 2016, pg. 23).

Igualmente, en la Ilustración italiana el papel de las mujeres fue especialmente relevante, quizás en parte debido a la herencia recibida de las escritoras venecianas

anteriormente citadas.

Su trabajo se dirigió especialmente a la defensa del derecho de las mujeres a lograr una formación en el campo científico (destacando los escritos filosóficos y científicos de Maria Gaetana Agnesi, quien enseñó matemáticas en la universidad de Bolonia), y también fue importante el trabajo que desarrolló la veneciana Elisabetta Caminer Turra como periodista y fundadora de publicaciones ilustradas en las que tradujo a los principales pensadores franceses de la época.

Pero entre todos ellos nos gustaría destacar aquí la lectura realizada en el año 1797 en Mantua por Carolina Lattanzi, quien bajo el título *Sobre la esclavitud de las mujeres* se atrevió a denunciar el papel que todas las religiones habían desempeñado históricamente a la hora de oprimir a las mujeres y mantenerlas en una situación de desigualdad respecto a los hombres.

Del Romanticismo al Socialismo en el siglo XIX

Si tenemos en cuenta que el Romanticismo viene a suponer una actualización y una reformulación de la

ideología ilustrada en casi todos sus aspectos (aunque dentro de un contexto contradictorio entre progresismo y restauración), será lógico convenir que será igualmente una ideología en la que cada vez tengan más cabida las mujeres y la preocupación por la situación social de estas.

Sin embargo este impulso se vivirá de una forma paradójica, pues de un lado el sentimiento romántico de mayor proximidad a la naturaleza efectivamente propiciará, en tanto que es un nuevo modo de expresar sensaciones, emociones y sentimientos, la ruptura de una de las barreras que antes separaba a los sexos: de modo que incluso llega a hablarse de una “virilidad suave” así como de una “feminidad independiente” (Ibid., pg. 40); pero del otro, el Romanticismo esencializará aún más una noción de la mujer entendida como un “ser” diferente, vinculada más directamente al mundo de la naturaleza y “diosa del mundo del sentimiento”, mientras que el hombre quedaba por contraste más relacionado con la idea de “cultura”.

En consecuencia, de todo esto, podemos afirmar que en el Romanticismo “los hombres pudieron ensanchar sus posibilidades de desarrollo emocional sin otorgar a la vez a las mujeres el derecho a ampliar su propio ámbito social” (Ibid., pg. 41).

En los distintos países europeos habrá un distinto ritmo y modo de acercarse a esta nueva sensibilidad; por ejemplo, en el contexto inglés encontramos cómo alrededor de la

figura de William Godwin y aún a finales del siglo XVIII surgió un grupo de pensadoras y escritoras que utilizaron la literatura como vía de desarrollo de sus ideas políticas y en relación a la problemática de la mujer, como Mary Wollstonecraft, de quien ya hemos hablado, pero también otras como Mary Hays, Elizabeth Simpson Inchbald, o las literatas Jane Austen (quien defenderá una idea de libertad femenina basada “en el uso de la razón y del buen sentido””) y las hermanas Bronte, cuya obra constituye un interesante ejemplo de cómo vehicular esas tendencias emancipatorias femeninas en un contexto como el de la Inglaterra victoriana (Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: 2000, pgs. 256, 257). Ya en la primera mitad del siglo XIX, y también vinculada a otro gran filósofo, John Stuart Mill, aparece la figura de Harriet Taylor: ambos terminaron casándose después de una larga relación y publicando juntos un buen número de textos (*Sobre el matrimonio y sobre el divorcio; Sobre la emancipación de la mujer; Sobre la servidumbre de las mujeres; Sobre la libertad*), y a ella Mill reconoció una gran influencia en numerosos temas y perspectivas de su trabajo teórico.

Entre las mujeres francesas que asumieron el bagaje cultural y político de la Ilustración y lo desarrollaron en el nuevo contexto destaca por encima de todas la figura de Madame de Stael, cuya preocupación fue mucho más allá de la escritura, tratando en todo momento de participar en la incipiente esfera pública burguesa e intervenir en los

sucesos políticos del momento, así como definiendo una nueva tipología femenina, al mostrar su claro deseo de ser tomada como protagonista de la historia. En su salón en París se juntaron los más importantes intelectuales de la época, y fueron surgiendo algunas de las nuevas ideas igualitaristas y liberales propias del Romanticismo, que se habían alimentado de los ideales ilustrados.

Pero será sobre todo en el contexto de la Romantik, el romanticismo alemán, donde se impulsará de manera más decidida la nueva sensibilidad cultural y política dentro de la cual se forjará también una nueva imagen de la mujer, la imagen de la mujer moderna que, aunque un tanto idealista, influirá de manera notable los años posteriores (Ibid., pg. 275). Mujeres como Karolina Schlegel, Bettina Brentano o Rahel Levin Varnhagen fueron fundamentales en el desarrollo de las ideas de aquella época, y también en Italia otras como Marianna Florenzi Waddington o Cristina de Belgiojoso.

Sin embargo a mediados del siglo XIX, y más allá de los cambios que trae la cultura romántica, surge con fuerza otro movimiento que a partir de esos años irá inevitablemente de la mano del naciente Feminismo: nos referimos al Socialismo, que como refundación de los ideales igualitarios propios de la Ilustración va a ser la corriente ideológica que aglutine todas las luchas políticas de los años siguientes, incluidas en buena medida las de las mujeres:

“El feminismo ha sido la primera forma de identidad pública que las mujeres (...) se han otorgado desde el fin del siglo XVII. El ingreso de las mujeres, como sujeto sexualmente diferenciado, en la escena política se produjo sobre la base filosófica-jurídica de la ‘Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano’ de los revolucionarios franceses. Desde principios del siglo XIX, el movimiento feminista ha convivido con el movimiento socialista. El socialismo surgió de una reelaboración de los ideales revolucionarios e ilustrados, y ha sido portador también de un proyecto de democracia política y de igualdad económica y social (...) Es indudable que el movimiento socialista, debido a su base de masa y a la transformación de la esfera pública aportada por sus luchas, ha constituido un baluarte político y un elemento de amplificación de los temas y de las ideas específicamente feministas” (Ibid., págs. 291, 292. Subrayado nuestro).

Esta asociación conocerá sus momentos altos y bajos, pero en general va a continuar durante todo el siglo XIX y hasta el mismo siglo XX, pues también el feminismo se va a interesar de manera más general por “los derechos humanos y civiles en un sentido más amplio: la lucha por la libertad de pensamiento y asociación, por la abolición de la esclavitud y de la prostitución de las mujeres, por la paz” (Ibid.). En ese sentido vemos cómo hay una comunicación y

un trasvase de ideas y experiencias tremendo entre las primeras feministas y los grupos de socialistas utópicos ingleses y franceses. Por ejemplo Charles Fourier fue de los primeros en observar, en una fecha tan temprana como 1808, “que no era imaginable el desarrollo social progresista sin la ampliación de los derechos de la mujer”; y también Robert Owen creyó necesario, en nombre del progreso, atacar directamente a “las tres instituciones que, en su opinión, impedían un desarrollo social sano: la religión, el matrimonio y la propiedad privada”. Esto hizo que muchas mujeres de diferente extracción social se sumaran a estos movimientos de forma importante, incluso como oradoras y organizadoras, como fue el caso de Emma Martin. También en el contexto francés pensadores como Saint-Simon y Fourier consideraron que una nueva forma de entender el amor y las relaciones entre hombres y mujeres podían ser fundamentales a la hora de despegar un nuevo tipo de energía social igualitaria y revolucionaria. (Wikander: 2016, pg. 41, 43, 46).

Igualmente, los nacionalismos y diferentes movimientos de liberación que surgieron del convulso mapa europeo de 1848 alimentaron el caldo de cultivo en el que una nueva élite de mujeres feministas asumieran un papel de protagonismo desconocido hasta entonces; pero será sobre todo importante señalar en relación al interés de nuestra investigación el nuevo signo político que adquiere el feminismo en la segunda mitad del siglo XIX a partir de los

enormes cambios sociales que tienen lugar con motivo de los procesos de industrialización y urbanización que se dieron en Europa y Estados Unidos, y que hicieron que por primera vez también las mujeres de las clases obreras pudieran incorporarse como sujetos activos a las luchas tanto del socialismo como del feminismo. De ese contexto nacerá el primer sufragismo, por ejemplo.

“La acción política socialista llevó a las mujeres intelectuales a entrar en contacto con el pensamiento filosófico, jurídico y económico. A través del lenguaje del derecho de la conciencia femenina se pudo dar un paso adelante esencial y las vías del socialismo y del feminismo se unificaron: sufragio universal, poder político, igualdad de derechos con los hombres en el contexto de un derecho de familia y un derecho de trabajo más conformes a los principios de igualdad y justicia, fueron los pilares de esta unificación que representó la meta del feminismo moderno (...) Los filósofos sociales franceses e ingleses postilustrados (Saint-Simon, Fourier, Owen, Stuart Mill) fueron muy sensibles a estas cuestiones: la mujer era protagonista integral del nuevo ideal de progreso y de emancipación social que el Romanticismo había suscitado en los distintos pueblos europeos.” (Ibid., pg. 299).

En ese sentido por fin se puede decir que se estaba rompiendo con el secular encierro en el espacio doméstico

y por fin las mujeres comenzaban a hacerse oír en la nueva esfera pública que se venía configurando; aunque en la segunda mitad del siglo XIX hubiera un retroceso en forma de reacción contra los derechos de las mujeres, y posteriormente en el socialismo científico tal y como lo entendieron Marx y Engels, el discurso sobre la igualdad de sexos desapareciera de la agenda política (Wikander: 2016, pg. 46). Pero el movimiento ya se había puesto en marcha y no se iba a parar.

Trabajo doméstico, división del trabajo. Exclusión social, feminización de la pobreza (del siglo XIX al XXI)

Introducción: la división de trabajo según sexos. Las condiciones previas al gran cambio (1789-1869).

Para entender los procesos de división del trabajo por sexos que a lo largo del siglo XX se han vivido en occidente, y que han implicado la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico tal y como la estamos estudiando aquí, es fundamental entender cómo dicha división se fue fraguando históricamente; pero no sólo remontándonos como en el capítulo anterior a los diversos estadios históricos que han configurado este proceso, sino también entendiendo algunas de las claves ideológicas por las cuales

el patriarcado estableció una lógica opresora basada precisamente en esa separación a partir de la socialización que supone el trabajo.

Como muchas historiadoras y sociólogas señalan, el hecho clave para todo esto será el desarrollo del modelo de producción capitalista que atravesará el siglo XIX y que supondrá en paralelo la transformación de la economía de todo el planeta y de la sociedad misma, que virará de forma cada vez más acelerada desde un modelo rural y fundamentalmente agrícola a otro decididamente urbano e industrial.

Historiadoras como Ulla Wikander han señalado cómo en las sociedades preindustriales y agrícolas europeas (que se extienden desde antes de la Edad Media hasta bien entrado el Siglo XIX) las relaciones económicas y laborales que se daban entre hombre y mujer eran de mutua interdependencia: aunque había una clara separación de roles (que como ya hemos visto en el capítulo anterior se estableció prácticamente desde las sociedades del Neolítico y particularmente con la implantación de la Edad del Hierro), y formal y jurídicamente la mujer estaba subordinada al hombre, sin embargo también es posible subrayar que “la división del trabajo y la cotidianidad laboral familiar no resultaban marcadas por esta jerarquía”; es decir, se daba un equilibrio en el reparto de tareas dentro de una relación de interdependencia, e incluso en ausencia

de los hombres las mujeres podían reemplazarlos en sus tareas sin mayores problemas (Wikander: 2016, pg. 25).

Sin embargo, poco a poco las condiciones de trabajo en el campo irán cambiando a medida que transcurre el siglo XIX, y esto tendrá como consecuencia “una reestructuración de la población” y un empobrecimiento generalizado de las gentes del campo, que terminará ocasionando una afluencia masiva hacia las ciudades en busca de trabajo. Muchas mujeres embarcadas en ese proceso de emigración encontrarán trabajo en el servicio doméstico, que será la forma de trabajo remunerado más común a lo largo de todo el siglo XIX. Mientras en el campo la división del trabajo según los sexos fue cambiando paulatinamente, de modo que la idea de lo que era masculino o femenino en relación al mismo también fue evolucionando y cambiando con el tiempo, y además fue agudizándose: en concreto el ámbito de actuación de la mujer en relación a las tareas del campo se fue reduciendo progresivamente, quedando cada vez más limitado al hogar y su entorno más inmediato. Las causas para que esto sucediera fueron complejas, pero una de gran importancia fue la introducción de nuevas herramientas (Ibid., pg. 29). Por otro lado, y aunque resulte paradójico, cada vez más mujeres se veían obligadas a servir fuera de su propia casa, como criadas en granjas ajenas, de modo que “por toda Europa se difundió un modelo de vida que asociaba más íntimamente a las mujeres con las labores del hogar”, fuera éste el propio o el ajeno (Ibid., pg. 30).

Como decíamos “las fronteras laborales según sexos se fueron polarizando cada vez más en el transcurso del siglo XIX”, y además se intensificaron de manera consciente desde las instancias de poder (emisión de informes gubernamentales, etc.), pues servían para consolidar la nueva ideología burguesa que se venía configurando alrededor de la idea de la familia y del nuevo orden social, dentro de la cual “el trabajo fuera del hogar era considerado como definitivamente no femenino” (Ibid., pg. 31).

Sin embargo, en esos años encontraremos también numerosos ejemplos en los que las mujeres se incorporaban al naciente ámbito de producción industrial, realizando frecuentemente tareas tan físicas y exigentes como las de los hombres: pero la subordinación de las mujeres seguía quedando manifiesta en el plano jurídico (Ibid., pg. 34). Simultáneamente las clases urbanas de la burguesía fueron prosperando cada vez más, de manera que las mujeres fueron “liberadas para dedicarse exclusivamente a la casa y a los hijos”, lo cual encajaba en ese nuevo marco ideológico burgués en el que el hombre era autónomo y la mujer pasaba a ser no autónoma, en coherencia por otro lado con siglos de tradición patriarcal que se remontan a la figura del pater familias: “un ama de casa que cuidara en el hogar del bienestar de la familia era vista como eje estable de esta y fundamento de la sociedad”. En tanto que este modelo burgués se convertía en el referente social a imitar, se acentuaba la perspectiva clasista, puesto que las mujeres de

las clases humildes se veían obligadas a trabajar fuera de casa, de modo que ofrecían la imagen de que “arrojaban a sus hijos a la calle y a su marido a la taberna”, contra un ideal que preconizaba justo lo contrario. (Ibid., pg. 36).

Pero lo cierto es que, ante el empobrecimiento generalizado de la vida en el campo, la nueva vida en unas ciudades que crecían a pasos agigantados “ofrecía numerosas posibilidades laborales a las mujeres, sobre todo como criadas”, de modo que las mujeres se veían en medio de enormes tensiones contradictorias: por un lado se les exigía socialmente ser económicamente dependientes de sus maridos, pero por otro “se veían obligadas a contribuir al ingreso familiar a la vez que se ocupaban del cuidado y la educación de los hijos” (Ibid., pgs. 36, 37).

En definitiva las mujeres vivieron un fuerte retroceso en la época de la industrialización en relación a la cantidad de competencias laborales e incluso simbólicas manejadas en su situación anterior, en la vida en el campo fundamentalmente; quedando de un lado las más humildes en una situación de subordinación y desarrollando un papel secundario en el nuevo mercado laboral, y del otro quedando las de las clases medias y altas igualmente dependientes y subordinadas en virtud de un ideal social que las mantenía “desocupadas, impotentes y reducidas al mundo privado” (Ibid., pg. 46).

La subordinación femenina y la especialización del trabajo con el cambio de siglo (1870-1914)

En general puede afirmarse, siguiendo el hilo de la exhaustiva investigación desarrollada por Ulla Wikander, que en el periodo de cambio de siglo comprendido entre los años 1870 y 1914 (es decir, hasta el estallido de la primera guerra mundial), se vive un momento de enormes cambios tecnológicos y sociales en el mundo, que está especialmente marcado por ser “el tránsito (...) de una sociedad agraria a una industrial por la vía de la democracia” (Ibid., pg. 49) y que tendrá como consecuencia una reordenación de la división en el trabajo entre hombres y mujeres, y también una reconfiguración y revalorización del ámbito doméstico como espacio propio de la mujer, así como una imparable lucha de estas por ocupar espacios de visibilidad en el Espacio público, fundamentalmente a través de lo que será ya una lucha del Movimiento Feminista articulada a través de la reivindicación fundamental de dos derechos: el de la igualdad jurídica y laboral, de un lado, y el derecho al reconocimiento como sujeto político a través del derecho al voto, por otro.

En general la lucha por resolver los grandes problemas sociales de la época (que pueden resumirse en tres: “la cuestión social”, la “cuestión laboral” y el “problema de la mujer”), no siempre se desarrolló armónicamente en estas

tres direcciones, y veremos cómo muchas veces los avances en un sentido tuvieron lugar a costa de los retrocesos en otro, siendo casi siempre la causa de las mujeres la peor parada. Por ejemplo, veremos cómo los avances en la ciencia definieron un marco positivista y evolucionista dentro del cual se generaron “moldes” de ideas que delimitaron de forma a veces estricta cuáles eran las profesiones propias de hombres y de mujeres, mientras que en la sociedad preindustrial no se había expresado de una forma tan tajante esa “jerarquía entre los sexos mediante la división del trabajo” (Ibid., pg. 51); de manera que como consecuencia de todo esto, y pese al acceso al nuevo mundo del trabajo, “las mujeres se convirtieron en asalariadas mal pagadas, obligadas además a subordinar su existencia a un hombre” (Ibid.).

Un primer prejuicio contra el que tuvo que luchar el movimiento de las mujeres fue el que se generó alrededor del discurso socio-biológico que produjo el darwinismo y sobre todo el llamado darwinismo social de Herbert Spencer, cuya influencia hacia 1900 traspasaba las fronteras de la Academia y se expandía al conjunto de la sociedad, por ejemplo a través de los manuales de medicina y sexualidad de la época: de este modo estaba muy extendida la idea de que “la mujer está más afectada que el hombre, corporal y mentalmente, por su cuerpo, particularmente a través del vientre y del cerebro. Por eso serían las mujeres más aptas por naturaleza para ciertas actividades y tareas” (Ibid., pg.

53). No hace falta insistir en las consecuencias que una ideología así, supuestamente refrendada por el discurso científico, tuvo para impedir el acceso de las mujeres a determinadas áreas del conocimiento y del trabajo: a fin de cuentas, “el mensaje del discurso científico al movimiento feminista era que debería disolverse en provecho de la humanidad y dejar a los hombres las actividades culturales y políticas” (Ibid., pg. 59).

Por otro lado también asistimos en esos años del cambio de siglo a sucesivos congresos sobre protección del trabajo (Congreso Internacional de Protección en el Trabajo, 1897, Zurich; Convención Internacional de protección laboral, 1906, Berna), en los que con el argumento de proteger la salud y la integridad física de las mujeres, y priorizando además su papel como madres en el marco familiar, se acabará legislando y creando una serie de normativas que la expulsan de aquellos trabajos en los que los hombres comenzaron a sentirse amenazados por su presencia; en este sentido los sindicatos y los partidos socialistas se mostrarán como fuerzas dedicadas a la defensa de los derechos de los hombres, contribuyendo “a construir la idea de la mujer como fuerza laboral ‘diferente’ en el mercado de trabajo” (Ibid., pg. 62), o como diría la periodista francesa Camille Bélilon en 1899, mostrando cómo “la política sindical masculina estaba (...) impregnada de un espíritu hostil a la mujer” (Ibid., pg. 81).

Esta manera de concebir la vida de la mujer totalmente determinada por su corporalidad también fue determinante para su sexualización, y esto influyó, a través de los nuevos sistemas de control social, de reglamentación policial y dadas las nuevas condiciones materiales, en un auge inédito de la prostitución, que en numerosos estudios científicos y sociológicos era vista como una “variante degenerada de la feminidad” que según la ideología de la época tenía incluso una base biológica; pero que finalmente acabó siendo una reglamentación que afectaba al conjunto de las mujeres, ya que estas eran susceptibles de ser detenidas y examinadas médicamente en caso de ser encontradas solas por la calle, de manera que estar fuera de la casa llegó a ser algo arriesgado para ellas (Ibid., pg. 66). No hace falta tampoco explicar las consecuencias que esto tendrá en relación a la dificultad de acceso al espacio público, tanto en términos físicos como simbólicos. Las mujeres que están en ese espacio público son, precisamente, las prostitutas (consideradas “mujeres públicas” por definición): y es precisamente la sexualidad femenina la que marca la diferencia nítida entre la pertenencia a una esfera o a la otra; sin embargo “los hombres podían pasar fácilmente de una esfera a la otra, entre el burdel, la amante y el hogar” (Ibid., pg. 69).

Por otro lado, las distintas fuerzas nuevas que se habían desatado en relación a los cambios estructurales propiciados por la industrialización y las nuevas formas de

vida urbanas siguieron contendiendo entre sí de diversos modos, por ejemplo alrededor de la idea de la división del trabajo por sexos: es curioso observar cómo históricamente esta división va variando notablemente, en función de épocas y geografías, de modo que al acercarnos al cambio de siglo observamos cómo “muchas profesiones que habían sido ‘masculinas’ se convirtieron en ‘femeninas’, y viceversa (...) Hasta aproximadamente 1900, la división laboral según sexos se encontraba en una situación de fluidez; era inestable y a veces permeable” (Ibid., pg. 73). Muchas veces esta fluidez era debida a causa de la competencia incómoda que suponía la incorporación de las mujeres a determinadas áreas de la producción. El problema principal venía dado, como puede adivinarse, por razones económicas: los sueldos sustancialmente más bajos de las mujeres supusieron una amenaza para los hombres, que las vieron como competidoras desleales. Esto hizo que, a partir de 1900, la división del trabajo se hiciera más rígida, “y creció la resistencia contra la equiparación de las mujeres en el mercado laboral” (Ibid.), o se impusieran también otro tipo de normas, como la prohibición del trabajo nocturno para las mujeres. Lo curioso es que en mitad de ese estancamiento o incluso retroceso laboral las mujeres conquistaron sin embargo el derecho al voto y una mejor situación jurídica dentro de la institución del matrimonio (Ibid.); como si una cosa sólo pudiera lograrse a costa de la otra.

Como suele suceder en estos casos, el estallido de la guerra de 1914 supuso un freno enorme para cualquier avance o conquista de derechos que se hubieran logrado en las décadas precedentes, dado que la dispersión del movimiento sindical en numerosas asociaciones hizo que no hubiera una posición definida y compartida alrededor de la problemática laboral de la mujer (Ibid., pg. 82). Y por supuesto, nada se dijo apenas sobre el asunto de la división del trabajo por sexos en el marco del hogar, el ámbito doméstico: “la mayoría de las mujeres tenían que asumir la carga de trabajo propia de un salario y realizar sin ayuda, además, todas las labores del hogar” (Ibid., pg. 83). No podemos dejar de reproducir aquí, dado su carácter casi caricaturesco, uno de los escasos comentarios escritos entonces al respecto, de la mano de Charles Sowerwine en 1914, uno de los pocos hombres que apoyaron la causa de la industrial, tipógrafa y activista Emma Couriau (a quien se negó el acceso a las asociaciones tipográficas y sindicales de Francia):

“Si el hombre es esclavo de su salario, la mujer lo es también. Aún más, es la esclava del esclavo (...) su compañero espera que, al llegar a casa, la sopa se esté calentando mientras fuma su pipa y lee el periódico (...) Sometida a la influencia de su marido, a su autoridad, su estupidez y su crueldad, la mujer está condenada, aunque no lo quiera, a ser madre una y otra vez, a la vez que ama de casa y amante (.) El trabajo asalariado

significa para ella poder vivir libre, liberarse de la dependencia de un hombre” (Ibid.).

No se puede expresar con mayor exactitud la dimensión del problema del trabajo remunerado en el marco de la lucha de las mujeres por sus derechos.

Uno de los ejemplos más claros de especialización en la división por sexos es el de las maestras; considerado como un trabajo especialmente apto para las mujeres en virtud de su proximidad a los niños y niñas por su “instinto maternal”, la presencia de mujeres fue creciendo de modo imparable, hasta que al alcanzar ya una proporción del cuarenta por ciento comenzó a extenderse “la inquietud entre sus colegas masculinos”: esa feminización de la profesión amenazaba los puestos de los hombres, puesto que conllevaba inevitablemente un empobrecimiento de las condiciones de trabajo. Una vez más feminización del trabajo significaba empobrecimiento (Ibid., pg. 86). Sin embargo las tareas desempeñadas por las mujeres y los hombres en el marco de la escuela nunca fueron las mismas, como tampoco lo fue su situación en relación a otras instituciones de enseñanza, muy particularmente la universidad: solo a finales del siglo XIX comenzaron algunas mujeres europeas a ser admitidas en las mismas, primero solo como oyentes, y su incorporación a desempeñar puestos académicos fue muy lenta: particularmente en áreas que se consideraban especialmente alejadas de las

aptitudes de la mujer, como el Derecho o las Matemáticas. Otra área donde la división jerárquica de la formación y del trabajo fue especialmente dura fue la medicina, donde durante muchas décadas las mujeres solo consiguieron reconocimiento como auxiliares o enfermeras (Ibid., pg. 91), mientras que el cuerpo médico era fundamentalmente masculino; estos además tenían su propia vida familiar fuera de los hospitales, mientras que las enfermeras vivían en ellos casi como si de conventos se tratara, renunciando a la vida familiar (Ibid., pg. 102).

La incorporación a procesos como los de la industria y la tecnología también fue compleja, pues si bien a priori “la producción industrial estuvo desde su inicio orientada a la incorporación laboral de la mujer”, por otro lado se fue imponiendo la exigencia de un tiempo necesario de aprendizaje para el desempeño de ciertas tareas y profesiones; procesos de aprendizaje de los que las mujeres estaban sistemáticamente excluidas. (Ibid., pgs. 92, 93). Así se daban numerosas paradojas, como que hubiera máquinas “simples” que sí podían manejar las mujeres, pero que aquellas otras “especiales y complicadas” solo las pudieran manejar los hombres; o que las mujeres pudieran manejar una determinada máquina, incluso una compleja, pero les estuviese “vedado (...) familiarizarse con el funcionamiento (...) de manera que estaban obligadas a pedir consejo y ayuda a un hombre cualificado en cuanto a los problemas técnicos” (Ibid., pg. 99).

Interesa también detenerse brevemente en un trabajo especialmente destinado a la mujer, como es el trabajo doméstico vinculado a las labores del hogar; dada la mejora en las condiciones de vida en numerosos hogares burgueses, y su “creciente necesidad de personal de servicio”, numerosas tareas que se realizaban en el marco doméstico pasaron al mercado laboral, y se convirtieron en “nuevos campos de actividad para las mujeres” (Ibid., pg. 100), tales como la limpieza exhaustiva de la casa, el cuidado de los niños, la preparación de alimentos, o el lavado de la ropa (tarea esta última que acabaría generando toda una industria incluso fuera de los muros de las casas). Cuando a finales del siglo XIX se produjo la gran “avalancha campesina” a las ciudades en busca de trabajo, y pese a que el cuidado de la casa en el campo era sustancialmente distinto de cómo iba a ser éste entendido en el ámbito urbano (Ibid., pg. 105), muchas mujeres del campo acabarían encontrando su primer trabajo en el servicio doméstico, propiciando con su ayuda una “forma de vida de la familia burguesa” que a partir de esos años se desplegaría “en todo su esplendor”, propiciando por otro lado “nuevas formas de opresión a la mujer” (Ibid., pg. 106).

Igualmente el Estado, asumiendo la tarea de proteger a la familia (entendida ésta como piedra angular de la sociedad) orientará su política en relación al trabajo de la mujer por encima de los intereses de mercado; pero por otro lado también se convertirá en el principal empleador, pues

advertirá también “la oportunidad de emplear mujeres bien formadas con sueldos mucho más bajos que los de los hombres” (Ibid., pg. 111), y comenzarán ocupando puestos en los servicios de correos, administración y comunicaciones: telefonía, por ejemplo.

Como venimos diciendo, fueron años de gran progreso para el movimiento feminista, sobre todo a partir de 1870: sin embargo, entre las feministas europeas, a diferencia de lo que ocurría en estados Unidos, el derecho al voto no fue la cuestión prioritaria, sino más bien la reivindicación al derecho a la formación y el acceso al ámbito laboral, seguido de la reclamación del derecho a un estatus jurídico propio respecto a los ingresos y bienes, no dependiente del de sus maridos (Ibid., pg. 115). No será en la mayoría de los países europeos hasta pasada la Primera Guerra Mundial (1917) cuando se consiga el derecho a voto femenino, cuestión que supuso muchos quebraderos de cabeza incluso para los partidos socialistas, que no estaban seguros de si este paso iba a ir de un modo u otro contra los derechos recién adquiridos de los trabajadores varones; pero también para los ciudadanos burgueses, pues se pensaba que podría llegar a ser catastrófico para la salud del hogar que una mujer llegara a tener una opinión política distinta de la de su marido: “La casa debía ser para el hombre un oasis de paz en el que no tuviera que discutir ni justificar su postura política. Por eso lo mejor sería alejar, al menos a las mujeres casadas, de todos los asuntos y

actividades de fuera del hogar, y por lo tanto también del derecho al voto” (Ibid., pg. 120). Una vez más, la defensa del ámbito doméstico como lugar de encierro para las mujeres sería la clave del asunto. Pero para ello sería aún más importante que la disputa sobre el derecho al voto, mantener la inaccesibilidad del mercado laboral:

“El derecho a la igualdad en el trabajo quedó relegado a un segundo término. Las mujeres debían orientar su elección de profesión según el ideal de ‘maternidad social’, no basándose en la igualdad de derechos y oportunidades en el mercado laboral. La tarea esencialmente social de la mujer casada era la familia (...). El ‘instinto maternal’ era la motivación femenina central. Este enfoque fue de gran importancia para el proceso de modernización por el que pasaron los estados europeos y para el desarrollo de formas democráticas de participación” (Ibid., pgs. 124, 125).

La estabilización de la división del trabajo según sexos (1914-1950)

Por tanto a partir del fin de la primera guerra mundial nos encontramos con un panorama en el que, de un lado, se ha impuesto definitivamente un ideal de vida familiar surgido

a partir de comienzos del siglo XIX y según el cual lo mejor es que la mujer permanezca en la casa, mantenida por el hombre que recibe a tal fin un salario “familiar”, encargándose así su jornada completa y de forma gratuita del cuidado de la casa y de los niños⁵; pero se trata, como estamos viendo, de un ideal complicado de realizar, puesto que dadas las nuevas condiciones de producción que trae el desarrollo industrial y la vida en las grandes ciudades, difícilmente el salario de un trabajador permitía vivir con ello a una familia completa. De modo que la inmensa mayoría de las mujeres de la clase trabajadora tuvieron que seguir trabajando fuera de casa, y esta “amenaza” persistente para los trabajadores hizo que la división del trabajo se fuera haciendo cada vez más inflexible y rigurosa: “En toda Europa, las mujeres se vieron afectadas en ambos periodos de posguerra por una política que, por un lado, las volvía a reducir al hogar y, por otro, polarizaba más intensamente la división del trabajo fuera de la casa”. Lo cierto es que, en cualquier caso, estas ideas acerca del reparto del trabajo anteriores a 1950 establecieron una serie de “moldes mentales” que han persistido en buena medida hasta hoy en día en nuestras sociedades (Ibid., pg. 130), y que más adelante se verían reforzados con los procesos de democratización y el desarrollo de la economía de mercado orientada al consumo que despegará con

5 'Kinder, Küche, Kirche', [era] el eslogan con el que los nazis decretaron que las mujeres debían volver a limitarse a su rol biológico” (Friedan: 2006, pg. 75).

fuerza en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, especialmente a partir de la década de los años cincuenta.

Esta gran presencia de mujeres en el mundo laboral de la segunda mitad del siglo XX sin embargo no irá acompañado de una igual presencia de la mujer: es en los ámbitos de decisión o dirección, ni en la política: “las posiciones de poder siguieron estando en manos de los hombres, en la economía y en la política, en la educación y en la ciencia” (Ibid., pg. 133).

Por otro lado, ambas guerras mundiales supusieron una polarización mayor de las ideas de “feminidad” y “masculinidad”, propiciadas por la marcha de los soldados al frente, de manera que esto sumió a las mujeres en nuevas contradicciones entre sus avances, de un lado, y la necesidad de atender en este caso el “frente doméstico”, del otro, desarrollando en su mayoría trabajos que tenían que ver con el ámbito de los cuidados (como enfermeras), o incluso llegando a organizar fiestas y conmemoraciones en el frente “como si se tratara de fiestas burguesas en el hogar”: es decir, reproduciendo su papel “femenino” para así sostener simbólicamente y afectivamente a través de la imagen de la familia la unidad de la nación. (Ibid., pg. 139).

Por ejemplo en el caso de la Guerra Civil española (1936-1939), encontramos cómo en el bando republicano, y dado que las mujeres habían comenzado a reivindicar y conseguir diferentes derechos en el marco de la República, muchas

espontáneamente salieron a defenderla, encontrándose cómo en la mayoría de los casos se vieron ocupándose “de las comidas, la ropa y el cuidado de los heridos”; y aunque puntualmente algunas llegaron también a luchar con las armas, lo que todo el mundo esperaba de ellas era que “realizaran los trabajos ‘femeninos’ tras los combates, que prepararan la comida, lavaran y remendaran la ropa”. Se generaron numerosas tensiones entre hombres y mujeres en el frente, y finalmente el jefe de Gobierno, Largo Caballero, ordenó que las mujeres abandonaran el frente. No obstante, las mujeres abordaron numerosos trabajos tradicionalmente considerados “masculinos” en la retaguardia: tanto en las líneas de producción de las fábricas (zapatos, medicamentos, municiones, etc.) como en el transporte urbano, en ciudades como Madrid, conduciendo camiones y autobuses. (Ibid., pgs. 141, 142). La misma dinámica tendría lugar en el resto de países europeos con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, siempre entendiendo que esto tenía lugar solamente por la justificada situación de excepcionalidad que la guerra suponía: por ejemplo se suspendió temporalmente la prohibición del trabajo nocturno a las mujeres, o el trabajar con productos potencialmente peligrosos como ciertos productos químicos, y siempre entendiendo que “tan pronto como los hombres regresaran de la guerra, las mujeres les cederían sus puestos de trabajo” (Ibid., pg. 145).

En definitiva, ambas guerras “reforzaron el mito de la

familia feliz y la nostalgia por la seguridad hogareña”, por un lado, pero por otro reforzaron la confianza en sí mismas de muchas mujeres que se vieron capaces de hacer trabajos y resolver situaciones que antaño les habían estado vedadas. No obstante, al final de ambas guerras aparentemente las mujeres perdieron el terreno conquistado y tuvieron que reintegrarse en sus ocupaciones tradicionales, entendiendo que ellas, “fieles y abnegadas madres”, tenían que constituir el centro del hogar, “baluarte de paz y seguridad”, y cumplir allí el papel que le estaba asignado. Por ejemplo, durante los años veinte, tras el fin de la Primera Guerra Mundial, y en medio de la galopante crisis económica, en muchos países europeos se exigió que las mujeres casadas fueran despedidas de los trabajos propios del funcionariado estatal, puesto que “duplicaban” el salario de sus maridos, pudiendo ser mantenidas por estos (Ibid., pg. 151).

No obstante, los años de la guerra sirvieron para que, a efectos prácticos, algunas cuestiones relativas a la vida cotidiana comenzaran a cambiar: por ejemplo, “las mujeres podían ahora moverse en público sin acompañamiento”, así como “visitar solas con toda naturalidad cines y restaurantes”. Esto supondrá a la larga una profunda transformación en los hábitos y las modas (por ejemplo, el surgimiento de la “mujer moderna” en los años veinte será fundamental, con su pelo corto y su nueva forma de vestir andrógina, disfrutando en solitario de la nueva vida urbana

y enfrentada claramente al modelo tradicional de “la madre”, que será el que sin embargo defenderán los fascismos nacientes), así como la consecución de un nuevo sentido de la “independencia y responsabilidad” (Ibid., pgs. 147, 148, 149).

A partir de los años cincuenta, pese a la intensa segregación del mercado laboral, cada vez mayor número de mujeres irán siendo empleadas, especialmente en el comercio y el trabajo de oficina. Sin embargo, una vez más la excusa de la “protección” de las mujeres fue el argumento para ir expulsándolas lentamente de una industria en plena fase de expansión, lo cual tuvo como consecuencia añadida que “los puestos de trabajo de la mujer volvieron a estar situados en los niveles inferiores de la jerarquía empresarial”.

Sin embargo, sí que se encontraron cierto tipo de tareas “apropiadas” para las mujeres en la industria: gracias a la enorme fragmentación de los procesos de trabajo en la cadena de montaje propiciada por las técnicas fordistas, se pensó que las mujeres estaban más capacitadas para aquellas tareas basadas en un trabajo repetitivo y monótono, mientras que se prefería a los hombres para “los trabajos preparativos y de acabado” (Ibid., pg. 161): “en la medida en que los pasos se hacían más breves y más simples, se podía emplear personal menos cualificado y elevar la velocidad de la cadena” (Ibid., Pg. 164).

Beautiful

and makes beautiful toast

On the gift table they'll praise
this Proctor for its beauty...
on the dining table
she'll praise it for its skill...
its outstanding ability to make
toast exactly to suit your taste,
a feat made possible by
its wonder-working
Proctor Color Guard.
The swish of a cloth keeps it
shining bright...
and its sliding crumb tray
works so easily, like a drawer.
Fair trade price, \$22.00
Federal excise tax included.

To please June Brides

To make your toaster gift breath-taking,
dealers are offering a beautiful tray set
\$9.95...together with the \$22.00 Deluxe
Toaster, both only \$22.95...with the
Proctor Toaster, both only \$19.95.

PROCTOR
AUTOMATIC POP-UP TOASTER

Imagen de publicidad

En definitiva, en este periodo de plena expansión del capitalismo de consumo las mujeres se verán situadas de manera más aguda que nunca a vivir en la contradicción

entre el ideal de la mujer que no trabajaba y permanecía en casa (alimentado por el rechazo ideológico que se había propagado, tanto entre hombre como entre mujeres, hacia el “matrimonio de doble sueldo”), y una realidad social que muy difícilmente le permitía acceder al mismo; como consecuencia se producirá también un conflicto entre mujeres casadas y solteras que fomentará “la Imagen de publicidad ‘ideología del ama de casa’, que idealizaba a la esposa que se quedaba en el hogar para existir solo en función del marido y los hijos” (Ibid., pg. 168): “A la vez se esperaba de las mujeres que dejaran sus trabajos y realizaran las labores no pagadas del hogar si eran ‘mantenidas’ por un hombre. La subordinación de la ‘mujer moderna’ revistió nuevas formas y fue integrada cada vez más en el trabajo asalariado” (Ibid., pg. 169).

El regreso al espacio doméstico con el desarrollo de la Sociedad de Consumo (1960-2000)

Parecería que esta situación social y laboral general que se va a desarrollar para la mujer a partir de los años cincuenta habría de ir dando paso paulatinamente a una mejora de la situación, pero son muchas las pensadoras feministas (sociólogas, psicólogas sociales, historiadoras) que nos han mostrado como esto no fue exactamente así, o al menos no

ha sido un camino tan fácil; entre todas ellas queremos destacar ahora aquí la aportación de Betty Friedan, quien en 1963 publicó un libro, *La mística de la feminidad*, con el que además de ganar el premio Pulitzer de 1964 mostraría de manera documentada las enormes dificultades encontradas por las mujeres al recorrer ese camino: “A pesar de lo que psicólogos, expertos y publicistas aseguraban, la vida de las amas de casa de clase media estadounidense no se parecía en nada a la existencia satisfactoria que mostraban los anuncios de electrodomésticos, maquillaje o detergentes” ⁶.

Parte Friedan de hecho de la constatación de que la situación de las mujeres en los Estados Unidos a finales de los años cincuenta, en términos de acceso al mundo laboral y académico, había supuesto un gran retroceso respecto a las cifras de los años veinte (Friedan: 2009, pg. 52): lo que cuestionaba de raíz la idea misma de progreso en que se basaba la ideología dominante en las democracias liberales y capitalistas occidentales. Sin embargo, esa imagen de la mujer norteamericana felizmente insertada en el ámbito doméstico y familiar de los años cincuenta y sesenta, rodeada de sus electrodomésticos mientras espera a su marido y a sus hijos, fue exportada al mundo entero como imagen absoluta de realización y felicidad femenina:

“El ama de casa de los barrios residenciales. Imagen

6 En Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Betty_Friedan

soñada de la joven mujer estadounidense y envidia, según se decía, de todas las mujeres del mundo. El ama de casa estadounidense, liberada por la ciencia y los electrodomésticos, que hacían el trabajo por ella, de la carga de las tareas domésticas (...). Estaba sana, era hermosa, tenía estudios y solo tenía que preocuparse por su marido, su casa y su hogar. Había encontrado la auténtica realización femenina (.) en los quince años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, esta mística de plenitud femenina se convirtió en el apreciado núcleo que se perpetuaba a sí mismo de la cultura estadounidense contemporánea. Millones de mujeres plasmaban en su vida el modelo de aquellas bonitas imágenes del ama de casa estadounidense de los barrios residenciales, que despedía a su marido con un beso frente a un gran ventanal, que llevaba un montón de niños a la escuela en una gran ranchera y que sonreía mientras pasaba la nueva enceradora eléctrica por el inmaculado suelo de la cocina. Aquellas mujeres horneaban su propio pan, cosían su ropa y la de las criaturas, tenían la lavadora y la secadora funcionando todo el día. Cambiaban las sábanas dos veces por semana en lugar de una sola, aprendían a hacer ganchillo en las clases para adultos y sentían pena por sus pobres madres frustradas que habían soñado con tener una carrera. Su único sueño era ser perfectas esposas y madres; su mayor ambición era tener cinco hijos y una casa preciosa, su única lucha cazar y

conservar a su esposo. No pensaban en los problemas no femeninos del mundo, ajenos al ámbito doméstico; querían que los hombres tomaran las principales decisiones. Se enorgullecían de su papel como mujeres y escribían sin modestia en la casilla del formulario del censo 'Ocupación: sus labores'" (Ibid., pg. 54, 55).



Pedimos disculpas por lo extenso de la cita, pero es tan gráfica en su conjunto que pensamos queda justificado. En ella aparece claramente el cambio de orientación de esos años hacia un modelo regresivo en todos los aspectos, unido a una suerte de aceptación alegre del retorno a la reclusión doméstica: todo ello gracias al enorme aparato de propaganda del nuevo capitalismo de consumo, que como es bien conocido se apoyará a tal efecto en los nuevos medios de comunicación de masas, cine, radio, revistas de prensa, y sobre todo en la naciente televisión. A partir de este idílico aunque caricaturesco panorama, Friedan se dedica a diagnosticar lo que ella denomina como un “malestar” que de manera inexplicable había comenzado a extenderse e instalarse entre todas aquellas mujeres que aparentemente lo tenían todo, y que acabó también saltando a las portadas de los periódicos y de la prensa ilustrada. Un malestar, en definitiva, contra el que se articularía todo el movimiento feminista de la Segunda Ola, y que sigue siendo el mismo que en cierto modo protagoniza la articulación de las protestas también de tiempos más recientes. “¿Puede relacionarse el malestar que no tiene nombre de alguna manera con la rutina doméstica del ama de casa?”, se pregunta retóricamente Friedan: tras analizar los contenidos típicos de las publicaciones de la época dirigidas al público femenino, y en contraste con el vacío que se daba en ellas alrededor de las enormes cuestiones de carácter social, político y cultural que estaban teniendo lugar en aquellos años, tanto en

Estados Unidos como en el resto del mundo, es la propia Friedan la que se contesta pocas páginas después: “En la segunda mitad del siglo XX en Norteamérica, el mundo de las mujeres se limitaba a su propio cuerpo y a su belleza, a seducir a los hombres, a parir hijos, a cuidar físicamente y a servir a su marido y a sus hijos y a ocuparse del hogar” (Ibid., pg. 74). Y analizando con perspectiva histórica (o arqueológica, como ella misma propone irónicamente) el contenido de lo publicado por esa llamada “prensa femenina” a lo largo de las décadas precedentes (por ejemplo, comparando el perfil de las heroínas protagonistas de las historias en ellas contadas), Friedan llega a la conclusión de que se propicia un claro giro de signo retrógrado (disfrazado, eso sí, de progresismo tecnológico) entre los años 1949 y 1950, es decir, en el momento de recuperación tras la posguerra y de la mano de lo que luego conoceremos como Baby Boom: A diferencia de las décadas precedentes, en las que era relativamente habitual encontrar en estas revistas femeninas artículos de, por ejemplo, política internacional, “[e]n la década de 1950, prácticamente no publicaban más que aquellos artículos que les pudieran ser de utilidad a las mujeres en su calidad de amas de casa o con los que las mujeres se pudieran identificar en el plano puramente femenino” (Ibid., pg. 89).

Curiosamente Friedan va a descubrir poco después, al conversar con una editora de la “vieja escuela”, que una de las cosas que cambió fundamentalmente entre estas dos

épocas es que en la primera el material procedía fundamentalmente de la mano de mujeres jóvenes, que al terminar la guerra tuvieron que ceder su sitio a los hombres que volvían del frente: “las mujeres jóvenes empezaron a tener un montón de criaturas y dejaron de escribir. Los nuevos escritores eran todos varones que habían regresado de la guerra, que habían estado soñando con su casa y con una acogedora vida hogareña” (Ibid., pg. 92). Una vez más, estamos ante la división sexual del trabajo y el regreso del patriarcado cuando se siente amenazado.

Y por otro lado, con la inestimable ayuda de los medios de comunicación y del psicoanálisis, se consiguió extender ampliamente la idea de que las llamadas “mujeres de carrera” eran de algún modo mujeres que han traicionado su esencia femenina, rechazado su papel natural como madres y esposas, y habiendo sucumbido a causa de ello en la más profunda infelicidad: el “malestar” creciente entre las mujeres tendría por tanto su origen en las falsas ideas feministas que éstas habrían inoculado durante las décadas precedentes en la sociedad, y que se deberían hacer desaparecer; de manera que fueron tiempos en los que de manera sistemática, como Friedan relata, y apoyándose para ello en la teoría psicoanalítica, se ridiculizó e hizo mofa de las luchas y conquistas de las mujeres del primer Movimiento Feminista, que no eran sino “víctimas neuróticas de la envidia de pene que querían ser hombres” (Ibid., pg.119):

“A mediados de la década de 1950 las encuestas referían con satisfacción que la Mujer de Carrera ('la mujer que reclamaba la igualdad, casi una identidad en todos los ámbitos de la vida, la mujer que reaccionaba contra la 'esclavitud doméstica' con indignación y vehemencia') había desaparecido, había sido sustituida por una mujer 'menos mundana, menos sofisticada'(...) que hallara 'en las tareas domésticas un medio de expresión de su feminidad y de su individualidad'" (Ibid., pg. 268).

Estas mujeres jóvenes norteamericanas de las décadas de los años cincuenta y sesenta que protagonizarán como madres el Baby Boom y el retorno al “reino doméstico del hogar” (proceso que también ha de verse unido al nuevo modelo de desarrollo urbano surgido después de la Segunda Guerra Mundial y que estaba basado en el desarrollo de enormes áreas residenciales periféricas en las ciudades, las llamadas Suburbial Areas), abandonando para ello sus estudios universitarios en los *college* y casándose muy jóvenes, lo harán imbuidas de una nueva ideología que Friedan llama la “mística de la feminidad”, y que una compleja alianza de psicoanalistas, científicos sociales, publicistas y periodistas se encargará de difundir intensivamente por todo el país; dentro de esta nueva “mística” se suponía que estas mujeres, pese a su preparación, debían encontrar en el cumplimiento de sus tareas domésticas como madres y esposas la más completa

realización: y para ello la nueva sociedad de consumo había venido desarrollando toda una serie de nuevos dispositivos técnicos que, finalmente, conllevaban toda una nueva serie de necesidades: pareciera que, de un modo totalmente performativo, estos aparatos diseñados y comercializados con el supuesto objetivo de facilitar al ama de casa el desempeño de sus tareas domésticas, hubieran venido realmente a añadir nuevas obligaciones y nuevas formas de esclavitud a las mujeres:

“En la década de 1950 los sociólogos y economistas domésticos referían la incredulidad y las desconcertantes incoherencias en relación con la cantidad de tiempo que las mujeres estadounidenses seguían dedicando a las tareas domésticas. Un estudio tras otro ponía de manifiesto que las amas de casa estadounidenses dedicaban casi la misma cantidad o más horas al día de esas labores que las mujeres de hacía treinta años, a pesar de que las casas eran más pequeñas y fáciles de cuidar y a pesar de que tenían siete veces más bienes de equipo en electrodomésticos (...) Por consiguiente, existe un fundamento real para la queja de tantas amas de casa: ‘Me siento en cierto modo tan vacía, tan inútil, como si no existiera’. ‘A veces me siento como si el mundo pasara de largo delante de mi puerta mientras yo estoy sentada mirando’. Esta sensación misma de vacío, *esta incómoda negación del mundo fuera del ámbito doméstico*, suele inducir al ama de casa

a hacer todavía más esfuerzo, un trabajo doméstico todavía más frenético para mantener el futuro fuera de su vista. Y las elecciones que el ama de casa hace para llenar ese vacío (...) la atrapan todavía más en una trivial rutina doméstica” (Ibid., pg. 297, 299. El subrayado es nuestro).

La introducción de la reivindicación del salario para el trabajo doméstico: el feminismo de los años setenta y ochenta (Silvia Federici, Susan Faludi)

Sin embargo al surgir la Segunda Ola del Feminismo, este estupor con el que Betty Friedan se enfrentaba a un modelo regresivo que volvía a encerrar a las mujeres en casa y además las convertía de modo sistemático en neuróticas, será contestado desde los diferentes espacios que el feminismo de la llamada Segunda Ola irá abriendo, con enormes dificultades, en la esfera pública propia de las sociedades democráticas occidentales, comenzando en los años sesenta, pero desarrollándose con especial intensidad en los setenta.

Una de las aportaciones más relevantes en este sentido ha sido la de la pensadora y militante feminista italiana Silvia Federici, centrado específicamente en una lucha que, desde

la perspectiva de esta investigación, nos parece de especial relevancia: la lucha por conseguir el reconocimiento del trabajo doméstico realizado por las mujeres, a través de su remuneración. Tanto a través de su trabajo de investigación personal, como desde la militancia en el movimiento WfH (Wages for Housework: Salario para el Trabajo Doméstico), Federici llega a la conclusión de que

“la ‘trabajadora doméstica’ [es] el sujeto social crucial en la premisa de que la explotación de su trabajo no asalariado y de las relaciones desiguales de poder construidas sobre su situación de no remunerada [son] los pilares de la organización de la producción capitalista” (Federici: 2013, pg. 30).

En su investigación, parte Federici de la afirmación de que el trabajo doméstico es, en efecto, un trabajo, y no una especie de “predisposición natural” de la naturaleza femenina: como vimos a través de Betty Friedan, el capitalismo (y muy especialmente durante su fase expansiva de posguerra de los años cincuenta, basada en el consumo), trató de establecer un vínculo directo entre la consecución de la felicidad femenina y la reclusión doméstica dirigida a servir al marido y los hijos, y a mantener a las mujeres alejadas del “espacio público” en cualquiera de sus manifestaciones: de modo que se alcanzaba dicha “felicidad” en tanto que la “verdadera naturaleza femenina” se veía así realizada: “El capital tenía

que convencernos de que es natural, inevitable e incluso una actividad que te hace sentir plena, para así hacernos aceptar el trabajar sin obtener un salario” (Ibid., pg. 37).

Esta conexión entre “plenitud” y “gratuidad” del trabajo doméstico realizado por las mujeres responde ideológicamente al desarrollo del constructo que Friedan define como “Mística de la Feminidad”, y que da título a su obra. Sin embargo la supuesta “naturalidad” de este comportamiento se desdibuja en la medida en que se evidencia como “constructo” ideológico, y se comprueba cómo para su desarrollo, tal y como Friedan demostró ya en 1963, fue utilizado todo el enorme aparato de propaganda disponible entonces, a través tanto de los medios de comunicación de masas (haciendo especial hincapié en la prensa femenina especializada, y en la televisión), como de la psicología y parte de la ciencia médica, así como del aparato ideológico de la educación: todo ello hasta conseguir que la dedicación por parte de las mujeres al trabajo doméstico no pareciera una imposición, sino una especie de “atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres” (Ibid.). Lo interesante es que, tal y como Friedan demuestra en su libro, dicho logro nunca terminó de triunfar del todo, puesto que entre las mujeres norteamericanas de aquellos años pronto se extendió como la pólvora lo que ella calificó como

el “malestar sin nombre”: y de allí surgirían las luchas de las mujeres que tendrían como consecuencia directa la articulación del movimiento de las mujeres en la segunda Ola del Feminismo.

Uno de los muchos frentes que se abrieron haría referencia precisamente a la necesidad de exigir al Estado una retribución por ese trabajo, con movimientos como el citado WfH del que Federici formaría parte activa, y que ya había tenido como precedente otras luchas feministas como la desarrollada por la italiana Mariarosa Dalla Costa y su lucha por el salario para el trabajo doméstico en Italia (Ibid., pg. 54 y 56, 91).

Salarios para el trabajo doméstico (Silvia Federici)

Una vez detectada esta falta de remuneración salarial por un trabajo que, como Federici nos recuerda, produce capital (“el trabajo doméstico es dinero para el capital, que el capital ha obtenido y obtiene dinero de lo que cocinamos, sonreímos y follamos” [Ibid., pg. 41]), y habiendo además entendido que en esta falta de reconocimiento está una de las razones fundamentales para que se produzca ese “malestar sin nombre” del que hablara Friedan, y que como recientemente ha señalado Isis Ortiz, procedía de una

intensa campaña orquestada por medios de comunicación, publicistas, y medios gubernamentales:

“las revistas recondujeron la atención de las mujeres a sus hogares. La campaña de persuasión resultó muy evidente en sus fines, ya que se les vendían a las mujeres electrodomésticos para hacer su vida de amas de casa modernas más felices dentro de la calidez y la comodidad de sus hogares. Éstos últimos se convertirían en el lugar en el que ellas se sentirían como directoras de fábrica (para que no perdieran la costumbre del sitio de donde habían sido expulsadas) entre tanto aparato, lo que las estimularía a hacer del trabajo doméstico su principal propósito de vida (...) el ofrecimiento de efímeros remedios para ese malestar que no tenía nombre, como lo señala Friedan: ‘De alguna manera, en algún lugar, a alguien se le tiene que haber ocurrido que las mujeres comprarán más cosas si se las mantiene en ese estado de infrautilización, de anhelo inexpresable, de una energía de la que no pueden deshacerse, si son amas de casa’. Por lo tanto, el mito se sostenía por sí mismo, creando sujetos cuya existencia estaba condicionada a la aspiración de encarnar la representación femenina que aparecía en cada nuevo número de sus revistas favoritas.” (Ortiz Reyes: 2017, pg. 46).

En ese contexto, y como dice Federici, “el simple hecho de

reclamar un salario para el trabajo doméstico significa rechazar este trabajo como expresión de nuestra naturaleza” (Federici: 2013, pg. 39), y por tanto de rechazar la posibilidad misma de sucumbir a ninguna neurosis, puesto que no hay naturaleza íntima alguna traicionada.

Una vez sabido esto, el siguiente paso obligado para el movimiento de las mujeres será salir de ese espacio doméstico convertido en lugar de reclusión, para así evitar un tipo de respuesta “aislada y [confinada] en el ámbito privado”, y llevar “esa lucha fuera de la cocina y del dormitorio, a las calles” (Ibid.): es decir, reclamar de una vez por todas un lugar en el espacio público. Y es que a fin de cuentas un paso muy importante en este proceso será “visibilizar” un trabajo que, por lo demás, permanece invisible. Y “visibilizar” en términos sociales no es ni más ni menos que sacar las cosas a la luz pública, al “ágora”.

“[el] destino de ama de casa (...) suponía la primera causa de discriminación contra las mujeres. Descubrimos, como ya habían hecho otras feministas antes que nosotras, que la cocina es nuestro barco negrero, nuestra plantación, y que si queríamos liberarnos primeramente debíamos romper con nuestra identificación con el trabajo doméstico” (Ibid., pg. 92, 93).

Y esta será una lucha especialmente ingrata, como nos va enseñando Federici, en cuanto que una vez más la

izquierda, esa izquierda sindical constituida por hombres, se va a sentir amenazada, como lo hizo a comienzos del siglo XX cuando las mujeres reclamaban su lugar en la industria o en otros trabajos, etc.: “siempre que el movimiento feminista ha tomado una posición autónoma, la izquierda se ha sentido traicionada”. Para la izquierda será una vez más un problema periférico, marginal, respecto a lo que se consideran hitos centrales de la “lucha revolucionaria”; lo cual viene a demostrar, dice Federici, que la situación de las mujeres en relación al trabajo ni siquiera ha superado una fase “feudal, precapitalista”, de vasallaje (Ibid., pg. 52, 53).

“La división sexual del trabajo y la jerarquización entre diferentes ámbitos de trabajo ha contribuido decisivamente a la invisibilización y desvalorización social del trabajo fuera del mercado que realizan mayoritariamente las mujeres. Oculto por las relaciones personales y el espacio privado, una buena parte del trabajo cotidiano de las mujeres se ve privado no ya de visibilidad y valoración sino de la propia consideración como tal. El trabajo “reproductivo” se contrapone al “productivo” y no se considera relevante desde el punto de vista de la producción contable y la generación de riqueza porque no tiene categoría de trabajo. (...) La valoración del trabajo doméstico no es sólo una cuestión de justicia para las mujeres. Este debate sirve para mostrar que la carga global de trabajo en la sociedad incluye mucho más que el trabajo monetarizado y, por

tanto, que lo que habitualmente llamamos “economía” se refiere únicamente a la mitad monetarizada de todas las actividades de producción, distribución, consumo, acumulación e intercambio de bienes y servicios. La visibilización del trabajo no remunerado de las mujeres y, por tanto, de las condiciones de sostenimiento de la vida y la reproducción social, constituye el nexo clave para avanzar hacia una concepción integrada de la economía en que producción y reproducción se entiendan como procesos interdependientes.” (Rodríguez, Arantxa; Larrañaga, Mertxe: 2003, pg. 6).

Buscando provocar esa visibilidad a la que nos estamos refiriendo, Federici compara la ceguera que impide reconocer como tal el trabajo que hay en el marco del ámbito doméstico con el hecho mismo de ignorar que un capital como el estadounidense se construyó en buena parte sobre el trabajo esclavo, así como hoy sigue construyéndose sobre el trabajo “en negro” de millones de personas en el mundo entero. Y además implica poner sobre la mesa que el llamado trabajo doméstico es mucho más que limpiar, cocinar, o tener la casa dispuesta: es también hacer una tarea de mantenimiento psicológico, emocional y sexual para aquellos que sí que ganan el salario con su trabajo diario, así como sacar adelante “la crianza y cuidado de nuestros hijos”, que serán los futuros trabajadores que permitan sostener el propio sistema capitalista. En este sentido podemos incluso decir que el

trabajo doméstico, y la familia en la que se enmarca, “son los pilares de la producción capitalista” (Federici: 2013, pg. 55, 56).

Tal y como Friedan dijera respecto a la falsedad de la pretendida liberación de la mujer en el hogar con motivo de la incorporación de diferentes electrodomésticos (como ya hemos comentado anteriormente, ella comprobó estadísticamente que, muy al contrario, la tecnología acababa haciendo que se multiplicaran las horas dedicadas al mantenimiento de la casa), también Federici observa que “ni la tecnología ni un segundo empleo liberan a la mujer del mundo doméstico”, como tampoco el hecho de que se abrieran más guarderías supuso que las mujeres pudieran tener más tiempo libre, sino que su tiempo quedó liberado para “más trabajo adicional” (Ibid., pg. 57).

La reivindicación del salario para el trabajo doméstico, tal y como se planteó desde las campañas de WfH (Wages for Housework) sólo tenían sentido en el marco de un capitalismo de consumo que tenía la llamada “familia nuclear” como centro del propio sistema: como ya quedara muy claro también a través del trabajo de Friedman, la generalización de una familia en la que la mujer se queda en casa esperando al marido y ocupándose en exclusiva del hogar, fue algo que surgió como ideal burgués en el siglo XIX, pero a lo que muy pocas familias habían podido aspirar en los tiempos de la revolución industrial, cuando “cada

miembro de la familia pasaba quince horas diarias en la fábrica y no había tiempo ni espacio físico para la vida familiar” (Ibid., pg. 58). Será en el marco del capitalismo de consumo que propicia la posguerra a partir de los años cincuenta cuando esto adquiera todo su sentido:

“Lejos de ser una estructura precapitalista, la familia, tal y como la conocemos en ‘occidente’, es una creación del capital para el capital, una institución organizada para garantizar la cantidad y calidad de la fuerza de trabajo y el control de la misma.” (Ibid.).

En el corazón de eso que podríamos definir como “ideología capitalista”, estaría por tanto según Federici la idea de una “familia nuclear” basada en la división sexual del trabajo, y que quedaría restringida a toda costa al ámbito privado (Ibid., pg. 62): privado, como vimos anteriormente, sólo para el hombre, porque en ese territorio doméstico sólo éste tendría privacidad respecto al escrutinio público, y para la mujer sería simplemente una constatación más de su carácter “privativo”:

“Esta ideología que contrapone la familia (o la comunidad) a la fábrica, lo personal a lo social, lo privado a lo público, el trabajo productivo al improductivo, es útil de cara a nuestra esclavitud en el hogar que, en ausencia de salario, siempre ha aparecido como si se tratase de un acto de amor. Esta ideología está profundamente enraizada en la división capitalista del trabajo que

encuentra una de sus expresiones más claras en la organización de la familia nuclear” (Ibid.).

Si bien estas líneas definen de forma nítida el posicionamiento que, desde el feminismo de la Segunda Ola, sobre todo desde finales de los años sesenta hasta finales de los setenta, militantes como Federici tuvieron respecto al trabajo doméstico en el ámbito de la familia nuclear (la WfH tuvo su momento de máxima visibilidad hacia 1977), la entrada en una nueva era (que se vivirá desde finales de los años setenta, y principalmente con el comienzo de los años ochenta) hará que ésta introduzca algunos interesantes matices en su discurso, en medio del vuelco que supondrá la aparición de personajes como Reagan y Thatcher y toda la ideología *neocon* en la que se enmarcan, así como el nuevo diseño de las relaciones laborales que tendrá lugar en el marco de ese proceso de incalculables consecuencias que luego se conocerá como Globalización.

Par Federici una de las pruebas más claras de que para comienzos de los años setenta el rechazo de las mujeres al trabajo doméstico se había generalizado, la encontramos en su masiva “migración hacia la mano de obra asalariada”: y no tanto porque, como decían los economistas, esto lo hubieran propiciado “los avances tecnológicos incorporados a los hogares” (ya hemos visto tanto con Friedan como con Federici que no; ésta incluso aporta datos

de cómo el gasto en aparatos eléctricos en los setenta se estancó respecto a los sesenta, e incluso se redujo respecto a los cincuenta), sino porque la mayoría de las mujeres estaban deseosas de cambiar el trabajo doméstico “por un trabajo en el mercado laboral que, siendo igualmente rutinario y repetitivo”, al menos tendría la ventaja de estar pagado, además de verse empujadas a ello también por los enormes recortes aplicados a los subsidios sociales en la era Nixon (Federici: 2013, pg. 77).

Aunque el trabajo doméstico como tal siguió sin ser pagado, Federici entiende que ciertos cambios en la legislación son un reconocimiento tácito de la existencia de éste como tal: por ejemplo que a partir de los años setenta varios estados aprobaron leyes que “permiten la división de las propiedades familiares en relación con los servicios que la esposa haya llevado a cabo”, u otros aspectos relativos a las contribuciones en beneficio de las mujeres sin salario en los planes de jubilación, etc., parecen hablar en este sentido (Ibid., pg. 79).

Por otro lado, a partir de los años ochenta sobre todo, se observa una disminución del “trabajo reproductivo” en los hogares, tanto a causa de que el tamaño de las familias se vio drásticamente reducido (y aquí hay que mencionar la extensión en el uso de los anticonceptivos), como por el hecho de que muchos de estos servicios domésticos quedaron por así decirlo “externalizados” a través de la lógica

de mercado, al salir las mujeres a trabajar fuera de casa (Ibid., pg. 80).

“La evidencia más clara de que las mujeres ha utilizado las ventajas que les reporta el salario para reducir la cantidad de trabajo no remunerado que llevan a cabo ha sido la explosión del sector servicios a lo largo de la década de los setenta. Cocinar, limpiar, cuidar a los niños e incluso su papel en la resolución de conflictos y como acompañante han sido un ‘extra de lo que reporta el salario para lo cual se han levantado industrias completas en el mercado que llevan a cabo la explosión de los hogares’ de un modo creciente, y son organizados a escala comercial (...) como las madres y esposas ‘están en huelga’, muchas de las labores que previamente eran invisibles han sido transformadas en mercancías en venta alrededor de las cuales se han levantado industrias completas” (Ibid., pg. 83, 84).

Este mismo hecho significa que el trabajo doméstico se “dessexualiza” y además se extrae del ámbito privado, para convertirse en una parte más de la esfera pública del trabajo, pasando por tanto a ser remunerado. Tampoco puede dejar de mencionarse como una tendencia importante en esos años el aumento en el “reparto de las tareas domésticas”, así como la aparición incluso de “amos de casa” (aunque ocultos bajo una especie de estigma vergonzante por tratarse de hombres mantenidos por sus

mujeres). Otro cambio considerable a partir de los setenta será la aceptación casi mayoritaria por parte de los hombres del trabajo femenino, incluso el de las mujeres casadas, sin llegar a conocerse el rechazo que hubo por ejemplo en los años treinta o cuarenta, aceptando así las ventajas acarreadas por el doble salario (Ibid., pg. 86). Pese a todo ello, se constata el hecho de que la mayor parte de los trabajos domésticos, aún en el caso de que los dos miembros de la pareja trabajen, lo siguen realizando las mujeres (Ibid., pg. 83).

El regreso de la Reacción a partir de los años ochenta: Susan Faludi

En el año 1991 la periodista Susan Faludi publica *Backlash*, aparecido en español en 1993 con el título “Reacción”, y que lleva como elocuente subtítulo “La guerra no declarada a la mujer moderna”. En esta obra Faludi básicamente viene a analizar los estragos causados durante la década de los ochenta en los Estados Unidos (y que es fácilmente extensible al resto de países occidentales) en relación a los avances que para las mujeres había conseguido el movimiento feminista a lo largo de las décadas anteriores: y todo a partir de una incesante propaganda mediática y gubernamental según la cual las mujeres aparentemente ya

habían alcanzado todos los logros de la revolución feminista, y ya podían mirar a los hombres de igual a igual (“las mujeres ‘lo han logrado’, proclama la publicidad. La lucha de las mujeres por la igualdad ‘en gran medida se ha ganado’, anuncia la revista Time.”): pero no por ello eran más felices, sino que detrás de esos “éxitos profesionales” se advertía una oscura sombra de infelicidad (Faludi: 1993, pg. 9). Es decir, el retorno de aquel “malestar sin nombre” que detectara Betty Friedan, pero a la inversa: según ese entorno mediático y político, ahora las mujeres no se deprimirían por estar encerradas en el mundo doméstico, sino por haber salido de él al mundo profesional.

“Este sombrío panorama se presenta machaconamente: en los titulares de los periódicos, en la televisión, en el cine, en los anuncios, en los consultorios médicos y en las publicaciones científicas. Las mujeres que ejercen una profesión padecen ‘agotamiento’ y son azotadas por una ‘epidemia de infertilidad’ (...) las mujeres sin hijos están deprimidas y desorientadas y son más numerosas cada día. Las mujeres solteras son ‘histéricas’ y se derrumban bajo una ‘profunda crisis de confianza’, asegura Newsweek. Los manuales de medicina de divulgación afirman que las mujeres que sólo piensan en su carrera se ven atacadas por desusados brotes de ‘perturbaciones inducidas por el estrés’ (...) Incluso la pionera Betty Friedan ha dado la voz de alarma: las mujeres padecen

ahora una nueva crisis de identidad” (Ibid., pgs. 9, 10).

Las implicaciones de esta afirmación son de doble calado: de un lado, ese supuesto logro de las metas implicaría que las medidas de apoyo englobadas bajo el incómodo nombre de la “discriminación positiva”, o la “igualdad de oportunidades”, especialmente dentro de la administración, dejarían de ser necesarias; del otro, que si aun habiendo conseguido esos éxitos profesionales, o precisamente a causa de ellos, muchas mujeres se siguen mostrando insatisfechas, quizás esto era así porque estaban traicionando su más íntima vocación de madres y esposas, a saber: la de atender al cuidado de la casa (y vuelta a la escena del crimen):

“La opinión predominante durante la pasada década ha dado una respuesta monocorde a esta pregunta: la causa de todo ese pesar debe de ser precisamente haber conseguido tanta igualdad. Las mujeres son infelices precisamente porque son libres. Las mujeres se han esclavizado con su propia liberación (...) Persiguieron sus propios sueños profesionales *para perderse la mayor aventura femenina*. El feminismo, se nos dice una y otra vez, ha demostrado ser el peor enemigo de la mujer” (Ibid., pg. 10; el subrayado es nuestro).

Todo este argumentario, según sigue analizando Faludi pormenorizadamente en su libro, puede advertirse en todos y cada uno de los ámbitos profesionales y mediáticos donde

se genera la opinión pública, especialmente en programas de televisión, películas de Hollywood, novelas tipo bestseller, y manuales de psicología divulgativa (lo que hoy más bien denominaríamos “libros de autoayuda”); pero que también es perfectamente detectable en declaraciones de la policía, jueces, profesores universitarios, economistas, sociólogos, y sin duda en las políticas aplicadas por las administraciones de Reagan primero y Bush después a lo largo de aquellos años (Ibid., pg. 12).

Sin embargo, enseguida Faludi pasa a cuestionar la mayor: y es que no hay ningún dato real que confirme que dichas cotas de igualdad hubieran sido alcanzadas: muy al contrario, las cifras aún muestran obstinadamente la diferencia entre el grado de pobreza de hombres y mujeres (a favor de los hombres), sus diferencias salariales (a favor de los hombres también), o el fuerte arraigo de la mayoría de las mujeres en puestos de trabajo considerados tradicionalmente “femeninos” (Ibid., pg. 13). Y las mujeres de la época parecían tenerlo igualmente claro, a tenor de las encuestas a las que Faludi se va refiriendo, y en las que ellas se manifiestan claramente en contra de la idea de que la igualdad hubiera sido alcanzada, y pensando más bien, muy al contrario, que “el movimiento por los derechos de las mujeres sólo había comenzado”. Como insiste Faludi, una mayoría abrumadora de las mujeres encuestadas seguían pensando “que era necesario asegurar iguales oportunidades de empleo y el mismo salario por el mismo

trabajo”, entre otras muchas cuestiones que estaban sin alcanzar, así como seguían viendo en la desigualdad en el hogar otro gran problema, puesto que “los hombres que trabajan, bien al contrario que las mujeres que trabajan, no dedican parte de su tiempo a los niños y a la cocina” (Ibid., pg. 15, 16).

En definitiva, resume Faludi en su diagnóstico de la situación tras la década de los años ochenta, lo que estaba surgiendo en los noventa era

“un poderoso contraataque contra los derechos de las mujeres, una reacción que intenta reducir a la nada el puñado de pequeñas victorias duramente ganadas por las mujeres gracias al feminismo. Este contraataque es en gran medida insidioso: en una especie de versión a nivel popular del concepto de la ‘gran mentira’ (cuanto más grande es una mentira, más posibilidades hay de que sea creída), da por sentado que sólo él posee la verdad y asegura que los cambios que supuestamente mejoraron la condición de la mujer en realidad han resultado nocivos para ella. (...) Esos mitos tienen *un objetivo claro y definido: tratan de hacer volver a las mujeres a sus papeles*, bien como hija de papá, bien como vibrante romántica, bien como activa procreadora, bien como pasivo objeto de amor.” (Ibid., pgs. 18, 19, 23. El subrayado es nuestro).

Podríamos añadir que a fecha de hoy este análisis que hizo

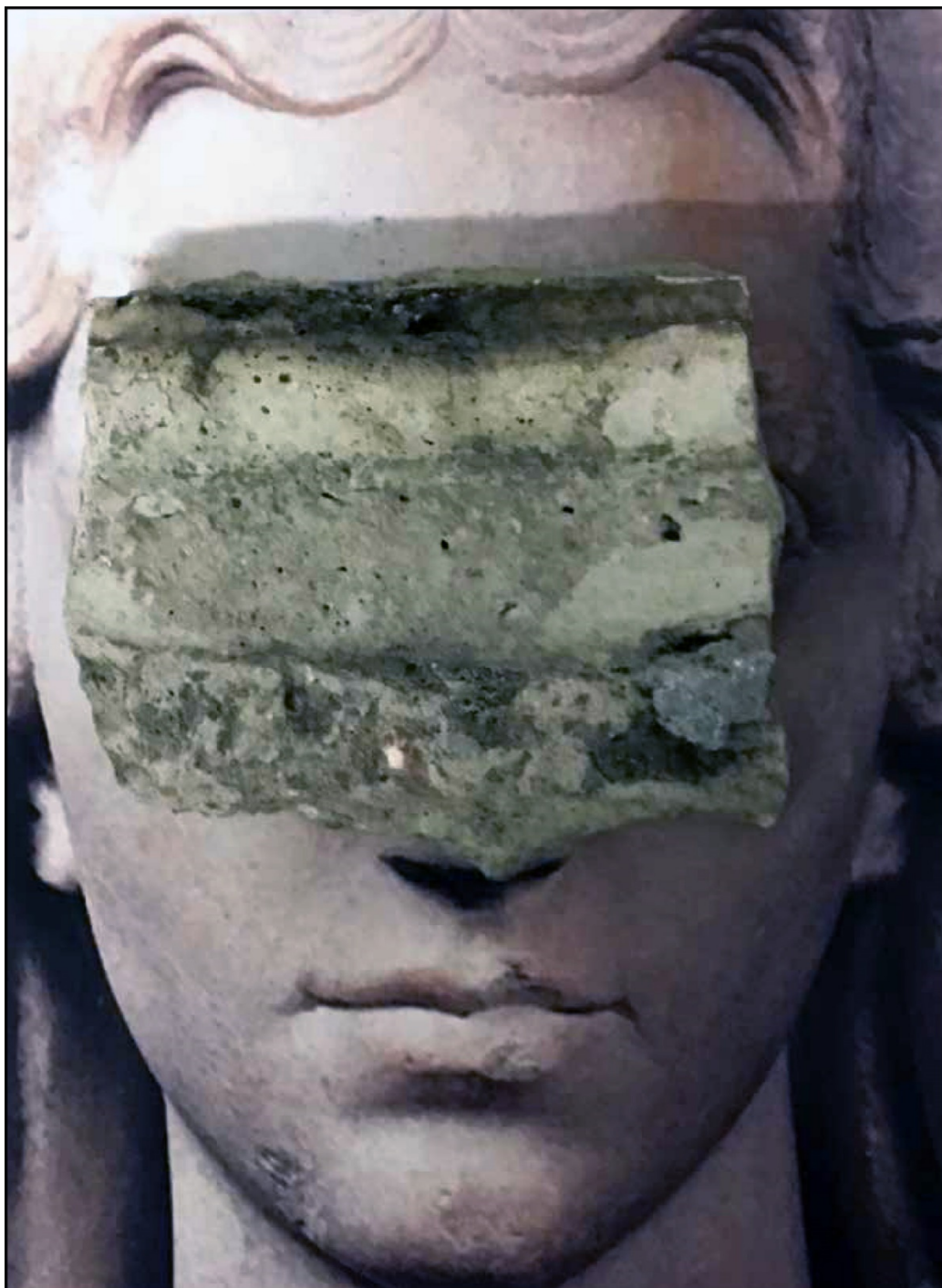
Susan Faludi a comienzos de los noventa sigue siendo válido en buena medida, aunque también es cierto que desde finales de esa década, y sobre todo con la entrada en el nuevo siglo, se ha venido dando una reactivación creciente del movimiento de las mujeres, quizás también impulsado por las nuevas corrientes de estudios de género, teoría queer, etc. A partir de ahí son muchas las luchas que también se han visto retomadas, y podría decirse que en los últimos veinte años las mujeres han conseguido recuperar espacios de visibilidad en la esfera pública y en la laboral, así como mantener una reivindicación constante para la equiparación de salarios con los hombres (con la consecución de ciertos resultados, siempre insuficientes), y seguir luchando en definitiva por la disociación de la sexualidad con cualquier tipo de división del trabajo, que invariablemente ha de conllevar el firme rechazo de esa reclusión atávica de la mujer en el espacio doméstico. Pero también es necesario señalar cómo muchas de estas situaciones de desigualdad que antes padecían las mujeres en nuestra sociedad las han heredado, en la nueva situación propiciada por el capitalismo global, las mujeres migrantes procedentes de países del Tercer Mundo:

“En la Europa actual existe un mercado laboral, estructurado jerárquicamente, en el que la pertenencia a un grupo étnico constituye otro criterio más de selección integrado en el reparto según sexos. Los trabajos peor pagados, más inseguros y más sucios son

realizados por emigrantes. Las mujeres emigrantes, por su parte, deben ganarse la vida bajo las condiciones más penosas de todas” (Wikander: 2016, pg. 175).

Por todo ello, podemos concluir que el lento camino de desconexión de las mujeres (y menos aún, de TODAS las mujeres) con el espacio doméstico no está garantizado por la mera evolución histórica, pues hemos visto numerosos momentos de retroceso a lo largo de este recorrido, incluso en fechas tan cercanas como las analizadas por Susan Faludi. Sin embargo, es una tarea en la que las mujeres no pueden, no podemos dejar de esforzarnos, puesto que esa ruptura simbólica con el espacio doméstico es el lugar de paso imprescindible y necesario para alcanzar cualquier relación de igualdad entre seres humanos.

El arte, como lugar privilegiado de experimentación formal y estética, como laboratorio para la vida, será por ello un ámbito particularmente relevante para ver cómo las artistas se enfrentan a esta problemática, y nos ofrecen en ese sentido prototipos de comportamiento y de acción.



III. ARTE FEMINISTA Y ESPACIO DOMÉSTICO: CASOS DE ESTUDIO. OBRAS ARTÍSTICAS ANALIZADAS: DESCRIPCIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN CRÍTICA

Del arte de mujeres al arte feminista: influencia del espacio doméstico en el arte feminista contemporáneo

A lo largo de toda la sección anterior hemos tratado de mostrar cronológicamente algunos importantes referentes históricos, sociales y políticos que, pese a su heterogeneidad, pueden en su conexión servirnos para trazar un contexto interpretativo de cómo se ha ido generando a lo largo de los siglos y en el ámbito de nuestras culturas la relación de las mujeres con ese concepto del espacio doméstico, y por el contrario de cómo se les ha negado el acceso al espacio público, y cómo se ha luchado por ello.

En esta otra sección trataremos fundamentalmente de ver una serie de obras artísticas realizadas por diversas mujeres,

cuyo trabajo puede sin duda ser calificado como feminista, y que nos ayudarán en el marco de dicho contexto a entender el porqué de la insistencia en un ámbito como el doméstico, más allá de lo meramente anecdótico o esencialista desde un punto de vista identitario⁷: puesto que se trata en todos los casos de construcciones de discursos fuertemente políticos y con vocación empoderadora ⁸.

Pero todavía creemos necesario continuar un poco más con la labor de contextualización, y antes de pasar directamente a los casos de estudio señalados, queremos mostrar de modo somero cómo ha sido la participación de las mujeres en la esfera del arte a lo largo de los siglos, sobre todo teniendo en cuenta esa difícil relación con el espacio público que se ha explicado anteriormente, y esa obligada reclusión en el espacio doméstico que hemos tratado de describir.

7 Como es bien conocido, la teoría feminista más reciente ha acusado al feminismo de los años setenta de estar excesivamente anclado en una visión “identitaria” del hecho de ser mujer, por insistir en “la diferencia” de género, y no tanto en una visión más “constructivista” (Butler: 2006, Haraway: 1991).

8 Anglicismo aún no reconocido en la lengua castellana para referirse al término inglés Empowerment, y que se refiere “al aumento de la fortaleza espiritual, política, social o económica de los individuos y las comunidades. Generalmente involucra el desarrollo en el beneficiario de una confianza en sus propias capacidades”, según la wikipedia.
(<https://es.wikipedia.org/wiki/Empoderamiento>)

Algunas consideraciones generales sobre la presencia de mujeres artistas y temas domésticos a lo largo de la Historia del Arte

Es bien claro que no es el objetivo de esta tesis hacer una recopilación de los nombres de las mujeres artistas que han existido a lo largo de la historia: tarea que desde una perspectiva feminista sin duda ha sido y es harto necesaria, pero que ya han abordado con gran inteligencia y eficacia historiadoras como Whitney Chadwick (1992) o Patricia Mayayo (2007), entre muchas otras ⁹. Además hay que tener en cuenta, como ya indicara Griselda Pollock junto con Roszyka Parker ¹⁰, que la historia del arte desde un punto de vista feminista ha de desarrollarse a partir de una doble “agenda”: en primer lugar, trabajando por recuperar y visibilizar toda la información posible sobre la producción artística de las mujeres; en segundo, haciéndolo desde una perspectiva “crítica y deconstructiva de los discursos y

9 Modestamente, ese fue también el objetivo de visibilización que tuvo en su surgimiento el colectivo Erreakzioa-Reacción que esta investigadora fundó en 1994 con las artistas Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis, siguiendo las estela del trabajo que habían hecho en Estados Unidos colectivos como Guerrilla Girls, WAC, u otros.

10 Parker, Roszyka, Pollock, Griselda: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* IB Tauris, Londres (1981).

prácticas de la historia del arte misma” (Pollock: 1988, pg. 55):

“La recuperación histórica de las mujeres artistas es una necesidad prioritaria dada la constante obliteración de su actividad en lo que pasa por ser la Historia del Arte. Tenemos que refutar las mentiras sobre que no hubiera mujeres artistas, o que las mujeres artistas admitidas eran de segundo nivel, y que la razón de su indiferencia descansa en la omnipresente sumisión a una feminidad indeleble (...). Pero la mera recuperación histórica es insuficiente. ¿qué sentido podemos dar a esta información sin un marco teórico a través del cual discernir la particularidad del trabajo de las mujeres? (...) Para evitar el abrazo del estereotipo femenino que homogeniza el trabajo de las mujeres como si viniera determinado de forma natural por el género, nosotras debemos insistir en la heterogeneidad del trabajo de las mujeres, la especificidad de las productoras individuales y de sus productos”(Ibid.).

Por eso mismo nos interesa aquí repasar cuál ha sido la relación con el contexto social de esas mujeres artistas cuya existencia poco a poco hemos ido y seguimos descubriendo, para así ver, de un lado, cómo éstas han podido ir gestionando, en función de las circunstancias históricas que les ha tocado vivir, su relación con el binomio espacio público/espacio doméstico; y del otro, para ver cómo, en el

contexto específico del arte feminista que aquí nos interesa analizar, se ha podido configurar una iconografía de lo doméstico que, como decíamos más arriba, más allá del esencialismo resulte liberadora y exorcizadora.



“El feminismo en las artes brotó en los movimientos femeninos contemporáneos; sus primeras investigaciones estaban estrechamente ligadas a la metodología sociológica y política. Los primeros análisis feministas centraron una nueva atención en la obra de notables mujeres artistas y en la inigualable tradición de elaboración por parte de las mujeres de productos domésticos y utilitarios. Asimismo, revelaron la manera en que las mujeres y sus producciones han sido

presentadas en relación negativa con la creatividad y la alta cultura” (Chadwick: 1991, pg. 8. El subrayado es nuestro).

Como ya se advierte desde aquí, la producción artística femenina en nuestra cultura va a ir siempre inevitablemente acompañada, para bien o para mal, siendo vivida como un lastre o bien como una herramienta de emancipación y autoparodia, de su relación con lo doméstico; por ello a continuación haremos un pequeño recorrido histórico por algunos hitos de esa relación, de modo que nos sirva de puerta de acceso a aquellas obras más actuales que suscitan nuestro interés y nuestra tarea investigadora.

Comenzamos por las últimas noticias: estudios muy recientes han introducido por vez primera la, al parecer, nada remota posibilidad de que las pinturas paleolíticas hubieran podido ser realizadas por mujeres, y no por hombres, como siempre se había creído, sin más fundamento que el presuponer que, dado que los hombres cazaban los animales, debían de ser ellos quienes los pintaran: sin embargo recientes investigaciones realizadas por el antropólogo Dean Snow de la Universidad de Pennsylvania muestran que la gran mayoría de las siluetas de manos que se encuentran en las cuevas del sureste francés y del norte español (y que tantas veces habían sido consideradas como “firma”, en tanto que huella autorial) serían de mujeres, en razón de argumentos

antropométricos ¹¹. Por otro lado, numerosos estudios antropológicos de poblaciones que aún se sostienen en formas de vida primitivas han demostrado que tampoco la estructura social y familiar de esos grupos de cazadores-recolectores tenía la división sexual del trabajo características del orden patriarcal, sino que todas las tareas, incluida la caza, se hacían de una forma mucho más colectiva. Por lo demás, deberíamos señalar que el interior de esa cueva pintada dista mucho aún de ser un entorno “doméstico”, dado que tampoco en esas comunidades hay todavía algo que podamos calificar como dominio “público”: no hay por tanto todavía espacios escindidos, ni reparto de esos espacios en función del sexo. Tendrán que llegar los griegos y los romanos con su civilización, sus ágoras y foros, sus *oikos* y *domus*, para que dicha delimitación se produzca de forma nítida.

Como ya fuera mencionado en la sección anterior, del mundo griego y romano (en textos como la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo) ya nos llegaron las primeras noticias de la existencia de seis mujeres artistas con nombre propio, pintoras concretamente: las griegas Timarete, Aristarete y Olympia, y las helenísticas Calypso, Helena de Egipto, y Laia de Kyzykos (o Cizicus); y este modelo, como tan frecuentemente pasara en la época renacentista, será el que siga el arquitecto e historiador Giorgio Vasari en sus

11 <http://news.psu.edu/story/291423/2013/10/15/research/women-leave-their-handprints-cave-wall>

Vite, para enumerar también él a las pintoras destacadas de su tiempo (Ibid., pg. 27).



Sin embargo, la visibilidad de estas, en un periodo de humanismo fundamentalmente androcéntrico, será muy escasa: como anteriormente había sido igualmente escasa la de las mujeres que a lo largo del medievo dedicaron sus horas a la pintura, el dibujo, o las miniaturas. Apenas nos han llegado más nombres que los de la polifacética

Hildegard Von Bingen, a quien ya nos refiriéramos líneas más arriba, la abadesa Herrada de Landsberg, o la pintora de nombre Ende que participara en la elaboración de las hermosas ilustraciones del Apocalipsis del Beato de Liébana (Ibid., pg. 41).

Más adelante, ya en el siglo XVII, comienzan a destacar sobre todo en el contexto italiano pintoras como la muy conocida Artemisia Gentileschi, entrando a través del tenebrismo en la nueva era barroca; pero nos interesa detenernos ahora en el caso flamenco, pues será allí donde surgirá un género directamente vinculado con el mundo doméstico, y en el que serán numerosas las artistas que destacaran con su trabajo. En ese periodo (y ya desde la segunda mitad del siglo XVI), la confluencia del gran auge económico que había propiciado el comercio holandés con el impulso pedagógico propio de la Reforma protestante, tuvo como consecuencia que todo el arte del norte europeo comenzara a estar “dominado por los ideales de la clase media”:

“La ideología doméstica desviaba la atención del templo al hogar, en particular después de que la furia iconoclasta de mediados de siglo restringiera el arte al producido para el hogar. Los temas que caracterizan la pintura holandesa del siglo XVII -bodegones, escenas de interior, flores y paisajes topográficos- reflejan la prosperidad de las clases medias y el surgimiento de una

pintura como inversión segura para una clientela no aristocrática deseosa de arte para sus hogares (...) Pintar la vida cotidiana es pintar las actividades de mujeres y niños (...) y recoger las realidades de los ámbitos domésticos (.) La imaginería del hogar ocupó el lugar central en la iconografía holandesa, como microcosmos de la comunidad bien gobernada y como emblema de la educación y la *domesticación de los sentidos*. El hogar bien ordenado, condición esencial de una sociedad ordenada, estaba integrado por la familia, sus sirvientes y sus propiedades. *Dentro del hogar, el emblema primordial de la virtud doméstica (...) era la imagen de una mujer dedicada a la labor de aguja, la costura, el bordado o el encaje.*" (Ibid., pg. 107; el subrayado es nuestro).

Así las cosas, encontramos con este ejemplo de la pintura flamenca del siglo XVII cómo la ideología doméstica, en tanto que entiende la vida familiar como centro de la sociedad, se va insertando en el corazón de una sociedad crecientemente burguesa, que poco a poco se irá expandiendo como modelo al resto de países occidentales. Y curiosamente en el marco de este modelo encontramos también que un gran número de mujeres holandesas vieron el camino para hacerse pintoras, consiguiendo trabajo tanto en su propio país como en las cortes germánicas, así como en París y otras ciudades europeas.

Nuevos y trascendentes cambios se irán produciendo en el marco de la cultura europea en las décadas siguientes, en relación a la cuestión del género también; con la llegada del siglo XVIII ya vimos de la importancia que los salones regentados por mujeres de la alta sociedad van a tener en la difusión de las nuevas ideas ilustradas, primero, y revolucionarias, después. En ellos además serán bastantes las mujeres artistas, pintoras fundamentalmente, que conseguirán adquirir notoriedad y cierta “preeminencia pública en las artes”: así, artistas profesionales como Rosalba Carriera, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Adelaide Labille y Angélica Kauffmann harán su aparición en la segunda mitad del siglo y comenzaron a dar nueva forma a la identidad, pese a “la construcción crecientemente rígida de la diferencia sexual que restringía el acceso de la mujer a las actividades públicas” (Ibid., pg. 127):

“Durante el año de estancia de la Carriera en París, las mujeres ilustradas se fueron volviendo cada vez más conspicuas en la vida pública de la nueva intelligentsia urbana. Como directoras de salons, institución social que surgió en el siglo XVII, unas pocas damas lograron satisfacer sus ambiciones públicas de proveedoras de cultura (...) Los salones florecieron durante un período de delicado equilibrio entre las demandas encontradas de la vida pública y privada; las célebres salonnières del período consiguieron situarse en una palestra intermedia entre la esfera privada de la vida familiar

burguesa y la pública de la corte ” (Ibid., pg. 134).

En este sentido se ha de valorar la excepcionalidad que tienen los salones dieciochescos como un espacio que, pese a surgir en una era regresiva para la visibilidad de las mujeres (por su propia definición forman parte del hogar aristocrático y burgués, y pertenecen en ese sentido al mundo doméstico), también es cierto que constituye la primera experiencia “piloto” para constituir el embrión de lo que será según Habermas la “esfera pública burguesa”. Un espacio por tanto ambiguo y fértil para que las mujeres pudieran comenzar a “dejarse ver”; aunque obviamente, también fue la época en la que se fue haciendo cada vez más férrea la división entre esos dos espacios, y a la que paradójicamente contribuyeron filósofos como Rousseau, uno de los mayores abanderados del encierro de la mujer en la “esfera de la vida doméstica” (Ibid., pg. 138):

“El siglo XVIII se abrió con el periodo rococó, y con él un estilo cortesano, elegante, en el que lo artificioso, lo rebuscado y lo placentero dominó en las preocupaciones de los hombres y mujeres de la aristocracia. En la segunda mitad del siglo, las indagaciones filosóficas acerca de la naturaleza de la diferencia sexual comenzaron a dar nueva forma a la identidad de género. Se produjo una transición desde las viejas formas de vida pública a la moderna división entre lo público y lo privado en que se sustenta la formación

de la familia moderna. Paralelamente, se fue construyendo una noción moderna del género en torno a la oposición entre esfera pública de la actividad del varón y un territorio doméstico privado y femenino” (Ibid., pg. 33).

Ese camino restrictivo en relación a la presencia de las mujeres en el espacio público se irá estrechando, pese a los convulsos años de la Revolución francesa, y con el impulso de los procesos de restauración reaccionaria vividos en el conjunto de Europa, nos adentraremos en el siglo XIX en una era de puritanismo y estricta división de espacios en función del género. Por ejemplo, nos encontraremos con el hecho de que tanto en la Inglaterra victoriana como en la Norteamérica puritana se dificultará sumamente el acceso de las mujeres a las escuelas de Arte y al estudio de la pintura; las mujeres vivieron así una situación paradójica, pues de un lado los impulsos reformistas en ámbitos como la educación las empujaban a progresar, pero del otro en campos específicos como el del arte se daba una ideología que las expulsaba, pues “las cualidades que definían al artista -independencia, confianza en sí mismo, competitividad- pertenecían a una esfera masculina de influencia y acción” (Ibid., pg. 167):

“Las mujeres que adoptaron esos rasgos, que abandonaron las realizaciones artísticas de aficionadas aceptadas como meras ilustraciones embellecedoras o

moralizantes, o que rechazaron la pintura floral pintada a la acuarela, para pasar a composiciones históricas al óleo, corrieron el riesgo de que se las tachase de descarriadas sexuales” (Ibid.).

Pese a todo ello, el número de mujeres que iban acercándose a las diferentes prácticas artísticas fue creciendo exponencialmente, hasta llegar a ser de varios cientos de mujeres las que participaron en exposiciones entre 1840 y 1900 en diferentes ciudades británicas; muchas de ellas trabajaron habitualmente juntas en los estudios, “compartiendo los modelos y la experiencia, y retratándose mutuamente en sus cuadros”. Obviamente, en muchos de estos cuadros la temática giraba en torno a la vida cotidiana y las imágenes domésticas del hogar:

“La relegación de la mujer a la esfera privada de la familia acarreó el que unas escenas familiares fueran especialmente apropiadas para las mujeres artistas. ‘Puede que en las obras de arte más épicas y heroicas la mano del varón sea más apta para sobresalir; pero hay muchas agradables escenas de interés hogareño y de atenciones domésticas, muchos perfilados de refinado sentir y sutiles toques de tierna emoción, para los que la mujer está brillantemente capacitada’, observa la *English woman's Review* en 1857” (Ibid., pg. 170, 171).

Este es el panorama general, en el que por un lado las mujeres van accediendo cada vez con mayor fluidez a la

producción artística, pero en el que son recibidas con enormes restricciones, tanto formativas, como en relación a las expectativas de lo que puedan producir o no en función de su sexo: la práctica artística se convierte así también en un proceso más de “domesticación” de los cuerpos de las mujeres. Otro aspecto por ejemplo contra el que tuvieron que luchar las mujeres artistas de esta época fue el de la legitimidad de sus creaciones, acusadas muchas veces de estar copiadas, de ser plagios, o de haber sido “terminadas” por sus maestros o mentores, etc.; es evidente que en el contexto descrito era complicado ser admitidas como creadoras de igual a igual, y todos los terrenos que se iban conquistando centímetro a centímetro simultáneamente iban convirtiéndose en campos minados.

En ese recorrido sí que se dieron paradójicamente algunas acciones de conquista de los espacios propios del debate público, a partir del uso de herramientas procedentes del entorno doméstico (estrategia que un siglo después recuperarán algunas artistas de vanguardia y también otras de las artistas más recientes que estudiaremos más adelante): por ejemplo, el uso de las “habilidades con la aguja para conectar la esfera doméstica con la pública de la acción social colectiva” lo advertimos en la elaboración de tapas de costureros, o prendas de labor de aguja, que aparecieron como modo de difusión de consignas abolicionistas (Ibid., pg. 193).

Ya en la segunda mitad del siglo XIX vamos a asistir a otro momento importante, con la participación de un lado de muchas mujeres artistas en las numerosas exposiciones que se van dando en Francia, con las ferias y pabellones universales, y también los posteriores salones anuales de artes plásticas; y del otro, con el surgimiento en ese contexto de las nuevas formas de hacer que traerá el impresionismo, y que cambiará la historia de la pintura para siempre.

En relación a lo primero, hay que decir que la participación de las mujeres en estas exposiciones suscitó grandes controversias, dado que se optó finalmente por presentar la obra de las mujeres en salones segregados (Salon des Femmes), y en los que se juntaban obras de profesionales con las de aficionadas, artes decorativas y obras de artesanía con trabajos de pintura y escultura, etc.; lo único que tenían en común era el hecho de estar realizados por mujeres, y como consecuencia contribuían a crear la sensación generalizada de que en ellos predominaba la “falta de calidad” (Ibid., pg. 211).

En relación al segundo aspecto, destacan los nombres de artistas como Mary Cassatt, Berthe Morisot o Marie Bracquemond, que vieron en la orientación temática que el impresionismo tenía hacia lo cotidiano una manera de poder legitimar artísticamente los asuntos de “la vida social doméstica” que muchas mujeres abordaban en su pintura,

y de los que “tenían íntimo conocimiento, aunque fueran excluidas de la imaginería de la esfera burguesa del bulevar, el café y las salas de baile” (Ibid., pg. 214): los paisajes urbanos que describiera Baudelaire como telón de fondo para los paseos del flâneur¹², y que caracterizaban en gran medida la experiencia “moderna”, pertenecían todavía a una concepción del espacio público esencialmente masculina y patriarcal que expulsaba de él a las mujeres (admitiendo en él sólo a las trabajadoras de clase baja y a las prostitutas). Pese a todo, y como ya hemos dicho más arriba, el nuevo campo temático que abre el impresionismo y la nueva actitud ante el trabajo creador, van a posibilitar una relación de las mujeres con la pintura que nunca se había dado anteriormente:

“[Existe] una compleja relación entre la nueva pintura y la nueva familia de la clase media (a la cual pertenecían muchos de los pintores impresionistas). Más aún: la decisión de trabajar al aire libre y de renunciar a los temas históricos, debido a los complejos decorados y los múltiples modelos que requerían, transformaron la relación entre la vida cotidiana del pintor/a y su vida en el estudio; esa faceta del impresionismo (...) cambió profundamente la relación de la mujer con ese

12 El término flâneur procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'. La palabra flânerie, se refiere por tanto, a la actividad propia del flâneur, que era vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso.

movimiento” (Ibid., pg. 215).

Aún así, tal y como Griselda Pollock ha demostrado en el estudio antes comentado, “los nuevos espacios de la masculinidad y de la feminidad” que surgen con la experiencia moderna, y que de forma tan clara encarna el impresionismo como movimiento artístico, van a articular de forma claramente distinta “las diferencias ‘sociales, económicas y subjetivas’ entre ser mujer y ser hombre en el París de finales de siglo” (Ibid., pg. 214):

“Avisadas de que no estaría bien visto el que pidieran que posaran a hombres de fuera de sus familias, y limitadas en su acceso a la vida pública del café y del boulevard, ambas pintoras se concentraron en facetas de la vida doméstica moderna. Griselda Pollock ha demostrado hábilmente que los cuadros de la Morisot y de la Cassatt [sic] deslindan los espacios de la masculinidad y la feminidad mediante sus compresiones espaciales y sus yuxtaposiciones de sistemas espaciales diferenciados” (Ibid., pg. 217).

Por otro lado y en relación a esta misma época conviene destacar la gran importancia que tuvo la presencia de mujeres en el movimiento Arts and Crafts, en Inglaterra y Estados Unidos, surgido alrededor de la figura de William Morris, y que desde su recuperación de los motivos y técnicas artesanales supo llevar a la naciente idea de modernidad una nueva concepción del diseño y la

decoración, en la que obviamente el conocimiento de la vida doméstica tenía un papel relevante que jugar, puesto que los trabajos producidos en ese ámbito estaban “destinados a los espacios públicos y privados”, y eran “fruto de la producción aficionada y la profesional”

Las mujeres en los movimientos de vanguardia del siglo XX, y el surgimiento en los años sesenta de un Arte Feminista

Como ya nos venía avisando en sus investigaciones Griselda Pollock, los aires de libertad que trae la irrupción de esa modernidad tan bien encarnada por el movimiento Impresionista, y que se desarrollará sin freno a lo largo de todo el siglo XX por las diferentes corrientes de vanguardia, no implica necesariamente el desarrollo de una situación de igualdad y libertad para las mujeres artistas, ni el acceso inmediato de estas a la esfera pública del arte: serán muchos los momentos de retroceso, pero también los de retomar la lucha, de modo que la relación de las mujeres con las diferentes vanguardias históricas se articulará a través de un tira y afloja constante, complejo y a veces agridulce.

Como decíamos al comienzo del punto anterior, no se

trata aquí de dar una explicación detallada de la relación de las mujeres artistas con los diferentes movimientos de vanguardia del siglo XX, pues no es el objetivo de esta investigación (y para lo que remitimos una vez más a la lectura directa de fuentes como Whitney Chadwick o Patricia Mayayo), pero sí que nos gustaría, como hemos hecho antes, detenernos en algunos aspectos específicos de esta relación que nos parecen relevantes a la hora de entender cómo se fragua esa relación de muchas de estas mujeres con el ámbito doméstico, entendida en este caso desde la práctica artística vanguardista.

Es muy interesante observar cómo muchas mujeres artistas de comienzos de siglo van a aportar a las prácticas experimentales características de muchos movimientos de vanguardia, así como al inicio de los procesos pictóricos de abstracción, un bagaje en realidad desarrollado desde diferentes prácticas artesanales, en las que las mujeres tradicionalmente habían participado con normalidad: así el trabajo en telares, cerámica, cosido de tejidos, etc. En este sentido Whitney Chadwick aporta numerosas pruebas y razonamientos que muestran cómo en el desarrollo de importantes movimientos modernistas como el ya citado Arts and Crafts, el modernismo o el Art Nouveau, entre otros, se están desarrollado ya procesos que acabarán derivando en el Futurismo italiano, el Vorticismo británico, o el Constructivismo ruso, entre otros; por ello es interesante estudiarlo, y así,

“En primer lugar, concretar en qué medida su lenguaje visual deriva de las artes decorativas, en especial las textiles, y por qué. En segundo lugar, de qué manera los diseños de modas resultantes de la abstracción geométrica, al llevarlos, pasaron a significar la modernidad (...) y finalmente, cómo podemos abordar el hecho inusual de que las mujeres ejercieron tanto de productoras de esa nueva cultura visual como de significantes de su significado” (Ibid., pg. 236).

A comienzos de siglo artistas como Gabriele Münter, por ejemplo, trasladaron sus investigaciones desarrolladas alrededor de la técnica de la pintura bávara sobre vidrio a otras técnicas de representación, como el diseño o la pintura, lo cual tendría después una gran influencia (también a través del trabajo de su pareja, Wassily Kandinsky) en el Fauvismo, así como en el nacimiento de la primera abstracción; otras como Sonia Delaunay, a partir del trabajo inicial en las artes decorativas y de su conocimiento del trabajo artesanal con tejidos y bordados, impulsaron a una investigación más rigurosa y exhaustiva sobre las texturas y superficies, que por un lado le llevaron a la práctica del diseño (“pronto empezó a diseñar cubiertas de libros, pósters, pantallas de lámparas, cortinas, fundas de cojines y otros objetos del hogar” [Ibid., pg. 243. Subrayado nuestro]), así como a la experimentación formalista de la abstracción en la pintura, o incluso a los primeros experimentos del grupo dadaísta.

Un caso excepcional en este sentido será el de las vanguardias soviéticas desarrolladas al calor de los acontecimientos revolucionarios de 1917, pero que tenían ya precedentes en el trabajo experimental de numerosos artistas rusos de los primeros años de siglo (como la propia Delaunay, antes citada): en estas vanguardias (Constructivismo, Productivismo, Suprematismo) la imbricación y desaparición de barreras entre diseño, artes aplicadas y vanguardia experimental será total, y curiosamente el número de mujeres artistas participando de ello será el más grande hasta ese momento conocido, y siendo además por primera vez tratadas en igualdad de condiciones con los hombres. Aunque una de las fuentes de inspiración en las vanguardias soviéticas será el primer futurismo italiano, pronto éstas acabarán desarrollando una propuesta propia, en la que las tradiciones culturales locales fueron absorbidas con inteligencia y sentido. Nombres como los de Goncharova, Stepanova, Popova, Rozanova o Udaltsova, entre otros, protagonizaron los enormes cambios de aquellos agitados años, y fueron las responsables de numerosos trabajos en los que se mezclaba la escultura y la pintura con el diseño de carteles y tipografías, la fotografía, las escenografías teatrales, cantidad de diseños de ropa y vestuario, etc. Por vez primera se da una prolífica, programática y desjerarquizada práctica interdisciplinar, en la que la presencia de las mujeres tiene no poca importancia, pues son sobre todo ellas las que trabajan con mayor insistencia en romper las

barreras entre las formas de creación de la alta cultura y las de la cultura popular, a la que ellas se habían visto tradicionalmente relegadas, como parte de una expresión artística menor, de segunda categoría:

“Fueron Liubov Popova y Varvara Stepanova quienes repensaron de arriba abajo el vestido y los procesos para diseñar ropa, dentro del marco de la industria existente. Ambas deseaban encadenar el diseño textil con los principios del diseño de ropa (...) Stepanova rechazaba el concepto prerrevolucionario de la moda que constreñía la forma y el adorno, y en su lugar definía el efecto estético como un subproducto del movimiento físico requerido en las actividades cotidianas” (Ibid., pg. 259).

“La Nueva Mujer era la Mujer Moderna”, dice Chadwick que decían todas las grandes publicaciones de los años veinte: sin duda las artistas soviéticas respondían a este nuevo paradigma, pero no sólo ellas; diseñadoras como Coco Chanel estaban definiendo también a través de la moda un nuevo paradigma de sexualidad, mucho más ambiguo, y mujeres como Nancy Cunard o Monique Lerbier estaban mostrando al mundo que las mujeres como ellas no estaban dispuestas a seguir encerradas en el mundo doméstico, sino que querían, como los hombres, hacer deporte, estudiar en la universidad o ir a bailar por la noche (Ibid., pg. 260).

Obviamente se trataba de una minoría privilegiada, y su vida de ricas no tenía mucho que ver con la vida de la inmensa mayoría de las mujeres, cuyo recorrido vital estaba circunscrito al camino de la fábrica al hogar; pero poco a poco esta nueva imagen funcionó como un referente alternativo que permitía pensar, aunque fuera como fantasía, que las cosas podrían ser de otro modo.

La Segunda Guerra Mundial, y sobre todo el rearme moral que vendrá de la mano del nuevo capitalismo de consumo lanzando fundamentalmente desde la ya entonces instalada como primera potencia mundial, los Estados Unidos de América, terminarán de modo expeditivo con este modelo y volverán a inventar un nuevo prototipo de hogar burgués en el que poder encerrar a las mujeres, tal y como ya vimos de la mano de Betty Friedan en la sección anterior (ver páginas 75 a 80).

Es bien sabido que, como consecuencia de la gran guerra, la vanguardia europea se trasladará a los Estados Unidos a partir de los años cuarenta: y esto significará también que Nueva York tomará el lugar de París como capital del arte moderno, y que las nuevas corrientes vanguardistas surgirán de allí (por lo que muchas veces las llamadas “segundas vanguardias” o “tardovanguardias” también son denominadas como “vanguardias norteamericanas”). También hay importantes investigaciones históricas que no han dudado en señalar al poder federal norteamericano en

general y a la CIA en particular como responsable directo del lanzamiento de estas vanguardias abstractas (muy particularmente el conocido como “Expresionismo abstracto”), entendidas como alternativa propagandística de la idea de “libertad”, y “democracia” frente al dogmatismo y la literalidad del arte soviético de la era estalinista, formalmente regresivo y centrado en la figuración del llamado “Realismo socialista”. El crítico Clement Greenberg, a través de la contribución de sus escritos, parece ser a todas luces una figura capital en este sentido.

Pocos años atrás, y dentro de los que sin duda eran parte de las políticas del New Deal roosveltiano como respuesta a la gran Depresión, se habían puesto en marcha en Estados Unidos bajo el nombre de WPA (Works Progress Administration) una serie de proyectos federales de apoyo a las artes, que consideraban a los artistas de ambos sexos como “parte integrante de la fuerza laboral”, de manera que por ejemplo se produjeron por encargo y mediante concurso grandes murales en edificios públicos, así como se otorgaron subvenciones para numerosos artistas, que desarrollaron de esta manera “un lenguaje visual socialmente consciente” (Ibid., pg. 297).

Se trató por tanto de una política no discriminatoria, que tuvo como consecuencia inmediata que hasta un 41% del trabajo artístico producido en estas condiciones fuera producido por mujeres. Sin embargo, por otro lado, ya

desde los años treinta las mujeres comenzaron a sufrir una enorme presión pública y mediática para que regresaran a su hábitat doméstico, dejando así, en aquel momento de máximo desempleo, el trabajo que había a los hombres: este será un modelo que además se verá fuertemente apoyado desde el aparato propagandístico del cine:

“Hollywood estaba produciendo la primera de sus series de filmes denominados popularmente ‘lacrimógenos’. Dirigidos a la mujer en general, sus protagonistas femeninas afrontaban en ellos coyunturas o problemas considerados específicamente como ‘de mujeres’: *la vida doméstica, la familia, la maternidad, el autosacrificio* y los romances amorosos” (Ibid., pg. 298. El subrayado es nuestro).

La década siguiente, la de los años cuarenta, supuso que muchas de aquellas mujeres artistas perdieran el apoyo, puesto que este se redirigió a las galerías de arte privadas, y además “la ideología social fomentó la diferencia de sexos, con la finalidad de disminuir el número de mujeres en el trabajo productivo” (Ibid.). Este es el contexto en el que ha de situarse, en el marco de la recuperación económica de posguerra y del diseño de la nueva economía de consumo, la construcción del nuevo retrato regresivo de la mujer en el corazón del espacio doméstico, como ya explicara Friedan.

Este es el contexto en el que, primero para bien y luego

para mal, tuvieron que trabajar artistas como Lee Krasner, Louise Nevelson, o Alice Neel: beneficiadas primero en los años 30 por las políticas progresistas del New Deal, y ensombrecidas luego por las figuras masculinas de sus compañeros de generación, que sí que fueron lanzados al estrellato en la década posterior:

“Pasar de los proyectos artísticos patrocinados por el gobierno y no discriminatorios al mundillo del marchante privado/galerista/crítico significaba contemplar cómo la señora Pollock/esposa eclipsaba a Lee Krasner/pintora en el mundillo del arte neoyorquino (...)” (Ibid., pg. 301).

En esta situación, resultó verdaderamente heroico para muchas mujeres continuar empeñadas en desarrollar su carrera como artistas: el consejo que se les daba era que, “si querían triunfar, no vinculasen el ejercicio del arte con su experiencia vital como mujeres” (Ibid., pg. 303).

Incluso cuando algunas mujeres artistas de esa época, como la francesa afincada en los Estados Unidos Louise Bourgeois, trataban de abordar irónica o amargamente la identificación de la mujer con el rol asignado por la sociedad mediante “el nexo cuerpo/hogar/arte” (por ejemplo, en su serie *Femme-Maison* de los años cuarenta, en la que aparecen “casas encaramadas en lo alto de los cuerpos de mujer a guisa de cabezas” [Ibid., pg. 304]), su obra fue habitualmente leída en el sentido contrario, es decir, como

si pretendiera subrayar una identificación “natural” entre la mujer y el hogar, entre la mujer y el rol que se le ha impuesto.

Pese a que muchas de estas mujeres siguieron trabajando y exponiendo a lo largo de los años cincuenta, la situación para ellas fue francamente desalentadora: tenían que justificarse, como en el siglo XIX, respecto a cuestiones como la originalidad de su trabajo, sortear las críticas negativas de sus exposiciones, o llegar incluso, como en el caso de Krasner y Elaine De Kooning, a firmar solo con sus iniciales, o en otros casos con seudónimos, para que su obra no fuera infravalorada en tanto que “femenina”. La de ellas fue de nuevo, a todas luces, una larga travesía por el desierto.

En la década de los años sesenta las cosas poco a poco comenzaron a cambiar otra vez; de un lado, el surgimiento poderoso del Pop Art ponía en cuestión el gesto heroico e hipermasculino de gran parte de la pintura expresionista abstracta, al menos de la que había acaparado la atención pública. El repertorio de técnicas y temas del Pop, por otro lado, ofrecía a las mujeres artistas de esa nueva generación la posibilidad de reinterpretar, aunque tímidamente aún, el imaginario publicitario y propagandístico con el que se les había bombardeado en los años anteriores, y a través de esa reinterpretación rebelarse contra él: algo que ya se advierte en los trabajos primeros de artistas como Marisol o Nikki de

Saint Phalle (Ibid., pg. 311).

Pero, de otro lado, lo que sí que supondrá un verdadero cambio en relación al arte hecho por mujeres será la aparición de una serie de artistas que no sólo se calificarán a sí mismas como feministas, sino que además priorizarán el feminismo como la causa principal en su agenda de trabajo. Obviamente para que esto suceda así hay que tener en cuenta un contexto de luchas globales que se inician en ese periodo, y que tendrán en el feminismo una de sus causas principales, hasta constituir a finales de la década lo que vendrá denominarse como “Segunda Ola del Feminismo” (o “Movimiento de liberación de la mujer”), después de las luchas desarrolladas a primeros de siglo por las sufragistas y otras. El mundo del arte de aquellos años se dejó permear por las luchas por los derechos civiles, las protestas anticolonialistas y antiimperialistas, las luchas por los derechos de los homosexuales, etc., constituyendo un perfecto caldo de cultivo para que todos esos conflictos políticos se entendieran también como conflictos culturales y artísticos: los cambios que esto acarreará tanto a nivel formal como temático en las prácticas artísticas de finales de los años sesenta en adelante serán enormes, y ese será ya el contexto preciso en el que vamos a situar el análisis de los casos de estudio que enseguida abordaremos.

“Una serie de acontecimientos a finales de 1969 y comienzos de la década de 1970 llevaron a las primeras

protestas contra el racismo y el sexismo en el mundillo del arte norteamericano (...) En diciembre de 1969, en la exposición anual del New York's Whitney Museum participaron 143 artistas, de los que solamente ocho eran mujeres (.) Las demostraciones contra el Whitney Museum llevaron a la creación del grupo Women Artists in Resistance (WAR) (.) y la Huelga del Arte de Nueva York contra la guerra, el racismo, el fascismo, el sexismo y la represión, organizada por la Art Workers Coalition, mantuvo cerrados los museos neoyorquinos durante un día en mayo de 1970” (Ibid., pg. 320).

La trascendencia que este movimiento feminista va a tener en la producción artística será enorme, e irá mucho más allá de afectar tan sólo a la producción de las mujeres artistas, para llegar a sacudir al conjunto de lo que llamaríamos el “sistema del arte”: este será el signo indiscutible de que por fin el ámbito de lo privado ha sido superado, y las mujeres han tomado por fin la plaza, el ágora.

“Por todo Estados Unidos y Gran Bretaña, en grupos grandes y pequeños, privados y públicos, las mujeres empezaron a plantear en el mundo de las artes cuestiones que iban desde dónde exponer como mujeres y cómo hallar espacio para trabajar, hasta temas políticos, teóricos y estéticos” (Ibid., pg. 321).

Esto hizo que uno de los frentes de batalla fuera la

recuperación de artistas de otras generaciones (algunas como Lee Krasner o Louise Bourgeois llegaron a participar activamente en el movimiento); y otro, el que buscaba “dar mayor relieve a la experiencia femenina”, es decir, plantearse la producción de un tipo de arte que pudiera calificarse de “feminista” como tal, y que se basaba en retomar y reinterpretar aquellas “experiencias personales femeninas” en las propias prácticas artísticas, es decir, que buscaba el tematizar como materia artística la misma problemática que daba origen y sentido al activismo. Uno de los casos más claros en este sentido será el desarrollado por la artista Judy Chicago, al organizar el primer curso feminista de arte en el California State College en Fresno, y del que posteriormente nacería la experiencia del primer programa feminista de arte en CalArts (California School of Art en Los Angeles): ambos cursos dieron origen a uno de los proyectos de arte feminista más relevantes de aquellos años, y que analizaremos luego como uno de nuestros casos de estudio, Womanhouse Project (ver 4.2.2.).

Otro aspecto interesante a destacar aquí hace referencia a la coincidencia en esos años de la aparición de nuevos soportes y lenguajes para el arte, con el desarrollo de las prácticas conceptuales, intermediales, etc. desde comienzos de los sesenta; así como el hecho de que estas fueran masivamente elegidas por las mujeres artistas más jóvenes como nuevas herramientas para su trabajo. Por un lado, se trataba, como muchas mujeres artistas han venido

señalando una y otra vez, de tecnologías y soportes que, a diferencia de la pintura y la escultura, estaban libres del peso de una historia y de una tradición profundamente patriarcales.

“El arte de la performance minimalista, especialmente las piezas de danza y performance del movimiento de Yvonne Rainer, Lucinda Childs y Trisha Brown en los sesenta, junto con los comentarios que inspiraron en escritores como Jill Johnston, allanaron el terreno para un tipo de performance más abiertamente política en los setenta. La pintura y la escultura, reverenciadas formas de Alta Cultura, comenzaron a ser ampliamente desplazadas por las formas menos regladas de la fotografía, la instalación, el cine, el vídeo y el arte electrónico y más específicamente por el performance art, algunas veces llamados Happenings o acciones, a lo largo de la siguiente década” (Phelan: 2001, pg. 28. Traducción nuestra).

Por otro, dadas sus propias características técnicas y expresivas, estos nuevos soportes se prestaban especialmente bien para registrar y mostrar de modo fotográfico, documental, y también mediante planteamientos procesuales a veces, las especificidades biológicas que por el hecho de ser mujer habían servido para estigmatizar históricamente el trabajo de tantas y tantas artistas:

“A través del arte Performance and Video [sic] fue como muchas mujeres decidieron solemnizar los ritmos y dolores del cuerpo, así como explorar las relaciones entre el cuerpo como agente de la realización y sujeto de la actividad, y el cuerpo como sede del espectáculo de la mujer” (Chadwick: 1991., pg. 322).



Muchos nombres irán surgiendo a partir de esos años de forma ininterrumpida: Yoko Ono, Yvonne Rainer, Carolee

Schneemann, Joan Jonas, Adrian Piper, Mary Beth Edelson, Mierle Laderman Ukeles, Martha Rosler, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Suzanne Lacy, Rachel Rosenthal, Valie Export, Faith Wilding, Ana Mendieta, Hannah Wilke... todas ellas hicieron su imprescindible aportación para que el trabajo de las mujeres exigiera y tomara por primera vez de forma rotunda su lugar en la Esfera Pública:

“La obra de la década de 1970 revela una extraordinaria diversidad de prácticas sociales y artísticas. Las mujeres negociaron nuevas relaciones con la corriente principal oficialista, y con las instituciones artísticas mundiales, y/o establecieron modelos alternativos de creatividad femenina y lugares de exposición. Sus producciones variaron mucho en cuanto a materiales y procedimientos, desde las expresiones íntimas y personales hasta las manifestaciones públicas colectivas y monumentales”. (Ibid., pg. 341).

Entre todo este crisol de diversos, complejos y variados temas y modos de hacer que caracterizan el periodo y el contexto, no cabe duda como ya se ha ido viendo aquí que las temáticas que reflexionan y cuestionan la todavía estrecha vinculación de las mujeres con el ámbito doméstico tendrán una especial relevancia, puesto que sirven tanto para poner en tela de juicio uno de los prejuicios más arraigados en nuestras sociedades y nuestra cultura (a saber: el de esa supuestamente natural conexión

de las mujeres con la faceta de cuidadora de la familia, y todo lo que esto conlleva), como también porque de su subversión de los valores implícitos que conlleva las artistas pueden generar y proponer nuevos imaginarios y nuevas formas de identificación que vayan más allá de cualquier esencialismo. Es por eso que, en el marco general de todas las prácticas artísticas feministas posibles, pasamos a continuación a estudiar un repertorio muy limitado de casos centrados en la (re) definición del espacio doméstico.

Casos de estudio

Soy artista. Soy mujer. Soy esposa. Soy madre.

Hago montones de cosas: lavar, cocinar, cuidar... también hago arte.

Mierle Laderman Ukeles

Tal y como se ha venido anunciando a lo largo de este trabajo, el objetivo de la investigación es plantear críticamente posibles reflexiones desde el arte en torno a esa vinculación atávica de la mujer con el espacio doméstico, cuya génesis hemos tratado de mostrar en los

puntos precedentes: tanto en lo que se refiere a los condicionantes sociales e históricos propios de nuestras culturas occidentales, como respecto a la propia evolución de las prácticas artísticas realizadas por mujeres a lo largo de los siglos.

Para ello trataremos a continuación de exponer, a modo de casos de estudio, una serie de trabajos desarrollados por artistas feministas desde los años setenta, vinculados pues a la Segunda Ola del Feminismo, que sirvan para alumbrar esa toma de conciencia, unida al ejercicio de unas prácticas concretas que tienen también que ver con la evolución del arte en ese periodo.

El criterio seguido para la selección de los casos de estudio es doble: dado que no se aspira a tratar un recorrido histórico completo y exhaustivo hemos preferido, por el contrario, de un lado elegir algunas pocas piezas emblemáticas de periodos y contextos diferentes (finales de los años sesenta; principios y mediados de los setenta; años ochenta; años noventa; años dos mil) los cuales puedan entretenerse en un sentido de complementariedad y enriquecimiento mutuo con la investigación en mi propio trabajo artístico.

Hay que puntualizar que, si bien la mayoría de los ejemplos que estudiamos proceden de Estados Unidos (Mierle Laderman Ukeles, Womanhouse Project, Martha Rosler, Karen Finley), lo que creemos que se justifica debido

al enorme impulso que allí supuso el Movimiento de Liberación de la Mujer, así como la existencia de un contexto artístico mucho más desarrollado, también hemos tratado de equilibrar este “exceso” con la presencia de otras autoras que bien han trabajado en el marco del arte europeo (la inglesa Bobby Baker y el proyecto Feministo, la francesa Louise Bourgeois), latinoamericano (Mónica Mayer, colectivo Mujeres Públicas), japonés (Mako Idemitsu), palestino-libanés (Mona Hatoum) o español más reciente (Helena Santolaya, Rosalia Banet).

También se tratara a lo largo de esta exposición de no mostrar los llamados “casos de estudio” como trabajos autorreferentes y autónomos, sino más bien conectados a otras obras y otras artistas, que puntualmente se irán citando para ver cómo entre todos ellos tejen una red de conexiones y referencias que trascienden en cierto modo las limitaciones geográficas y generacionales; de esa manera aunque el repertorio de nombres sea en un principio aparentemente limitado, veremos cómo dentro de cada uno de los ejemplos elegidos se encuentra una lista mucho más amplia de otros nombres y casos.

The Garbage Girl. Mierle Laderman Ukeles

A finales de los años sesenta Mierle Laderman Ukeles, una artista con una carrera prometedora, se encontró con un gran obstáculo social: cuando se quedó embarazada se vio ignorada por la comunidad artística y tratada con menos respeto profesional. ¿En qué medida el ser madre había afectado a la reacción de la gente ante su trabajo artístico? ¿Esto afectó a muchas otras artistas? ¿Se sintió discriminada por artistas, galeristas, críticos, debido a la maternidad y el embarazo? En cualquier caso, lo que Ukeles advirtió es que cuando tuvo a su hijo apenas le quedaba tiempo para su producción artística, y entre una cosa y otra apenas salía de la cocina. En respuesta a todo esto, ella aprovechó sus experiencias mundanas para reinventar su papel artístico. Como explica Lucy Lippard, “ella sencillamente dio la vuelta a las cosas, y rebautizó a sus tareas domésticas ‘arte’, iniciando una serie de exploraciones que se desplazaron de cambiar pañales y recoger juguetes a fregar el suelo de un museo”, entre otras (Lippard: 1995, pg. 259).

Ukeles escribió en el año 1969 un texto inspirado en el manifiesto dadaísta, pues Duchamp era un artista al que admiraba. *Manifest for Maintenance Art* (“Manifiesto por el Arte del Mantenimiento”)¹³, es un documento teórico que

13 El texto original puede consultarse en diversas páginas web, como por ejemplo:

une feminismo, activismo social, ecologismo y crítica institucional.

“Soy madre, hago montones de cosas: lavar, cocinar, cuidar... también hago arte. (...) Ahora simplemente voy a hacer las cosas de todos los días, elevarlas a la conciencia y exhibirlas como arte”. (Mierle Laderman Ukeles: 1969).

Pero, ¿a qué se está refiriendo exactamente Ukeles cuando habla de la idea de “mantenimiento”? Es posible que sea un término que nos resulte confuso, pues habitualmente se utiliza más bien en relación a las prácticas de cuidado y revisión de instalaciones mecánicas o técnicas de mayor o menor sofisticación, así como a los gastos que dichas instalaciones conllevan; pero en un contexto de pensamiento feminista se trata de un concepto que viene siendo ya utilizado de otra forma desde hace tiempo:

“En nuestra búsqueda de nuevos modos de conceptualizar las prácticas y experiencias de las mujeres, hemos propuesto la categoría de actividades de mantenimiento para hacer referencia a un conjunto de actividades, que se han venido agrupando tradicionalmente bajo la rúbrica de lo doméstico, relacionadas con el cuidado y mantenimiento de la vida

en los grupos humanos: actividades relativas a la práctica de la alimentación, la gestación y crianza de niños y niñas, la atención a los segmentos del grupo que no pueden cuidarse a sí mismos, la higiene y salud pública. Se trata, en definitiva, de un conjunto de actividades que exigen una especialización en la ‘cobertura de lo ajeno’” (Montón, 2000: pg. 52).

Efectivamente, este es el tipo de “mantenimiento” al que Ukeles se está refiriendo en su manifiesto. De este documento/manifiesto escrito por Ukeles surgiría en gran medida todo su trabajo posterior, centrado mayoritariamente en propuestas de carácter performativo. Como Peggy Phelan nos recuerda, no deja de ser paradójico que muchas mujeres artistas de los años setenta vieran en los Happenings y las performances “nuevas formas de exploración de la intersección entre lo personal y lo político”, cuando realmente en sus orígenes se había manifestado como un tipo de expresión artística marcadamente sexista protagonizada por pintores que, siguiendo el dictado de Rosenberg de que la pintura debía ser un terreno para la acción, experimentaron con esta idea a la manera de Yves Klein en sus *Anthropometries* (1958), en las que este famoso pintor embadurnaba de pintura azul el cuerpo de una serie de mujeres desnudas y las utilizaba así para crear sus lienzos antropométricos, convirtiendo a esas mujeres en poco más que brochas manchadas:

“No mucho después, las propias mujeres llegaron a interesarse en pensar acerca de las políticas de la limpieza y la suciedad de un modo más cuidadoso. Las artistas feministas en los Estados Unidos fueron especialmente agudas a la hora de redirigir las conexiones de la performance con la pintura y el accionismo. Una década después de la performance de Klein, Mierle Laderman Ukeles escribió su *Manifesto for Maintenance Art*, que serviría como un mapa para la investigación sobre el concepto de mantenimiento, entendido como una serie de actuaciones cruciales pero largamente desapercibidas” (Phelan: 2001, pg. 28).

Su primer gran proyecto en esta línea fue, en 1973, la performance *Hartford Wash: Washing, Traces, Maintenance: Outside*, desarrollada en el Wadsworth Atheneum, en Hartford Connecticut (a la que seguirían nuevas performances en otras instituciones artísticas), y consistió en el lavado de las escaleras centrales y algunas galerías de la institución, así como también en el desempeño de las tareas propias de los guardas de un museo, todo ello desarrollado en presencia del público visitante (imagen que aparece al principio del apartado).

Sus acciones suscitaban en el espectador la cuestión de la importancia de tales acciones entendidas como actividades también culturales, y también con el objetivo de visibilizar y agradecer el trabajo a la gente que habitualmente las

desempeña.

“Viviré en el museo como yo vivo habitualmente en mi casa, con mi marido y mi hijo durante la duración total de la exposición, y haré todas estas cosas como actividades de Arte públicas.

Fregaré y enceraré los suelos, quitaré el polvo todos los días, lavaré las paredes (p.ej., ‘pinturas de suelo, obras de polvo, escultura de jabón, pinturas murales’), cocinaré, invitaré gente a comer (...) El área de exposición puede parecer ‘vacía’ de arte, pero será mantenido a la completa vista del público” (Mierle Laderman Ukeles: 1969).

Como ya se ha explicado en numerosas ocasiones, durante la década de los setenta fueron muchas las mujeres artistas que utilizaron frecuentemente lo privado, las actividades y objetos cotidianos, incluyendo sus propios cuerpos, para convertirlos tanto en el sujeto como en el objeto de su arte: en un principio el trabajo de Ukeles ha de ser entendido en este sentido, especialmente en esta serie de performances realizadas entre 1973 y 1976¹⁴, en las que la artista llevó a cabo esta serie de actividades de “mantenimiento” en los espacios públicos anteriormente

14 Para una más detallada descripción de todas estas piezas, así como para el visionado de algunas ilustraciones, puede consultarse el libro *Art and Feminism* (Reckitt, Helen y Phelan, Peggy Phaidon, Londres-New York 2001).

descrita, durante las horas públicas de exposición.

Pero, por otro lado, también está claro que esta elección del concepto mismo de “trabajo de mantenimiento”, por encima de la idea más común de “trabajo doméstico”, implica una serie de connotaciones que hace más complejo el debate sobre lo que todo esto implica en relación al debate entre “ámbito doméstico” y “espacio público” al que aquí estamos refiriéndonos. Veamos por ejemplo lo que opinan en este sentido académicas feministas como Sandra Montón, que llevan tiempo trabajando sobre los importantes matices que se dan alrededor de estos conceptos:

“Personalmente, prefiero utilizar el término actividades de mantenimiento al de actividades domésticas o actividades propias del ámbito doméstico por la carga semántica del término doméstico, debido a la larga tradición de su uso dentro del modelo de lo público y lo privado. Aunque el término doméstico podría depurarse de los significados y valores a los que se ha asociado en el anterior modelo, la utilización de ‘actividades de mantenimiento’ crea un nuevo marco nominal que nos ayuda a sacudirnos las connotaciones duales del término doméstico, su asociación al espacio fijo de la casa, a la vez que nos permite concebir esta esfera de actuación humana en su singularidad.” (Montón, Sandra: 2000, pg. 52. Subrayado nuestro.)

Si se atiende desde esta perspectiva al trabajo descrito de Ukeles, obviamente entonces encontramos que en la elección misma de la categoría Maintenance frente a lo que podría haber sido, simplemente, Household (término inglés más común usado para describir las “tareas domésticas”), hay un claro posicionamiento político y feminista por su parte a la hora de definir el carácter público que ese tipo de trabajo debe tener:

“La propuesta de las actividades de mantenimiento pretende, precisamente, historizar ese ámbito de la práctica humana y restituir al pasado (la importancia de) su día a día. No se trata, por lo tanto, de buscar a las mujeres fuera de esta esfera social, sino de defender y demostrar la crucialidad de la creación cotidiana de la vida en las comunidades y del establecimiento de sus relaciones humanas (...)

Precisamente, la propuesta de las actividades de mantenimiento presenta una idea de espacio (social y físico) diferente: el espacio de las actividades de mantenimiento como un lugar relacional no impuesto a priori por la investigación, sino definido por los conjuntos de interacciones humanas que definen esas prácticas y conllevan su realización efectiva y que se plasman de manera peculiar en cada contexto histórico. Se trata de un espacio que transgrede la etiquetación de espacios privados y públicos.” (Ibid.)

De esta manera, esa incorporación de la realidad cotidiana al trabajo artístico que propone Ukeles, como de diferentes maneras lo harán muchas otras artistas de su generación, podríamos relacionarla más bien con una idea de “librarse” de esas tareas domésticas, más que de “recrearse” en ellas: como Lucy R. Lippard ha señalado, estas artistas utilizan esa imaginería doméstica porque está ahí delante cada día, a todas horas, “porque es lo que conocen mejor, porque no pueden escapar de ello” (Lippard: 1995, pg. 62). Y ahí la idea de mantenimiento es importante, porque trasciende el mero ámbito doméstico: como Lippard recuerda, fueron los artistas del Pop Art los primeros en incorporar los objetos de la cotidianidad y del hogar al terreno de la representación artística: “tablas de planchar, lavavajillas, utensilios de cocina, anuncios de comida y jabón, o lata de sopa, toda esta elección de imaginería fue considerada toda una ruptura”, pero como ella dice fue considerada así fundamentalmente porque los artistas fueron varones: si hubieran sido mujeres, “el movimiento jamás habría salido de la cocina” (Ibid.). Y es que, como la propia Ukeles advertiera con amarga ironía, “¿Después de la revolución, quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?”. Desde luego, no serían los artistas varones del Pop Art.

A ello añadirá en años posteriores otros proyectos de índole similar. En 1977 se convierte en la primera artista en hacer una “residencia de artista”, no pagada, en el Departamento de Asuntos Sanitarios de la ciudad de Nueva

York. En adelante el grueso de sus proyectos, incluido el Social Mirror ¹⁵, lo desarrollará en y gracias a esta institución. Al fin y al cabo el trabajo de sanidad, señala Ukeles, es como el “trabajo doméstico pero a escala urbana” (Molesworth, Helen: 1977).

“Desde finales de los setenta Ukeles ha tomado el departamento como base para sus ahora investigaciones internacionales en torno al mantenimiento social y la gestión de los desperdicios. Su trabajo consiste en actuaciones reales del día a día de los trabajadores, investigaciones sobre la efectividad medioambiental, y la realización de instalaciones construidas a partir de los productos y herramientas de sus labores. Una de sus muchas funciones consiste en humanizar y embellecer (incluso beatificar) a aquellos que, como las mujeres, hacen el trabajo sucio, para dotarlos de gracia y nobleza” (Lippard: 1995, pg. 259).

En *Touch Sanitation* ¹⁶ la artista desarrollo un proyecto a lo largo de once meses, que consistió en acercarse a cada uno de los 8.500 trabajadores del Departamento de Asuntos

15 Se trata de una performance desarrollada con el MIRROR TRUCK (“camión espejo”), que es un camión de la basura recubierto de espejo y que por tanto refleja el exterior: ha sido usado desde 1983 hasta hoy para desfiles y fiestas comunitarias, y se considera todo un honor conducirlo (Ronald Feldman Fine Arts, New York).

16 Performance desarrollada en Manhattan entre el 24 de julio de 1979 y el 26 de junio de 1980.

Sanitarios y darles la mano diciendo: “Muchas gracias por mantener viva New York”. Se trataba, nuevamente, de dar visibilidad a quienes, debido a su trabajo, como las amas de casa, se habían convertido en invisibles; así creó un punto de contacto entre la clase obrera y las mujeres, lo cual en los Estados Unidos era considerado como una conexión poco frecuente por las clases sociales dominantes (Phelan: 2001, pg. 28).

En el conjunto del trabajo de Mierle Laderman Ukeles vemos cómo ésta se enfrenta a los parámetros de la institución arte, así como propone un trabajo de denuncia ante los hechos sociales y políticos en los que se basa la discriminación de la mujer y su confinamiento en el ámbito doméstico, así como el ocultamiento de los trabajos de mantenimiento y limpieza básicos para el funcionamiento de la sociedad. Su obra descubre la espina dorsal del espacio museo-galería y lo deja desprotegido, esperando a que otros artistas y espectadores sean capaces de formarse un criterio sólido y menos subjetivo, y para que así vean qué hay detrás de una obra de arte. Pero sobre todo Mierle Laderman Ukeles es la primera artista que pone en primer plano en el contexto del mundo del arte el trabajo doméstico realizado por las mujeres durante siglos: por vez primera y gracias a las estrategias de representación propias del lenguaje artístico, lo que había sido exclusivamente materia doméstica, el trabajo silencioso realizado por millones de mujeres cada día en la privacidad del hogar, y sobre el que se sostiene de

forma invisible en gran medida el funcionamiento del conjunto de la máquina social, quedaba merced a su trabajo “expuesto”, es decir, mostrado de forma visible en el espacio público: en este caso el constituido por el museo o la galería de arte contemporáneo, es decir, uno de los escaparates de mayor visibilidad en las sociedades contemporáneas, auténtico “Foro” del capitalismo de consumo.

“En este sentido, somos herederas de la tradición académica feminista que ha desgajado las actividades domésticas del ámbito de lo privado para señalar su trascendencia en el ámbito público (...) la importancia de este conjunto de actividades, ignorado en gran parte de la tradición académica que nos precede porque en nuestra sociedad sí que se han asociado con las mujeres y con el espacio de lo doméstico-privado.” (Montón, Sandra: 2000, pg. 53).

Como sucede en la tradición académica, tal y como lo denuncia arriba Montón, también el mundo del arte, incluidas todas y cada una de las corrientes de vanguardia, había venido ignorando “la importancia de este conjunto de actividades”; en una fecha tan temprana como 1969, en la que ni siquiera Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici y otras compañeras del feminismo militante habían aún empezado a articular las reivindicaciones salariales que visibilizaran estas formas de trabajo no remunerado, el manifiesto por

el “Mantenimiento” del mundo del arte de Mierle Laderman Ukeles mostró públicamente de forma cruda y directa, sin tapujos, cómo ese trabajo está en la base de toda actividad, incluida, por supuesto, la producción artística y cultural.



Womanhouse Project: un programa de educación feminista en CalArts y su germinación londinense (Feminista)

El nacimiento de Womanhouse

En 1971 las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro

trasladaron el programa feminista¹⁷ que desarrollaba la primera al Campus de CalArts¹⁸ (donde era profesora la segunda), dado que este contaba con una infraestructura más sofisticada que la pequeña Universidad de Fresno donde se había originado, y en la que habían puesto en marcha el primer programa de estudios feministas.

Como señala Patricia Mayayo (cuyos argumentos seguiremos parcialmente aquí), en CalArts la mayoría de las participantes eran “estudiantes de arte firmemente decididas a convertirse en artistas profesionales” (Mayayo: 2007, pg. 98). Una de las estudiantes procedentes del programa de Fresno, y coorganizadora de la nueva experiencia junto con Schapiro y Chicago, Faith Wilding, relata cómo la incorporación de muchas estudiantes al programa de arte feminista hizo patente el hecho de que éste se constituía como un desafío directo a las jerarquías institucionales masculinas de la Universidad: de este modo, las estudiantes “contribuyeron a hacer explícito lo que

17 El programa de Arte Feminista que dirigió Judy Chicago en Fresno State College de California fue el primero de estas características, y se desarrolló en 1970. En él Chicago seleccionó a quince estudiantes feministas a las que instaba a “alquilar un estudio fuera del campus a fin de poder trabajar sin interferencias masculinas” (Mayayo: 2007, pg. 93).

18 CalArts, o The California Institute of the Arts, se encuentra en Valencia, en el condado de Los Angeles, California. Desde 1961, fue la primera institución norteamericana en ofrecer estudios superiores específicos tanto para estudiantes de artes visuales como performativas. Numerosos artistas norteamericanos de aquellas generaciones se formaron en sus aulas.

siempre había estado implícito, es decir, el hecho de que las mujeres reciben en las escuelas de arte una educación diferente a la de sus compañeros de sexo masculino”, ya que ellos recibían normalmente el apoyo de los profesores hombres. De este modo el mito del genio (masculino) y de la maestría (profesionalidad) se consideraban indispensables para la creación artística; por otro lado, la falta de expectativas sociales respecto al éxito y la falta de ambiciones eran propias de las mujeres artistas. También la jerarquía en el uso de materiales y técnicas artísticas es algo “que se trasmite habitualmente en las escuelas de arte” y que ellas querían poner en evidencia, “una jerarquía que desdeña las habilidades y experiencias creativas que las mujeres han desarrollado a lo largo del tiempo” (Wilding, Faith en Ibid.).

Todas estas cuestiones constituyen el núcleo central del célebre proyecto desarrollado en CalArts, un gran trabajo colectivo, entendido casi como una puesta en práctica de las teorías de Arte/Vida, bautizado como Womanhouse, y que fue desarrollado en una casa abandonada de la ciudad de Los Angeles:

“Durante varias semanas, las estudiantes se dedicaron a acondicionar las maltrechas habitaciones de la casa, subvirtiendo de esta forma el concepto tradicional de creación artística: actividades tan prosaicas como limpiar el espacio, pintar las paredes, arreglar las

cañerías, atornillar las ventanas, o reparar la carpintería se convertían, de este modo, en parte integrante del proceso creativo” (Ibid.)

En efecto, se trata de nuevo, como en el caso de Ukeles, de todo un proyecto de “mantenimiento” realizado por mujeres, en este caso de forma colectiva, que como indica Patricia Mayayo, posibilitaba cuestionar de forma radical y literal “el confinamiento tradicional de las mujeres al ámbito doméstico y reproductivo” (Mayayo: 2007, pg. 99), tal y como Betty Friedan hubiera descrito y denunciado en su influyente obra de comienzos de los sesenta *La mística de la feminidad* (ver páginas 75-80).

Ayudado por la apertura del marco conceptual del arte producido por las corrientes que a partir de Fluxus y otras neovanguardias de los sesenta se constituyeron como formas de arte procesuales, conceptuales y no-objetuales varias, un proyecto así podía ser sólo entendido dentro del contexto de esas nuevas “prácticas artísticas”: así, por ejemplo, la historiadora y crítica Lucy R. Lippard lo define como un environment (obra de arte “ambiental”) (Lippard: 1995, pg. 87):

“Este inmenso e inmensamente exitoso proyecto fue un intento de concretar las fantasías y opresiones de las experiencias de las mujeres. Incluía un cuarto de muñecas, un baño-menstruación, una escalera nupcial, un maniquí femenino saliendo de un armario ropero,

una cocina rosa con decoración de tetas en forma de huevos fritos y un elaborado dormitorio en el cual una mujer sentada cepilla constantemente su pelo” (Ibid., pg. 64).

Esta es la descripción abreviada del contenido del proyecto, que sin embargo es descrito por Peggy Phelan simplemente como una “exposición”, organizada por las ya citadas Chicago, Schapiro y Wilding, y en la que participaron hasta veinticuatro mujeres reparando y adecuando aquella vieja casa angelina:

“Reformulando de modo radical la línea que separa lo público de lo privado, el espacio expositivo era el espacio doméstico, y las asunciones convencionales acerca de lo que eran temas artísticos adecuados fueron descartadas; el baño y la habitación de las muñecas fueron reappropriadas como espacios expositivos de arte feminista. La Womanhouse celebró lo que habitualmente era considerado trivial: cosméticos, tampones, ropa de cama, gorros de ducha y ropa interior se convirtieron en el material apropiado para hacer arte” (Phelan: 2001, pg. 21)

La muestra, dicen tanto Phelan como Lippard, tuvo un gran éxito de público durante todo el tiempo en que estuvieron programando diferentes actividades y performances, organizadas tanto por estudiantes como por profesoras; y también tuvo una enorme repercusión pública

y mediática, incluso a veces de tinte sensacionalista; pero ayudó a visibilizar el gran interés que había por el arte feminista por parte de un apasionado y amplio público.

Las diversas obras allí presentadas abordaban de muy diferentes maneras cuestiones todas ellas cruciales al feminismo, y muchas de las cuales obviamente apuntaban a la cuestión de la vida y el espacio doméstico, entendido como prisión para la mujer. Por ejemplo, en la cocina nos podíamos encontrar con una instalación de Susan Fraizer, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch que, en palabras de Patricia Mayayo, “evocaba, con gran crudeza, el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio”, al mostrar las paredes cubiertas de una serie de esculturas que pasaban poco a poco de la forma de huevo frito a otras con forma de senos femeninos, en una suerte de “representación metafórica del papel nutricional y protector atribuido tradicionalmente a las mujeres” (Mayayo: 2007, pg. 99).

The menstruation Bathroom, obra realizada por la propia Judy Chicago, abordaba en una de las primeras ocasiones en la historia del arte reciente, el tema entonces tabú de la menstruación (curiosamente en los años y décadas siguientes esto se convertiría en uno de los hitos recurrentes del arte feminista): “los imponentes estantes del baño aparecían abarrotados de productos higiénicos destinados a ocultar los signos vergonzantes del flujo menstrual” (ibid., pg. 100): en una habitación muy, muy

blanca y desodorizada, nos cuenta su autora Judy Chicago, lo único que no puede ser escondido es la sangre, imagen que siempre estará unida a la experiencia de la propia menstruación.

Además de las instalaciones, se desarrollaron como decíamos numerosas actividades y performances; en concreto el salón de la Womanhouse se convirtió en algo así como el “teatro” de sus artistas/habitantes, y en él Judy Chicago desarrollaba el taller de performance en el que se recreaban piezas relacionadas con sus propias vidas y las diferentes actividades “propias” de mujeres. Entre las diversas piezas realizadas nos interesa primero llamar la atención sobre un par de trabajos relacionados con la idea de “mantenimiento”: como Faith Wilding comenta, al fin y al cabo las mujeres pasan gran parte de su tiempo vital dedicadas a realizar aburridas tareas domésticas. Una de estas piezas trataba de la tarea de planchar, y en ella una mujer salía a escena y se ponía a planchar cuidadosamente una gran camisa; en la segunda, realizada después, al atardecer, una mujer fregaba el suelo del teatro (al modo de las performances de esos mismos años de Mierle Laderman Ukeles).

Pero entre todas ellas, la que nos interesa particularmente destacar es la conocida pieza de Faith Wilding titulada Waiting, que “evocaba la pasividad a la que se había visto reducido históricamente el sexo femenino” (Ibid.). Esta

performance, que tenía un carácter más calmo y contemplativo que otras, formaba parte de las actividades con las que las artistas de la Womanhouse pretendían generar una toma de conciencia sobre la situación de muchas mujeres. En ella aparecía la propia Wilding sentada pasivamente con sus manos sobre el regazo, mientras se balanceaba hacia adelante y hacia detrás, e iba enumerando a modo de letanía las infinitas esperas que suceden en la vida de una mujer, desde su nacimiento hasta su muerte, esperando siempre una serie de sucesos, externos a ella misma, pero que sin embargo determinan la forma de su propia vida: "Esperando. esperando... esperando / Esperando a que alguien entre / Esperando que alguien me recoja / (.) Esperando a acunar a mi bebé / Esperando a que me salgan canas / Esperando a que mi cuerpo se haga viejo (.)".

En textos más recientes, y desarrollando precisamente un discurso que pone en primer plano la cuestión del trabajo doméstico y el concepto de “mantenimiento” tal y como lo introdujera Ukeles, Faith Wilding ha insistido en cómo no está suficientemente reconocido el hecho de que ha sido precisamente el arte feminista el que ha aportado numerosas cuestiones a la crítica del trabajo doméstico, así como a algunas cuestiones fundamentales como la delimitación del trabajo, el cómo pensar las relaciones de producción y reproducción, la división entre trabajo y vida (respecto del propio trabajo), etc.:

“En 1970 las artistas feministas del ámbito de la performance desarrollaron una obra que hacía visible los cuerpos de las mujeres realizando un tipo de trabajo cotidiano-repetitivo, interminable, un tipo de trabajo no retributivo que sostiene y hace posible la vida cotidiana de los individuos, la familia y las instituciones. En las performances feministas la duración de la acción era parecida a la duración de la tarea en la vida real: nunca era una mera ilustración de dicha acción, y por tanto se obligaba a la audiencia a sentir la pesadez de ese tiempo del “mantenimiento” del trabajo de las mujeres. El mantenimiento feminista y las performances basadas en la duración son pues una estrategia que hacen visibles las tareas de las mujeres y ponen en primer plano las cuestiones de las condiciones de trabajo, la división del trabajo por el género, trabajo no remunerado, etc.” (Wilding, Faith: 2001).

Laura Cottingham nos recuerda en su imprescindible documental-ensayo sobre todo este periodo *Not for Sale* (1998), que la Womanhouse fue un verdadero hito en la historia del Arte Feminista, en la medida en que aquel arte realizado por mujeres y para mujeres, tanto en lo que se refiere al trabajo de sus fundadoras como al de las estudiantes, sirvió para crear nuevas genealogías, y para evidenciar los problemas que surgían a las mujeres a la hora de crear. También para concebir cómo y dónde hacerlo, además de tener en cuenta el contexto donde las artistas

trabajaban: ya que incluso hoy en día muchas artistas siguen encontrando numerosos problemas a la hora de expresarse libremente frente a un grupo numeroso de hombres. Dado que el mundo artístico sigue dominado por hombres, en el trascurso de ese proceso, muchas formas y sentimientos se ven neutralizados (Cottingham, 1998).



Como bien indica Cottingham, podemos decir que en todos los trabajos que se desarrollaron en este espacio existió una conciencia clara de la construcción cultural de la subjetividad femenina. Para ello se centraban por ejemplo en el análisis de los procesos a través de los cuales las mujeres adquirirían determinados roles del patriarcado. Otro problema también era abordar el problema de la definición social de las categorías de “lo masculino” y “lo femenino”. Incluso trabajar la representación de la “guerra de sexos” servía para demostrar las asociaciones que se establecen en

la cultura patriarcal entre diferencias biológicas y roles sexuales. Y también el explorar el problema de la identidad sexual y de los códigos de la feminidad, tanto en nuestras vidas como en nuestro arte, a través de un constante juego de experimentación con nuestra propia apariencia e identidad (Ibid.).

En definitiva, podemos decir que el proyecto de la Womanhouse constituyó, probablemente, el punto culminante del programa feminista de CalsArts comenzando por Chicago y Schapiro en el año 1971 y continuado hasta 1973; después, como recoge Mayayo, sus fundadoras empezaron a tener serias diferencias entre ellas, ya que algunas, lideradas por Chicago, no veían que tuvieran que pertenecer de ningún modo a un marco institucional como el que representaba la escuela de CalArts, teniendo en cuenta los valores y las actitudes masculinas que impregnaban toda la institución. Frente a ello, defendían “una comunidad artística femenina segregada del marco institucional de la escuela” (Mayayo: 2007, pg. 101); otras, como Schapiro, sin embargo, deseaban que el programa se integrase en la institución artística, para así obtener reconocimiento, visibilidad, y quizás poder transformarla:

“La diferencia de opiniones entre Chicago y Schapiro suscitaba un problema que tuvo (y sigue teniendo) una importancia considerable en el entorno feminista:

¿Deben las mujeres crear sus propios circuitos de venta y exposición? ¿Sus propias escuelas, museos, galerías, o revistas? ¿O deben acaso intentar integrarse en el mundo artístico establecido? En definitiva, ¿debemos de abogar por la consecución de la igualdad, o por la afirmación de la diferencia? (Ibid., pg. 102).

En cierto modo este debate perseguirá en buena medida al activismo feminista en los años siguientes, y plantea una pregunta, una serie de preguntas, que no tienen una respuesta sencilla; en muchos casos esa respuesta dependerá del contexto específico (en relación al momento, al lugar, a las participantes) en que se esté planteando el debate: pero es de cualquier modo un debate que nos interesa también por lo que implica en relación a la dialéctica “Espacio público / Espacio privado, y respecto al ejercicio de visibilización que, respecto al trabajo doméstico realizado por las mujeres, nos encontramos analizando aquí.

Si tenemos en cuenta que lo que planteaba Judy Chicago ya desde el proyecto pionero de Fresno (y que de algún modo es lo mismo que representa la propia Womanhouse) era la creación de un espacio de investigación autónomo para las mujeres, podríamos decir de entrada dos cosas diferentes: por un lado podemos pensar que, en cierto sentido, la creación de espacios de estas características era la única opción que aquellas mujeres tenían en aquel

momento para poder trabajar liberadas de la asfixiante y dominante presencia masculina en la universidad y en las escuelas de arte de la época; pero también podemos afirmar, por otro, que de este modo en el fondo las mujeres se están refugiando en una suerte de espacios protegidos desde los que no tienen una incidencia verdadera en el espacio público real, es decir, en el sistema del arte realmente existente.

“Como señalaba [Lucy] Lippard en un artículo de 1976, ambas posturas entrañan peligros evidentes: segregarse puede desembocar en la marginación, en la creación de un ghetto de mujeres artistas sin ninguna proyección publica; integrarse, por otra parte, puede implicar dejarse cooptar por un sistema siempre tendente a neutralizar cualquier postura política que amenace los fundamentos de su existencia.” (Ibid.).

Sin embargo, las cosas no son necesariamente blancas o negras, sino que por suerte siempre admiten matices en su valoración: no cabe duda de que, si bien proyectos como el programa de estudios de Fresno o la Womanhouse se mantenían aún en cierta forma alejados de la arena real del mundo del arte, eran también actividades poderosas capaces, como hemos visto, de trascender su aparente aislamiento e incidir notablemente en la sociedad, tanto a un nivel mediático como posteriormente a la hora de

generar numerosos debates, llegando incluso a transformar, poco a poco, la realidad sexista del mundo del arte.

Por tanto, no podemos decir que desde ese aparente “separatismo” no se estuviera de algún modo afectando a la esfera pública del arte, y además se estaba contribuyendo también a dinamitar de manera simbólica, con instalaciones, performances y demás obras, la esfera doméstica como lugar de encierro para las mujeres.

Como dice en el artículo antes citado Lucy Lippard, el objetivo por tanto con proyectos como este sería “trabajar desde fuera del sistema”, pero buscando intersticios en los que “infiltrarse y desde los que socavar constantemente las bases de ese mismo sistema” (Ibid).

Para ello por tanto es necesario que “las mujeres artistas que se forman en una comunidad feminista” actúen “en ambas esferas” y entablen así una conversación permanente “entre el mundo de las mujeres, el mundo del arte y el mundo real” (Ibid).

La germinación en proyectos como Feministo

También es reseñable en este sentido destacar el hecho de cómo proyectos como Womanhouse tuvieron un carácter generativo y germinal, posibilitando la aparición de experiencias similares en otras partes del mundo; nos interesaba destacar particularmente aquí el proyecto colectivo desarrollado en Londres en 1975 bajo el nombre de Feminis- to, en el que de manera específica se abordó la producción de una serie de trabajos enmarcados bajo la idea del espacio doméstico (el título con el que más tarde se presentarían estos trabajos fue precisamente “Retrato de la artista como ama de casa”). Coordinado por la artista Sally Gollop, Kate Walker y otras, trataban con ella de dar respuesta precisamente al aislamiento doméstico y a la exclusión del sistema del arte, mediante un sistema de intercambio de obras por correo que funcionaba así “fuera del circuito comercial de las galerías de arte” (Chadwick: 1991, pg. 326).

Walker, inspirada directamente por la experiencia de Womanhouse, había abierto en 1974 precisamente en el Centro de la Mujer del Sur de Londres un lugar llamado Woman's Place, en el que un conjunto de seis mujeres artistas crearon diferentes ambientes o enviroments en cada habitación. La propuesta de Walker se extendía por tras habitaciones, y tenía como tema precisamente la domesticidad, el matrimonio y la muerte. Todas ellas trabajaron con objetos cotidianos desechados, y con la idea de la urgencia de crear arte dentro de los límites del escaso

tiempo disponible fuera de las obligaciones domésticas.

Tanto Gollop como Walker eran artistas, madres y amas de casa, vecinas del sur de Londres, y a partir de participar juntas en diferentes exposiciones y colaboraciones en A Woman's Place, y de comenzar a intercambiar obra e imágenes por correo, se dieron cuenta de que este era un nuevo modo de “desarrollar un lenguaje visual accesible a las mujeres, que se corresponde con nuestras propias experiencias y rompe con nuestro aislamiento” (Braderman: 1980. La traducción es nuestra). “Estamos tratando de crear nuestro propio lenguaje visual; coser un tejido de identidad que otras mujeres puedan reconocer. Nuestra creatividad deriva de tradiciones populares no prestigiosas. Es diversa, y está integrada en nuestras vidas; está cocinada y comida, limpiada y vestida”, decían en sus presentaciones. Algunas de ellas simplemente buscaban un poco de consuelo a través de la creatividad; otras, como escribía una de las participantes, Monica Ross, desarrollar “una perspectiva feminista que sitúe al arte en una esfera directamente política” (Ibid.).

Por lo demás, Feministo fue un proyecto altamente participativo, en el que se dieron cita mujeres de entre dieciséis y sesenta años, y que como decíamos se basó principalmente en una serie de intercambios de pequeñas obras a través del correo postal. Finalmente, el proyecto adquirió visibilidad pública, primero en 1976 en

Manchester, y luego en el marco de una exposición realizada en el ICA (Institut of Contemporary Arts), en Londres, en el año 1977. Como en la experiencia anterior, las piezas fueron exhibidas en el contexto de una serie de tableaux o enviroments basados en escenas de la vida doméstica. En ella fueron expuestas más de trescientas obras diferentes, y la exposición luego itineró por otras ciudades de Inglaterra, Alemania y Austria. (Phelan, Peggy; Reckitt, Helena: 2001, pgs. 94, 95).

“La escena del arte contemporáneo no es más que otra esfera en la que las mujeres han sido colocadas en segunda posición. Su naturaleza elitista y oscura se ha desarrollado en el interés del capital. Los falsos estándares y la falsa ética, combinados con la competitividad, han contribuido a aislar a las artistas y a inhibir el desarrollo de una auténtica y significativa comunicación. [En el evento postal] nosotras no competimos. Compartimos imágenes y experiencias. El envío de una obra de arte de una mujer a otra hace el sentido mismo de la propiedad ambiguo.” (Walker, Kate, en Braderman: 1980).

El vídeo en el espacio doméstico. Martha Rosler, Mako Idemitsu

En este nuevo punto queremos abordar el trabajo de Martha Rosler y Mako Idemitsu, dos autoras muy diferentes surgidas en el contexto de los años setenta, pero que comparten el haber abordado ambas la temática de la vida doméstica desde la práctica videográfica y desde un posicionamiento feminista en sendos trabajos de vídeo. El objetivo no es por tanto estudiar el conjunto de la compleja obra de ambas artistas a lo largo de los años, sino particularmente analizar estas dos piezas específicas por lo que tienen en común.

Además, como objetivo secundario de este punto, veremos lo que la práctica del videoarte y la videoperformance aportó de manera específica a las artistas feministas de los años setenta, y cómo esto se mantuvo como un referente para posteriores generaciones de mujeres artistas, especialmente en los años noventa.

Semiotics of the Kitchen. Martha Rosler (1975)

Como Annete Michelson ha señalado, la aparición por vez primera de la obra de Martha Rosler en la década de los

setenta llamó la atención por la contundencia con que fue capaz de sintetizar en sus performances y vídeos algunas de las principales temáticas feministas de la época, pero haciéndolo desde la práctica artística: “servidumbre doméstica, anorexia, las especiales exigencias y limitaciones impuestas a las mujeres a través de la dinámica del fetichismo de las mercancías”.

Todo ello desarrollado con la frialdad expositiva característica de los trabajos procesuales y conceptuales de la época, pero a las que Rosler añadía una intensa sensación de agresividad, una cierta sensación de “ira subyacente” que trataba de transmitir a través de su propia interpretación:

“Entre 1974 y 1977, Rosler produjo tres obras que podríamos agrupar bajo el epígrafe que llamaré ‘la cadena alimenticia’: A Budding Gourmet (1974), Semiotics of the Kitchen (1975) y Losing (1977). El eje alrededor del cual giran estas obras es el del consumo de alimentos y el modo en que aborda, metonímica y metafóricamente, distintos registros de reivindicaciones y protestas feministas” (Michelson, Annette: 1999, pg, 184).

En este trabajo videográfico de 1975 que a continuación presentamos la artista Martha Rosler se presenta de manera frontal mirando a cámara, mientras sostiene entre sus manos en un plano medio una pizarra con el título y año

de la obra escritos con tiza (a modo de genérico), hasta que después la cámara va abriendo el zoom y termina por detenerse en un plano americano que muestra el inequívoco escenario de una cocina.



A partir de ahí ella se pone un delantal, y comienza una performance en la que va nombrando cada letra del alfabeto, y con él un utensilio que comienza por esa letra, que coge y que utiliza paródicamente: el vídeo parte de una intención expresamente pedagógica, aunque irónica (y en esa medida subversiva), utilizando para ello la didáctica y la puesta en escena propia que se usa en los medios de comunicación, particularmente la usada en los programas infantiles (tipo Barrio Sésamo), así como en los programas típicos de cocina de televisión. Finalmente, el plano se abre

aún un poco más, y Rosler añade gestualmente a su performance la puesta en escena de las últimas letras del alfabeto, ya sin los objetos correspondientes (solo sujetando en ambas manos cuchillo y tenedor).

“Para Semiotics tuve que utilizar la cocina del loft de alguien que conocía porque se suponía que no debía parecer una cocina de casa suburbana. Tenía que parecer una especie de extraño escenario, como el signo de una cocina” (Rosler, en conversación con Buchloh, Benjamin: 1999, pg. 47).

En coherencia con muchas videoperformances de los años setenta (es decir, performances concebidas para y realizadas ante la cámara, y no ante la presencia de un público en directo), Rosler coloca la cámara en un plano frontal y americano de la cocina, y desarrollará su performance frente a ella, sin solución de continuidad: como es habitual en esta primera etapa del arte hecho en vídeo, ella graba todo seguido, sin cortes y sin montaje, mientras dura la acción.

Rosler emplea como decimos objetos cotidianos y un tipo de enunciación muy básica y directa; mediante su reconocimiento por parte del espectador se consigue desarrollar una forma de crítica política tremendamente irónica: en esta performance la cocina deja de funcionar como una maquinaria de construcción del cuerpo doméstico femenino, y lo hace sin embargo como una

auténtica herramienta de expresión política subversiva:

“[la obra] a pesar de ofrecer un ejercicio en semiótica, presenta más bien la forma de un léxico. No aborda el orden, los ejes diacrónico y sincrónico, a lo largo de los cuales podría emplearse un ‘sistema de objetos’ o utensilios, ni establece una sintaxis funcional. Por el contrario, Rosler presenta un léxico de utensilios de cocina, recitados en orden alfabético y en posición frontal, al modo de una demostración en una tienda o en un programa de televisión. Pero es una demostración -la de los utensilios como instrumentos de servidumbre doméstica- con una diferencia: cada utensilio se convierte, debido a la fuerza del gesto de la presentadora y a su comportamiento, en un instrumento de agresión” (Ibid., el subrayado es nuestro).

Este vídeo nos muestra la construcción performativa que se produce recíprocamente entre los utensilios de la cocina y la persona que los usa. Al no existir comida, los objetos y los gestos quedan fuera de contexto y observamos sobre todo el esfuerzo físico que se requiere para su utilización, así como las posturas y los gestos concretos, gracias a su exageración interpretativa. Aquí el cuerpo doméstico queda regulado a través de la repetición, de la temporalización y de la adecuación del cuerpo a los esfuerzos requeridos por cada instrumento. Al final del vídeo vemos como ese cuerpo

actúa como una especie de prótesis de la cocina, como un mero eslabón más de la compleja cadena de construcción de lo doméstico.

“La obra se convierte en una representación cuya vertiente crítica se deriva no sólo de la precisa, analítica y enfática comprensión de la cuestión por parte de la artista, sino también de la estructura formal de su actuación. En su presentación sutilmente anárquica y cómica de los utensilios, Rosler trata sobre la agresividad inherente en ‘la mujer en la cocina’, tanto desde el exterior como desde el interior (...) Al demostrar la posición instrumentalizada de la mujer, Rosler -siguiendo la lógica de su orden alfabético- finalmente se convierte ella misma en un utensilio más, aunque no personifica un utensilio sino la inicial: con su cuerpo escribe las letras U, V, W, X, Y, Z, lo que a su vez significa que su cuerpo queda escrito por ellas” (Eiblmayr: 1999, pg. 153).

Pero además otra cosa que podemos observar, la que más llama de hecho la atención, es la manera un tanto agresiva e irreverente con la que Rosler realiza los gestos de utilización de los utensilios. Una forma que situamos a medio camino entre el *detournement*¹⁹ y la rebeldía punk.

19 “Desvío”, en el sentido dado por los miembros de la Internacional Situacionista al término, en tanto que alteración del significado de un signo al verse desplazado de su contexto original. Veremos más adelante hasta qué punto este concepto es importante también en nuestro trabajo (ver punto 5).

Por otro lado, se hace evidente la violencia inherente a las herramientas de cocina (un cuchillo puede cortar, también apuñalar, proteger, amenazar); así ella nos está hablando con todo esto de la violencia implícita a y contenida en los entornos domésticos, que se canaliza y está mediada por estas herramientas.

De ahí la estrategia comunicativa de la rebeldía, mediante el uso malintencionado y “desviado” de los instrumentos, de una manera que no es exactamente para la que fueron diseñados.

En este sentido, el elemento más importante a destacar en este trabajo sería la disonancia, la cual provoca un distanciamiento crítico en el espectador que le permite retomar toda la secuencia anterior y/o posterior desde otro punto de vista, dándose cuenta esta vez de ciertas cosas que quedaron atrapadas en su subconsciente.

La artista elige desarrollar el trabajo con el hilo argumental del abecedario, cada letra va asignada a un nombre, el nombre a un objeto y el objeto a un gesto. Las letras por tanto forman parte de cadenas de significación mas largas (letras, palabras, objetos, manos, cuerpos) que funcionan articulados y articulándose, y que consiguen un sentido una construcción preformativa en conjunto y no como elementos aislados:

“En su (representado) sometimiento a la ‘insistencia

de la letra', Martha Rosler muestra claramente que no se trata únicamente de un papel al que sus 'personajes' están sujetos, un papel social atribuido que podría y debería cambiarse. También muestra que las estructuras de poder, dominación y sumisión y sus ramificaciones ideológicas tienen que ser detectadas y analizadas no sólo desde las perspectivas política, social y económica, sino también dentro del propio sistema lingüístico y de signos que constituye el orden de lo simbólico" (Ibid.).

Esta construcción compleja se puede observar fácilmente en la performance de Rosler gracias a que ella nos presenta la información por capas: por un lado, las letras, por otro las palabras, por otro los objetos, y por ultimo los gestos, con un plus de distanciamiento crítico gracias a la extraña forma en que los realiza.

Habría que tener también en cuenta que el vídeo en esa época era un medio que no recibía apenas ninguna atención desde el mundo del arte consagrado, "profesional" o mainstream, y fue en consecuencia muy utilizado por las artistas feministas de los años setenta, para así inventar una línea de disidencia y encontrar una genealogía de nuevo cuño que estuviera exenta de las connotaciones históricas y patriarcales características de otras prácticas artísticas más tradicionales (Rosler, Martha: 2007, pg. 276).

Debemos subrayar que Martha Rosler se dedica al arte

siempre envuelta en un empeño investigador, que le lleva a escudriñar los códigos de lenguaje y los códigos visuales que construyen las desigualdades, y también, en coherencia, nuestro mundo cotidiano. Entiende su papel de artista como algo abierto, en sus propias palabras: produce obras capaces de concienciar a la gente, o impulsarla hacia la idea de la acción política.

La casa (el espacio doméstico) es en este sentido un escenario fundamental para Rosler: según nos comenta en esta larga cita Chema González (y que aquí incluimos en toda su extensión por lo que tiene de clarificadora en relación a los temas que estamos exponiendo a lo largo de todo este trabajo)²⁰:

“... no es simplemente un espacio habitable destinado a domicilio y vivienda, que sirve de refugio y en el que conviven los distintos miembros de una familia. Se trata de un lugar marcado por elementos de carácter político, social, económico, en el que se plasman las distintas funciones sociales, las diferencias de roles entre hombres y mujeres, las jerarquías entre padres e hijos. En definitiva, la casa es un barómetro con el que se puede medir el pulso y el pensamiento de los sujetos en una época determinada (...) El concepto de cocina (...)

20 El texto procede del blog del Centro José Guerrero, y fue escrito con motivo de la exposición Martha Rosler. *La casa, la calle, la cocina*, que tuvo lugar en dicho centro, en Granada, 2009.

por un lado se refiere al espacio físico, a las dependencias habilitadas en las casas para guisar y también a la preparación de los alimentos. Por extensión, cocina alude asimismo a la práctica gastronómica, es decir al conjunto de conocimientos sobre lo que significa el comer bien y los usos sociales y económicos que se desprenden de todo ello. A nadie se le oculta que la cocina y el cocinar son nociones que han estado vinculadas tradicionalmente a las mujeres. Todavía hoy lo están, a pesar de algunos cambios, de ahí que (...) la lectura de género sea imprescindible.

Obviamente, en la obra de Rosler se cuestionan las normas y convenciones machistas; un buen ejemplo lo ofrece el vídeo titulado *Semiotics of the Kitchen* (Semiótica de la cocina), de 1974, una de las obras más conocidas y expuestas de Rosler. En ella, la propia artista utiliza dos herramientas: el lenguaje oral y el objeto físico. Mientras empuña con rostro serio distintos utensilios de cocina, Rosler pronuncia el nombre de cada uno de ellos acompañado de un gesto harto gráfico que añade sentido a lo propuesto por la artista. El santificado espacio la cocina, concebido en exclusiva para la mujer, se transforma aquí en un lugar de crítica y de ironía (incluso de humor), sobre todo a la hora de poner en solfa la supuesta realización personal que las mujeres obtendrían de unas prácticas domésticas a las que se ven constreñidas socialmente.

De la cocina como espacio convencionalmente adscrito a las mujeres se ha llegado a los escaparates de las tiendas, en los que el cuerpo de la mujer sigue siendo un campo de batalla. Lo público y lo privado, interdependientes, parecen de nuevo política y productivamente entrelazados.” (González, Chema: 2009).

Y es que esta dimensión política estaba ya presente en toda su obra: por ejemplo, en la serie *Bringing the war home* (“Trayendo la guerra a casa”)²¹ comenzada a finales de los sesenta, confronta la guerra exterior y la guerra en el ámbito doméstico de la casa, produciendo un efecto de carácter disonante. La guerra se convierte así en un concepto producido por los Medios de Comunicación, en el que se ve la articulación de estas relaciones conflictivas y productivas con los propios entornos domésticos en los que se sustenta igualmente el sistema capitalista:

“También hay una conexión entre las obras con postales y *Semiotics of the Kitchen* por lo que respecta a la reorientación del tema hacia la esfera de lo doméstico. El inicio de un enfoque feminista ya es claramente visible en las postales, quizás antes. Por lo que yo sé, estas son las primeras obras que muestran una orientación feminista muy concreta en tu obra. No

21 Se trata de dos series de fotomontajes (*House Beautiful*, *In Vietnam*) desarrollada entre los años 1967 y 1972.

obstante, incluso en *Bringing the war home*, la atención en el hogar y la esfera de lo domestico como esfera supuestamente desconectada de la política ya aparecía hasta cierto punto en primer plano” (Buchloh: 1999, pg. 46).

Another Day of a Housewife. Mako Idemitsu (1977)

El siguiente caso que nos ocupa también es el de una videoperformance realizada en los años setenta, en este caso por una realizadora japonesa, aunque residente en los Estados Unidos justo en el periodo anterior a la elaboración de este trabajo: lo cual sin duda le influyó notablemente, tanto por el modo en que es reflejo de la teoría feminista, a la que tuvo acceso en aquellos años (1963-1975), como por el conocimiento de las prácticas artísticas en las que se enmarcaban los trabajos en video que fueron tan comunes en dicho momento.

A diferencia de la obra de Rosler analizada anteriormente, el trabajo de Idemitsu no consiste en una performance registrada en continuidad, sino que más bien consta de una serie de escenas editadas sucesivamente, como en una narrativa audiovisual más convencional (de hecho muchas veces ha sido comentada la influencia que las series y

melodramas televisivos han tenido en la obra videográfica de Idemitsu): sin embargo comparte con las performances de la época la centralidad del cuerpo humano, y concretamente del cuerpo de la artista, como hilo conductor del relato.

El trabajo de Idemitsu como decimos frecuentemente ha parodiado los melodramas de televisión supuestamente dirigidos a un público femenino, pero de un modo que recodifica dichas convenciones de forma crítica. Se trata más bien, en casi todos sus trabajos, de la puesta en escena ante la cámara de una serie de narrativas domésticas que examinan y analizan el rol cultural y la identidad de las mujeres, casi siempre en el contexto de la familia japonesa contemporánea: en este sentido es inevitable ver en muchos de sus trabajos algo así como la réplica irónica y tranquilamente subversiva a esos cuadros familiares de tantas películas de Ozu, por ejemplo, pero sobre todo a los melodramas televisivos que se han ido produciendo a partir de aquellos modelos en las décadas siguientes.

Obviamente el punto de partida para ello es un planteamiento feminista, que trata de observar críticamente en el contexto muchas veces de una “ficción” la psicología inherente a estos dramas familiares, y la posición subalterna que ocupa la mujer en ellos: dramatizando pero también retando esos estereotipos con los que se construyen los roles de género en la industria, y

que dan forma a las relaciones entre marido y esposa, o entre madre e hijos, Idemitsu ha explorado sobre todo en su trilogía *Great Mother* la compleja identificación cultural y psicológica de la mujer como “madre”, en una sociedad fuertemente patriarcal como es la japonesa; pero también la perniciosa influencia que la presencia de los media, y en particular de la televisión, han tenido a la hora de destruir la vida familiar.

En *Another Day of a Housewife* (“Otro día de un ama de casa”) la protagonista, la propia Idemitsu, realiza las diferentes tareas domésticas en absoluta soledad, pero con la presencia permanente en todas y cada una de las escenas de un monitor de televisión en el que aparece un gran ojo vigilante, a modo de Big Brother: ese televisor omnipresente revela en cierto modo la realidad interior del personaje protagonista, y su presencia ubicua sirve para reflejar un poderoso otro psicológico, tal y como sugiere la propia Idemitsu en la presentación de su trabajo: “este video fue realizado durante aquellos días en los que estaba verdaderamente harta de ser una ama de casa. Durante esa *repetición incesante de las rutinas domésticas* yo me di cuenta de que otro ‘yo’ estaba vigilando el ‘yo’ ama de casa. ¿quién soy yo, en realidad? ¿qué es vivir? Yo quería compartir con otras estas cuestiones”. (El subrayado es nuestro).

Lo que en definitiva Idemitsu pone en escena en este

vídeo es el personaje de una especie de madre omnisciente, convertida en una especie de superego externo que vigila ininterrumpidamente las tareas desempeñadas por la mujer protagonista: en definitiva, la presencia íntima del monitor de televisión en el marco de la esfera doméstica y familiar es irónica, por un lado, pero también punzantemente dolorosa, pues nos habla de los conflictos sociales y personales sufridos por las mujeres en la creación de su propia identidad en el marco de la vida cotidiana, y también mediatizados por la presencia cada vez mayor de la tecnología en nuestras culturas, y muy particularmente en la cultura japonesa contemporánea.

De la cocina al escenario: Bobby Baker, Karen Finley

En este nuevo punto queremos presentar el trabajo de dos artistas muy diferentes, una inglesa y la otra norteamericana, pero que tienen en común el que ambas han desarrollado su trabajo principalmente a través de performances y dibujos: y obviamente, en ambos casos es de vital importancia la reflexión en torno al trabajo doméstico y su visibilización, partiendo también en ambos casos en buena medida de las experiencias personales como mujeres, como madres y como artistas.

Aunque ya nos hemos referido anteriormente en este trabajo a la práctica de la performance, tanto en los casos de Mierle Laderman Ukeles como en el de Faith Wilding, o incluso en las performances para vídeo realizadas por Martha Rosler o Mako Idemitsu, queríamos ahora brevemente, y a modo de introducción, decir unas breves palabras sobre la importancia que esta nueva forma de expresión artística surgida en los años cincuenta en el contexto de Fluxus, pero también de otras expresiones intermediales de la época, tendrá para muchas mujeres artistas; la performance, de un lado y como ya quedo dicho respecto por ejemplo al uso del vídeo, tendrá para éstas la enorme ventaja de ser un medio libre del peso de la tradición, en el sentido en cómo éste si que es arrastrado por la pintura o la escultura.

Frente a esas disciplinas cargadas por siglos y siglos de dominio masculino (tal y como puntualmente hemos ido repasando en las secciones anteriores), con estas nuevas prácticas artísticas surgidas del ámbito intermedial las mujeres sentirán la libertad de estar expresándose por vez primera mediante un lenguaje que surge en un contexto totalmente nuevo. Por otro lado, siendo una forma de expresión artística que pone en primer lugar y por encima de todo la propia presencia física de la artista a través de su cuerpo, la performance permite de forma muy directa situar en primera línea buena parte de la agenda de temas (derechos reproductivos, reconocimiento del trabajo

doméstico, abusos o malos tratos, etc.) que el activismo feminista estaba planteando durante esos años en el debate público: si la mujer ha sido durante siglos de tradición artística occidental considerada poco más que un cuerpo (desnudo); si a lo largo de siglos de patriarcado esos cuerpos destinados únicamente a la reproducción y a la alimentación han quedado clausurados en el espacio doméstico, lo que prácticas artísticas como la performance posibilitan es sacar esos cuerpos de las mujeres al espacio público (del arte, en este caso), y mostrar a través de esa presencia física y directa todas las cuestiones que atañen a esos cuerpos, más allá de su disponibilidad para la reproducción y la alimentación, una vez están a la vista de todos.

Veamos por tanto a través del ejemplo de estas dos mujeres artistas cómo muchos de estos temas son planteados precisamente a través de la práctica de la performance, y otras prácticas colindantes.

Drawing on a Mother's Experience. Bobby Baker

Bobby Baker es tal vez una de las artistas contemporáneas más sorprendentes, puesto que su trabajo se sitúa, como veremos, en cruces de caminos de lo más insospechados.

Ella vive y ha trabajado siempre en Londres, Inglaterra.

Baker se formó en la Escuela de Arte de St. Martin de Londres a comienzos de los años setenta; después de su formación como artista, su carrera artística emergente en la década de 1970 se vería interrumpida por un descanso de ocho años, en los que ella fundamentalmente dio a luz a sus dos hijos y se dedicó a criarlos: de algún modo ella en ese momento se dio de bruces con el Thatcherismo de comienzos de los años ochenta ²² , que promovía descaradamente el mito de la Superwoman: esa madre trabajadora que podía “exitosamente” conciliar la vida profesional con la vida familiar.

Esto hace que en su trabajo adquiriera una enorme relevancia el conflicto de las mujeres entre los roles de madre y trabajadora (en este caso: artista), bajo la forma de una airada protesta feminista por la falta de transformación social que sigue padeciendo la vida de la mayoría de las mujeres. En definitiva, como nos recuerda Adrian Heathfield, en su trabajo tenemos a una artista que es a la vez “sujeto y objeto de la obra de arte”, que va a trasladar las tensiones propias de la experiencia privada a la “arena pública” y que va a tratar de dirigir la atención hacia la figura

22 Periodo de acceso al poder en el Reino Unido de la política conservadora Margaret Thatcher entre 1979 y 1990, caracterizado por el desmantelamiento del estado asistencial construido por el laborismo, y por la implantación de férreas políticas neoliberales.

de la “madre como artista”, y la valoración implícita que esto supondrá del trabajo doméstico realizado por las mujeres (Heathfield, Adrian: 2007, pg. 83).

En términos formales podría decirse que en el trabajo de Bobby Baker hay una clara separación de estilos, pero no sin embargo en su temática, en la que domina claramente la perspectiva antes citada, tanto en sus performances por un lado como en sus dibujos, por otro.

Sus dibujos constituyen tal vez la parte menos conocida del trabajo de la artista pero, al igual que sus performances, son profundamente sugerentes y conmovedores. Desde el principio, Bobby Baker se representa a sí misma como el personaje central de sus dibujos: rostro afinado, mentón prominente, pelo rubio y corto pegado al rostro, eternos pantalones y jersey. La existencia de un personaje siempre reconocible en sus dibujos, así como el hecho de construir pequeñas escenas y episodios, le dan al conjunto un aire como de comic, o novela gráfica. En ellos asistimos al devenir de este personaje, así como a los avatares de su relación con una enfermedad cuyo diagnóstico fluctúa: en una primera instancia, a Baker se le diagnostica “trastorno límite de la personalidad”, diagnóstico que luego es modificado por el de “depresión acompañada por distintos episodios psicóticos”.

Frente a la variedad de diagnósticos, tratamientos y curas, aquello que se mantiene constante es una sensación de

impotencia y desconcierto que el diario de sus dibujos apenas logra conjurar (Pollock, Griselda: 2007, pgs. 252, 253).

La cuestión de la salud mental y los discursos y prácticas que lo rodean nunca fue ajena a la obra de Baker, cargada siempre con una fuerte componente autobiográfica: en ella asistimos siempre a la constelación formada por las categorías salud/enfermedad/familia/vida profesional.

En los años noventa, y como parte de la serie sobre la vida cotidiana, Baker realizó una serie de performances en las que exploraba la relación del cuerpo femenino con las prácticas y discursos médicos, tal y como lo hiciera también en su momento Martha Rosler, por ejemplo, en una obra como *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977). La propia Baker señala, a propósito de esto: “Lo que trato de hacer es llamar la atención sobre lo ridículo que resulta pensar que existe un manual de habilidades que, si se sigue al pie de la letra, puede enseñarnos cómo vivir. En este sentido, me burlo de los intentos por sistematizar algo que es tan complejo”.

En sus dibujos de colores brillantes, que recuerdan a las ilustraciones de un libro de cuentos a la vez tierno y escalofriante, Baker describe los distintos centros de atención psiquiátrica a los que fue derivada y las diferentes modalidades de tratamiento a las que se sometió (desde la terapia de grupo hasta el internamiento); además, presenta

a otros personajes, igualmente vulnerables, y relata sus historias; con todo ello ofrece un detallado análisis de los efectos de la medicación, y analiza las consecuencias de ese malestar en la familia y su vida profesional.

Por otro lado, en sus performances, que incluyen estrambóticas lecciones de cocina en las que se lanzan peras como proyectiles, o una inquietante guía sobre cómo hacer las compras en un supermercado, entre otras, Baker explora el potencial para el absurdo que tienen las pequeñas rutinas de la vida cotidiana: especialmente la vida cotidiana de las mujeres.

En sus performances, las cuales frecuentemente parten de los aspectos más triviales del día a día (cómo pelar una zanahoria, por ejemplo), el punto de vista adoptado para hablar de lo que sea, aunque se trate del sufrimiento y de la enfermedad, es desde la vida cotidiana; y el humor será precisamente lo que evite que caiga en el melodrama y en el sentimentalismo:

“la presencia narradora de la artista nos permite ‘ver’ a la madre en el cuadro. Emulando la tradición ‘perdida’ de las mujeres hablándose unas a otras mientras trabajan, Baker nos relata la composición material de su pintura de comida como un proceso doloroso, difícil, emocional y placentero.

Aquí no hay nada de imagería familiar, pura, tipo

Madonna-niño. Más bien parece dar expresión al abyecto-materno, presentado mediante las texturas y colores mezclados de los restos de comida que se van amontonado en el ‘marco’” (Aston, Elaine: 2007, pg. 130).

Como estamos viendo, Bobby Baker es una artista visual cuyas performances con mucha frecuencia se basan en la referencia a la comida; en ellas habla de sus experiencias como madre, mujer y esposa, usando el humor y la excentricidad, y elevando los elementos domésticos de desecho al nivel del “Gran Arte”.

Su objetivo es estudiar, investigar, plantear preguntas y debates, entretener, inspirar y celebrar la vida diaria y sus limitaciones, haciendo obras de arte junto con personas de ideas afines, e intentar cambiar así el curso de la historia. Cuando Baker comenzó a actuar haciendo cocina en directo en 1991, ella pretendía subrayar precisamente la dicotomía que separa las esferas de lo doméstico, en tanto ámbito privado, y la del trabajo, como ámbito público. Baker, presenta la cocina como un lugar de muchas emociones encontradas, y también de los placeres: la ira (escenificada mediante la acción de lanzar una pera, como modo humorístico de aliviar la tensión), de la alegría (viendo cómo se aclaran y se pelan las zanahorias bajo el chorro de un grifo), o de los placeres orales mediante las “sensaciones del gusto”, que muestra la acción repetida de mordisquear los

alimentos, etc.

A continuación, veremos cómo estos aspectos quedan reflejados en una obra específica de Baker, realizada en el año 1988: *Drawing on a Mother's Experience*.

Drawing on a Mother's Experience (1988). [Textos, dirección e interpretación: Bobby Baker. Co-dirección: Polona Baloh Brown] ²³

La pieza que hemos escogido para analizar con mayor profundidad es, como todas las piezas de Baker, una obra al mismo tiempo divertida e impactante acerca de las ocupaciones de la maternidad, y desarrollada, obviamente, en la intimidad del espacio doméstico.

Usando un surtido de bayas silvestres, roast beef frío, pastel de helado de pescado, bizcochos, salsa de tomate, huevos, té, Guinness, brandy, harina blanca y una gran sábana blanca de algodón, Bobby cuenta la historia de sus ocho primeros años de maternidad. Mientras mancha y

23 Para una precisa descripción de la ficha, así como otras indicaciones técnicas de esta y otras piezas, se puede consultar el libro Bobby Baker. *Redeeming features of daily Life*, Routledge, Londres 2007, pgs. 48-49. Y en la misma publicación, una transcripción completa del texto de la performance, pgs. 149-153.

salpica la sábana blanca con desidia, se detiene de vez en cuando a observar los dibujos, colores y sabores que sus quehaceres diarios van produciendo en el desarrollo azaroso de su acción. Limpia mientras avanza, siempre con un paño húmedo a mano: siempre la esmerada esposa y madre. Paralelamente ofrece observaciones tiernas y divertidas sobre los quehaceres domésticos y sobre el “ser mujer”, que revelan la irritación cotidiana, el resentimiento y la tristeza, que ella esconde entre recados y cenas festivas (Baker, Bobby: 2007, pg. 48).

La obra resultante se asemeja al suelo de una cocina en la que se hubiera criado durante dieciséis años a dos chicos y no se hubiese limpiado ni una sola vez el caos reinante: pero al mismo tiempo, y paradójicamente, el resultado también es una suerte de pintura de “dripping”, al estilo Jackson Pollock ²⁴. Lo abyecto y lo sublime unidos al mismo tiempo. Durante la acción aparecen recuerdos asociados a pasteles de leche, pescado, cerveza negra, yogur, grosellas negras, conservas, té, galletas, jarabe de melaza negro, yemas y claras de huevo. Mientras tanto, se va refiriendo verbalmente a sí misma como una madre que es experta en

24 Otras artistas feministas de generaciones posteriores, como Cheryl Donegan (Head, 1993) o Alix Pearlstein (Interiors, 1996), también se han referido irónicamente en sus piezas al efecto “eyaculador” del dripping de Pollock, máximo exponente del arte “seminal” (en este caso nunca mejor dicho) abstracto. La propia Baker lo hace también en otra de sus piezas, Spitting Mad, de 1996, escupiendo el ketchup de un bote que va bebiendo poco a poco.

compras económicas, en el reciclaje de materiales para evitar el desperdicio, y como alguien que es muy experimentado en la limpieza del hogar y la limpieza y cuidado de los demás: siendo totalmente consciente de que tales realidades diarias son habitualmente tratadas como mundanas, aburridas e insignificantes. La acción acaba con la canción de Nina Simone *My baby just cares for me* (“Mi chico sólo se preocupa por mí”), enrollándose en la sabana, y recogiendo las bolsas mientras baila suavemente la canción, con cierto ritmo, pero algo torpemente, ya que no puede caminar al estar muy bien enrollada en la sabana, hasta que, así, abandona la escena, dejando un rastro de comida tras de sí (ibid., pg. 49). Este momento de Bobby Baker enrollada en el “lienzo” puede traernos el recuerdo de la imagen de Joseph Beuys en su encierro con el coyote, enrollado en la manta de fieltro, y esperando un momento de revelación “chamánica”; mediante la absorción de los elementos domésticos del lienzo por el cuerpo, Baker parece esperar una suerte de transubstanciación, al igual que Beuys esperaba que se produjera ese tránsito con la naturaleza/coyote/fieltro: elementos con los que simbólicamente fuera curado por los tártaros cuando estuvo herido durante la Segunda Guerra Mundial²⁵. Como ella misma dice, envolviéndose en ese “lienzo” recién

25 Nos estamos refiriendo a la pieza de 1974 *I Like America and America Likes Me*, en la que el artista alemán viajó a los Estados Unidos por primera y única vez en su vida para estar durante tres días encerrado en una jaula de grandes dimensiones con un coyote, en la galería Block de Nueva York.

terminado, lleno de despojos y restos de comida, se está simbolizando la asunción del propio pasado, y cómo también éste se arrastra hacia la vida futura (Tushingham: 2007, pg. 156).

En sus consideraciones sobre las motivaciones que la impulsaron a realizar esta pieza, Bobby Baker ha comentado:

“Sentía fuertemente que la importancia del rol de la madre, y digamos que la paternidad/maternidad en su conjunto, estaba sorprendentemente infravalorado. Me parecía que era sin duda uno de los trabajos más importantes que una pueda llevar a cabo exitosamente en beneficio de la humanidad, y que todavía tiene un escasísimo reconocimiento en muchas culturas. Era lo mejor que nos había podido pasar, y aun así era al mismo tiempo tan salvaje, aislante, aburrido, frustrante y alegre” (Baker, Bobby: 2007, pg. 49).

Recordando en una conversación con David Tushingham la gestación de la misma, Baker se ha referido a su interés por la pintura, de un lado, y por la comida, del otro, que considera como “su propio lenguaje” (Ibid., pg. 155). La comida daba a Baker la posibilidad de crear una pintura en directo, ante el público, unida a todas las connotaciones simbólicas que la misma obviamente tiene, puesto que al mismo tiempo es un material que la propia artista, o incluso el público, puede comer; y por otro lado a un nivel

(auto)biográfico es un material que estaba reflejando todo un montón de pequeñas historias personales que habían sucedido realmente, o incluso que seguían sucediendo en su propia vida.

Por otro lado, y refiriéndose a la relación que la producción de esta obra tuvo con su propia experiencia como madre, Baker ha destacado cómo, frente al hecho para ella absolutamente maravilloso de la crianza de los hijos, de un lado, que le posibilitaba mirar las cosas desde una profundidad mucho mayor, se encontraba del otro que, del lado de la sociedad, nada de esto era en absoluto reconocido como tal, y no se valorara ni se contemplara de ningún modo: es decir, que la crianza de los hijos y el trabajo doméstico fuera, en todo el espectro de la palabra, una ocupación invisible. Esto le llevaría más adelante a la elaboración de una nueva serie de obras bajo el título de *Daily Life* (“Vida cotidiana”, 1991-1995), en la que pudo seguir investigando acerca de todos estos aspectos (Ibid., pg. 156).

Por lo demás, también es destacable el modo en que una obra como la de Baker lo que hace es precisamente desplazar al ámbito público (el escenario, la esfera artística) lo que tradicionalmente había sido considerado “privado”, en tanto propio de cada casa o familia (la cocina propia, las intimidades familiares), con todo el riesgo que se asume de estar bordeando una práctica que pudiera ser considerada

como exhibicionista: pero que hace como ella misma dice desde una perspectiva en cierto modo “sacrificial”, puesto que a través de ese “exponerse” al escrutinio público está, a través de un ejercicio de generosidad, exorcizando lo que para muchas mujeres siguen siendo demonios particulares, privados (Ibid., pg. 157).

En definitiva, el trabajo de Bobby Baker trata sobre las mujeres que trabajan como madres, y que en su trabajo cotidiano viven con materiales y experiencias que son, a priori, la antítesis de lo que socialmente se considera propio de ser una “artista”.

El interés de su trabajo surge, por tanto, del entrecruzamiento de la experiencia estética con sus experiencias vitales como madre, mujer y esposa, usando herramientas como el humor y la excentricidad, y evitando así caer en cualquier clase de victimismo o sentimentalismo al uso.

Por otro lado su valoración sincera del trabajo doméstico y de crianza, y la utilización y visibilización del mismo dentro de su práctica artística, hacen que cualquier debate sobre esencialismo/constructivismo en el trabajo de las artistas feministas quede en parte superado, puesto que en su obra de un lado se asume positivamente ese trabajo desarrollado como mujer, y al mismo tiempo se denuncia políticamente a través del humor y la parodia el abandono y el ocultamiento que en el marco de la sociedad patriarcal se

hace del mismo.

Living it Up. Karen Finley

Yo uso un tipo de lenguaje que es un síntoma de la violencia de nuestra cultura. Si yo hablo de una mujer que ha sido violada, tengo que hacerlo con el uso del lenguaje de los violadores.

Karen Finley

Karen Finley es artista performer norteamericana que lleva trabajando desde la década de los años 80 como escritora, dibujante, y monologuista, así como realizando instalaciones y performances, etc. Finley es por tanto una artista polifacética que relaciona de manera brillante estilos y temáticas, con los que es capaz de llegar directamente al público, irritando por otro lado repetidamente al “poder cultural y político”. En su trabajo ha rebatido una y otra vez las definiciones estereotipadas que se nos da en la sociedad actual acerca de lo “femenino”, y ha reivindicado así la experiencia personal como punto de partida en la creación artística. Su trabajo fue calificado de “obsceno” y fue vetada por el NEA²⁶ junto con el de otros cuatro artistas, ya que en

26 Siglas del National Endowment for the Arts, institución

su momento las autoridades gubernamentales republicanas pretendían exigir a los artistas trabajar de manera mas “decente” cada vez que hablaban del cuerpo y la sexualidad, y no de la manera obscena y pornográfica que era como se calificaba su trabajo. Los artistas llevaron el caso hasta la Corte Suprema y perdieron, pero su popularidad con motivo de ello fue total en todos los Estados Unidos.

En 1991, las editoras Andrea Juno y V. Vale decidieron dedicar un número de su publicación RE/Search ²⁷ a aquellas manifestaciones artísticas “que estuvieran en mayor sintonía con los tiempos”. El resultado fue *Angry Women*, un trabajo referencial enfocado en quince artistas de performance que, como señalan los editores en la introducción,

“parecían ser las más perceptivas (y poéticas) en su crítica de las desigualdades sociales y políticas; en su revelación radical y pública de la humillación, el dolor y la injusticia personal; y en sus llamados a crear una nueva conciencia que por primera vez incorporara acciones políticas, argumentos teóricos, reconstrucciones lingüísticas, sexualidades aventuradas,

norteamericana encargada de subvencionar y producir el arte de vanguardia de aquel país, y de cuyos fondos dependen en buena medida las artes experimentales.

27 Publicación independiente norteamericana editada en San Francisco y que recogió diversas experiencias de las vanguardias artísticas, musicales y sociales de las décadas de los 80 y 90.

humor, espiritualidad y arte para alcanzar el sueño de una sociedad justa”. (Juno, A. y Vale, V.: 1991, pg. 4).

En este trabajo coral aparecen, junto con Karen Finley, artistas y escritoras de la talla y relevancia de Kathy Acker, Valie Export, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, Diamanda Galas, Lydia Lunch... Los trabajos de estas artistas presentan y utilizan el cuerpo femenino como un territorio de resistencia (“Tu cuerpo es un campo de batalla”, que ya dijera Barbara Kruger) y nos recuerdan que las discusiones de género continúan siendo un tema cardinal en la agenda de nuestras sociedades.

Karen Finley ha recibido un premio Obie y una beca Guggenheim y fue elegida por *Coagula Art Journal* como Artista de la Década de los años noventa; actualmente trabaja como profesora en la Titsch School en New York University, y también realizando talleres de escritura para adultos y adolescentes en diferentes centros culturales del país. Ha aparecido en muchos programas de televisión, en concreto en el programa Políticamente Incorrecto, un programa de debates sociales de gran audiencia nacional. También posó para la revista Playboy, y se convirtió en un emblema de la censura de las artes, a raíz del conflicto con el NEA que ya contáramos antes. Karen Finley ha creado controversia allí donde quiera que ha ido; sus obras y las actuaciones han servido para “despertar” a las comunidades artísticas y sociales, para elevar su conciencia

más allá del mundo del arte, abordando temas como el activismo social, el consumo, y la censura. Ha interrelacionado los temas de la opresión de las mujeres, la explotación de los animales, la violación y el incesto.

“Me sentí verdaderamente molesta cuando el NEA trato de censurar mi trabajo, considerándolo ‘obsceno’, porque yo creo que mi obra es extremadamente moral. Trato de evidenciar la violencia sexual y lo odiosa que ésta es, para hacerla así comprensible.” (Finley, en *ibid.*, pg. 42).

A través de un análisis detallado de las representaciones escénicas de Karen Finley, podemos constatar cómo el uso que hace de los alimentos revela el cuerpo femenino como un producto de consumo más en nuestra sociedad. También vemos cómo se ha centrado principalmente en la temática de la opresión de las mujeres y los sentimientos resultantes de rabia y odio a sí misma; igualmente aborda los temas de la represión sexual, la violencia doméstica, la homosexualidad, así como otros temas tabú. Su propósito siempre ha sido la confrontación, el espíritu provocador, incluso un uso de la escatología que no dejan lugar a la neutralidad.

En sus actuaciones, Finley suele adoptar el papel del sujeto opresor para transmitir su mensaje a su público. Podríamos decir que también el trabajo de Finley se basa en el refrán “lo personal es político”: ella usa como mantra este

conocido eslogan de la Segunda Ola del Feminismo, para así hacer tomar conciencia de muchos problemas que a menudo se consideran únicamente privados, pero que en su politización devienen públicos. Sus actuaciones suelen tratar con materias “tabú” como el incesto, la violación, la dominación, el SIDA, así como temas otros temas de enfoque más sociológico, como la cada vez mayor “sexualización” de las mujeres en la sociedad occidental. Finley ha sido una de las primeras artistas en hablar en sus performances sobre la necesidad de practicar “sexo seguro”, visibilizando así este gran problema social. Colaboró para ello con colectivos como ACT-UP y Gran Fury²⁸, y en estos trabajos se abrieron así nuevas vías de reflexión, cuestionando la diferencia sexual establecida socioculturalmente, e impuesta por las representaciones habituales.

En la obra *Mori Momento* (1992) Finley realizó una instalación que se centró en los rituales de duelo por las víctimas del SIDA, practicados por sus amigos y familiares. Esta es una pieza importante en la carrera de Finley, ya que marca su conciencia y el reconocimiento de la práctica de un arte participativo. Una vez cruzaban una puerta, el público seleccionaba una cinta y la ataba a la puerta, en memoria

28 Se trata de dos de los grupos militantes más importantes durante las décadas de los ochenta y noventa en torno al activismo originado por la pandemia del SIDA. Sus acciones estuvieron frecuentemente desarrolladas a través de estrategias a medio camino entre el arte y la acción política.

de alguien que había perdido a causa del SIDA. El arte es de este modo creado por el propio público. Esta pieza no sólo sirvió para crear conciencia acerca de los problemas a los que las víctimas se enfrentan, sino que también era interesante por enfrentarse a los sentimientos de pérdida, y el dolor entre los que se quedan. Esta exposición itinerante es un buen ejemplo de cómo Karen Finley ha adoptado el papel de activista social para las comunidades del SIDA que mencionáramos más arriba.

Como Baker, Finley usa también la comida para distorsionar y manipular su propia imagen a través de formas de representación que no suelen ser consideradas “bellas” por los medios tradicionales. De forma extrema, Finley usa y abusa de los alimentos, y obliga así al espectador a enfrentarse a sus mensajes.

El trabajo de Finley no sólo cuestiona las estructuras sociales y políticas, sino que, de una forma más oblicua, también critica la institucionalización del arte y la censura que existe dentro de su “paredes blancas”: esto es lógico, dado que continuamente ha visto sus trabajos cuestionados y marginados dentro del correcto y cuadriculado “mundo del arte”.

Sus escritos, por otro lado, reflejan una búsqueda a través de la que, mediante su técnica y las temáticas descritas, se pueda dar voz a la experiencia femenina, a los sin techo, a los marginales, a los enfermos, en un campo donde los

cánones han reflejado desde siempre una unidireccionalidad dirigida desde el poder con una visión única y pretendidamente legítima. Para ello introduce nuevas/os protagonistas, y además presenta nuevas lecturas, tanto personales como sociales, e informa de las maneras en que podemos analizar e interpretar sus textos, así como sus performances. Por ejemplo, en *Pooh Unplugged*, libro de 1999 escrito por Karen Finley, ella parodia a Winnie the Pooh y sus personajes. Después de haber pasado mucho tiempo leyendo los libros de Pooh para su hija, Karen decidió ampliar y complejizar sarcásticamente el perfil de todos los habitantes de 100 Acre Wood: por ejemplo, en algunas de las escenas Pooh hace frente a su trastorno de la alimentación, Eeyore trafica con Prozac y todo el grupo participa en una escena S&M. En el libro aparecen etiquetas especiales en la cubierta para advertir a los lectores: “Cuidado: animales con erecciones” y “no apto para niños o adultos estúpidos”.

Finley adopta subversivamente la idea que la sociedad nos ofrece de la mujer como producto “consumible”, y asocia en sus trabajos los conceptos comida y mujer, para así decir cómo son vistos en la sociedad occidental de hoy; de este modo, y como en el caso de Bobby Baker, utiliza la comida como el dispositivo principal para la transmisión de su mensaje. Igual que los medios de comunicación asocian la figura de la mujer para sexualizar la imagen de los alimentos. En sus trabajos *We Keep Our Victims Ready*

(1989) y *Yams Up My Granny's Ass* (1986) Karen Finley nos hace un análisis detallado de cómo el cuerpo femenino aparece como un producto de consumo en la sociedad.

El libro de Karen Finley que hemos elegido, como su obra más claramente centrada en el ámbito doméstico, consiste en una mirada satírica al género de la autoayuda femenina, construido a partir de una serie de meditaciones mensuales acompañadas de dibujos con las que nos muestra cómo sacar partido con ingenio a los útiles consejos impartidos por ella, toda una “reina doméstica”, e imitando de este modo los consejos de Martha Stewart ²⁹, reina mediática de la televisión norteamericana. Su editor original se negó a publicar el producto final, al ver el contenido y temer que se pudiera ofender a la gran poderosa empresa de la señora Stewart. Sin embargo, la editorial Doubleday sí tuvo el valor de publicarlo en 1996.

Ya en la portada del libro, desde el dibujo hasta el subtítulo mismo de este trabajo, se nos está advirtiendo indirectamente de cuál es el enfoque: una mirada sarcástica a un inalcanzable ideal de lo que supuestamente se exige a la mujer respecto a la vida doméstica (esa “hiperdomesticidad”), y que queda ilustrado por esa figura entre naif y perversa de una especie de diosa Kali del

29 Popular estrella mediática norteamericana, creadora de un imperio que va desde los programas de televisión, especialmente de cocina, a los libros de autoayuda.

espacio hogareño, con sus múltiples brazos extendidos y simultáneamente ocupándose de barrer, hacer la comida, cuidar las plantas, preparar las fiestas infantiles de cumpleaños, etc.: todo ello, por supuesto, con una sonrisa. A través del humor Finley nos ayuda a conjurar la monotonía y la sumisión implícita a la vida cotidiana de muchas mujeres, poniéndola en evidencia.

Nada más abrir el libro, justo en el interior de la portada y la primera hoja, encontramos una larguísima lista de verbos, escritos a mano con la inconfundible letra de Finley, y que hacen referencia todos ellos a tareas del hogar: “barrer, quitar el polvo, abrillantar, encerar, pasar la aspiradora, cocer, trocear, mezclar, amasar...” así, hasta más de doscientos términos, que culminan en un elocuente *All done* (“Todo hecho”): pese a su provocación, Finley nos deja claro que antes de empezar siquiera, como buena mujer perteneciente a este sistema social, ella deja bien cumplidas todas las tareas que se le asignan, aún por delante de su trabajo como artista.

Como decíamos el modelo parodiado es el de esos libros tan populares al menos desde los años sesenta, y que eran escritos por celebridades femeninas de la televisión, quienes de esta forma extendían más allá de la pantalla sus consejos y el estilo de vida en el que se enmarcaban: el referente más claro, por popular, como se comentaba más arriba, es el de Martha Stewart, y el marco al que nos

referíamos no es otro que el de la Norteamérica suburbial y doméstica de los años cincuenta y sesenta del ya citado libro de Betty Friedan de 1963 *La mística de la feminidad* que, pese a todos los cambios sociales habidos desde entonces, continúa proyectando su larga sombra en los Estados Unidos contemporáneos.

Según el prototipo de este género de publicaciones, el libro se desarrolla a modo de almanaque, siguiendo el calendario mes a mes, a través de una serie de consejos de decoración y recetas e ideas varias para la vida cotidiana, cuyo efecto de comicidad en general se basa en el contraste extremo entre el tono naif y sumiso esperable en una obra de estas características, y los elementos abyectos, escatológicos y de aroma punk con que lo va aderezando Finley, tanto en el texto como en los dibujos: y es que ésta es al fin y al cabo una estrategia disruptiva muy común en la obra de muchas artistas feministas de los años noventa (aunque esta actitud hunde sus raíces en los setenta, como hemos visto en los casos de estudio anteriores), especialmente en ámbitos como el vídeo y la performance³⁰.

30 Pienso en vídeos como *A Spy* (1992), dirigido por Suzie Silver a partir de una performance de Hester Reeves, en la que ésta aparece desnuda, con sus senos bien visibles y pintados como enormes ojos, encarnando la figura de Jesucristo al ritmo de la música de The Doors; o en las videografías de Cheryl Donegan, Pipilotti Rist o Alex Pearlstein, por poner solo algunos ejemplos.

Casi todos los consejos que imparte Finley tienen que ver con cómo dar un brillo característico a cada mes, o a cada acontecimiento especial del año: dejar crecer margaritas en las axilas en junio; cómo hacer serpentinas decorativas con los rollos del papel de wáter; ir al supermercado el día de San Valentín llevando un traje con forma de gran corazón; crear un centro de mesa para la fiesta del día del Padre tallando con forma de pene unas salchichas Oscar Mayer; ideas para cómo organizar mejor una divorcio-party, o cómo hacer una maravillosa alfombra de baño como regalo para el día de la madre, en mayo (mes al que se dedica, por ser el mes de la madre, una especial atención) con los pelos que recoges del desagüe después de que se duche toda tu familia. Con todos estos conocimientos e ingenio Karen Finley nos presenta parodiado el mito de la tiranía a la que está sometida el ama de casa perfecta. Finley lleva mes a mes a las lectoras a través de lo que sería un año de vida fabulosa, delirante, de tintes casi surreales; además, como decíamos, en el libro aparecen noventa ilustraciones que nos ayudan a mejor entender y sobrellevar todos estos consejos, siempre sacados de la vida doméstica.

En definitiva, el trabajo que hace Karen Finley se enmarca de lleno en el territorio que estamos tratando de delimitar aquí, a partir del cruce de la teoría feminista de la Segunda Ola, su crítica al trabajo doméstico, la necesidad de visibilización en el ámbito público (del arte) del trabajo de

las mujeres, y las estrategias formales y narrativas heredadas del *milieu* artístico de finales de los sesenta, y desarrollada por las nuevas generaciones de mujeres artistas en las décadas siguientes (instalaciones, performances, vídeo, publicaciones de artista, etc.):

“Yo estoy enfadada, pero siento que estoy haciendo algo respecto a ello, y eso me sienta bien. Y esto es sobre lo que trata gran parte de mi trabajo: intentar hacer enfadar a la gente de modo que se pongan a hacer algo al respecto. Considero mis performances como si fueran un encuentro motivacional, ¡como si yo misma fuera una speaker motivacional! (Finley, en *ibid.*, pg. 49).

De la escultura al entorno doméstico: Mona Hatoum, Louise Bourgeois

En este apartado querríamos comentar la obra de dos artistas contemporáneas procedentes ambas del campo de la escultura, Louise Bourgeois y Mona Hatoum, que en diferentes momentos de su carrera también se han acercado a la problemática de lo doméstico (aunque no por ello haya sido su temática central).

El imaginario de la casa en Bourgeois: la Femme-maison

Louise Bourgeois nació y se formó como artista en Francia, aunque desarrolló la mayor parte de su carrera artística en los Estados Unidos. Su obra es bien conocida por incorporar, desde una estética informalista, surrealista, e incluso neo-expresionista a veces, cuestiones cercanas a la sensibilidad del psicoanálisis y relacionadas con la infancia, la constitución de la personalidad y el género, la relación con el ámbito familiar, etc.:

“La creadora proyecta (...) una singular visión del mundo que hunde sus raíces -según lo ha expresado la propia Bourgeois- en el marco de su infancia y que tiene como escenario de referencia la casa natal. A partir de esa imagen fundadora, la artista ordena un universo creativo donde la memoria tiene un papel determinante, por su coalescencia con toda una gama de relaciones familiares en sus formas más hostiles (.) De este modo sus obras se adentran en la confesión personal y nos hablan de experiencias básicas de la condición humana. Sus poderosas imágenes aluden a la más profunda intimidad y nos devuelven a la morada primera, ese lugar fundamental que enmarca y condiciona nuestra infancia” (Uzcátegui, Judith: 2011, pg. 111).

Como se deduce de estas palabras, este uso del imaginario de la casa no va ligado necesariamente pues a una reflexión sobre el lugar que en ella ocupa la mujer, y su definición en este sentido más política del ámbito doméstico, sino que la mayoría de las veces trata más bien del papel que tiene ese imaginario en la configuración de la personalidad infantil³¹; no obstante, del análisis de alguna de estas imágenes podremos ver también cómo surge un posicionamiento desde la categoría “mujer” en relación a todo ello.

Hay una serie de dibujos y grabados que Bourgeois realizó al comienzo de su carrera, entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, y que llevan precisamente el título de *Femme-maison* (“Mujer-casa”). El aguafuerte de esa serie que lleva el mismo título, *Femme-maison*, muestra el cuerpo de una mujer que lleva como cabeza y tórax la construcción de una gran casa: un ser híbrido por tanto de arquitectura y cuerpo, dividido en dos mitades, una de las cuales (la superior) es vivienda (que oculta el rostro), y la otra (la inferior) es cuerpo del que fundamentalmente vemos la piernas y el sexo:

“El hecho de encorsetar a la mujer en la forma de una vivienda se equipararía con la tradición que, culturalmente, circunscribe la figura femenina al ámbito doméstico. Un espacio que -como podemos apreciar en

31 “Todo el trabajo que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas, están inspirados en mi infancia” (Bourgeois, en *Ibid.*, pg. 112).

la imagen- protege y al mismo tiempo aprisiona al personaje. Pero, más significativamente, lo que nos transmite esta obra es la negación de la mujer, ya que la casa borra por completo la identidad femenina (...) el hecho de sustituir el rostro por una casa comporta no sólo la imposibilidad de una comunicación directa a través de la mirada, sino también la negación de la conciencia, la parte racional e intelectual del ser humano, y, por extensión, de la voz: la palabra ha sido clausurada” (Ibid., pg. 115, 116).

Vemos pues que, más allá de la interpretación en clave psicológica y/o psicoanalítica que de la obra de Bourgeois pudiéramos hacer, del análisis de sus trabajos también se desprende una clara lectura política en clave feminista, como la propia Judith Uzcátegui ha sabido advertir en su trabajo sobre el imaginario de la casa en varias mujeres artistas; ella comenta cómo este trabajo ilustra a la perfección muchas de las reivindicaciones feministas de los setenta, tal y como hemos ido viendo aquí, lo cual hizo que el trabajo de la francesa fuera reivindicado con fuerza por las mujeres artistas de esa década; y se convierte de este modo en una imagen poderosa para simbolizar, siguiendo la reflexión de la también escultora francesa Michel Blondel, cómo las mujeres aparecen “apresadas en una caja, o en su hogares, o en situaciones sociales de las que intentan escapar de forma permanente” (Ibid.).

Hay muchas versiones de la Femme-masion a lo largo de la carrera de Bourgeois, incluyendo por ejemplo una primera escultura realizada en 1983 en la que el cuerpo parece estar oculto bajo una serie de pliegues de una suerte de túnica, pero bajo la que destaca en la parte superior la forma protuberante y rectilínea de una vivienda; u otra en mármol realizada ya en los años noventa, en la que igualmente nos encontramos con un cuerpo de mujer, en este caso en posición yacente, cuya cabeza ha sido sustituida por una casa; o incluso otra versión escultórica de 2001 en la que el cuerpo de la mujer está hecho de un material blando, orgánico, como de tela o paño, y que representa apenas un tronco sin cabeza, brazos ni piernas, metido en una urna de cristal, de cuyo siniestro tronco brota una vez más, dominante, la forma de la casa. Pero en todos estos casos pensamos que la lectura que hemos ofrecido al comienzo del análisis, referida al primer grabado, sigue siendo igualmente válida. De esta forma vemos también cómo este imaginario doméstico salta, en primer término, del espacio bidimensional conformado por las superficies del dibujo o el grabado, al espacio tridimensional de la escultura, en primer término, y de la instalación después, en segundo lugar (por ejemplo, en la serie de Cells, o “celdas”).

De manera menos directa, pero igualmente involucrada con la lectura de ese ámbito doméstico como espacio donde se despliega la jerarquía patriarcal, estarían también las esculturas de Bourgeois en los que aparece la forma de la

mesa como “lugar doméstico de poder”, y en los que según ella misma comentara el padre, durante la cena, mostraba a través del uso de la palabra su posición de dominio respecto al resto de comensales: situación frente a la que Bourgeois a sus ocho años se rebelaría artísticamente, usando la miga del pan para crear una escultura que representaba a la figura paterna, y a la cual posteriormente, como ella misma cuenta, “empecé a amputar los miembros. Considero esto como mi primera solución escultórica” (Bourgeois, en Ibid. Pg. 125). El arte utilizado como forma de reequilibrio de la situación de injusticia originaria.

También la serie de instalaciones escultóricas y environments tituladas *Cells* (“celdas”), desarrolladas a partir de los años noventa, tienen el mundo doméstico como tema central, en este caso a través del imaginario del dormitorio: “el carácter escenográfico y la experiencia sensorial que promueve en el espectador una participación activa hacen que las cells se tornen definitivamente arquitectónicas, pues nos permiten desplazarnos en su interior” (Ibid., pg. 135). Uno de los elementos claves en estos trabajos lo constituirán las camas, que como indica Uzcátegui a través de Pascal Dibie constituye “el centro individual de la casa”, así como “el lugar que une lo íntimo, lo individual y lo familiar” (Ibid., pg. 138). Una vez más el ámbito doméstico del hogar es donde se subraya el alejamiento de la mujer del espacio público, y su pertenencia a ese cruce de terrenos entre lo más íntimo y personal, y lo compartido dentro del

núcleo familiar. No es extraño, por otro lado, que algunas de las obras desarrolladas dentro de esta temática constituyan grandes estructuras arquitectónicas que reflejan espacios domésticos interiores, desarrollados en cada cell, pero que al final se nos aparecen como lugares más cercanos a una idea “de prisión, encierro o clausura” (Ibid., pg. 153): es decir lugares donde es imposible desarrollarse personalmente desde una idea de libertad individual, lugares más bien donde trabajar sistemáticamente la domesticación del cuerpo.

Finalmente nos queremos referir a la serie de obras realizadas también a partir de los años noventa bajo el título genérico de Spider, y que tienen a la araña como figura emblemática; este trabajo se desarrolla en paralelo a un momento en el que la artista “incorpora las labores artesanales del bordado, la costura o el tejido a su trabajo artístico”, y que tiene sin duda que ver con la recuperación de cierto imaginario femenino construido alrededor de la figura de la madre (Ibid., pg. 160):

“Aquí la idea de la madre hilandera encuentra su analogía con la figura de la araña. El hecho de que su tela tenga una estructura reticular recuerda simbólicamente el tejido, su urdimbre y trama. Del mismo modo, su fragilidad, laboriosidad y la tenacidad de su trabajo permiten establecer un paralelismo -siguiendo fórmulas estereotipadas- con la mujer” (Ibid.).

En este sentido queremos destacar el interés de piezas como Spider, instalación escultórica de 1997, en la que se reúne el imaginario doméstico desarrollado en la serie de las cells con este nuevo imaginario simbólico del animal, y en la que la figura de la araña se yergue amenazante sobre la celda-jaula que, a modo de habitación recubierta de malla metálica, espera la entrada de la espectadora o espectador como si de la víctima de una trampa se tratara: “este animal, monstruoso por sus dimensiones, se cierne sobre la casa en un gesto ambivalente de protección y aprisionamiento” , uniendo en esta suerte de “casa-cuerpo”, a medio camino entre arquitectura y escultura, “las imágenes de la casa, la araña y la madre” (Ibid., pg. 163):

“la araña (...) a través de su apelación a estados de ánimo, invoca el hogar, que es el lugar al que pertenecen los recuerdos de arañas (.)

Además las patas de las arañas, alargadas hasta la escala de las obras de Bourgeois (.) mediante el mero agrandamiento, se convierten en el esqueleto de una casa. Así, complementan a las Celdas en su esfuerzo por construir un sentido de hábitat” (Bal: 2006, pg. 6).

Un hábitat que, en definitiva, muestra la ambivalencia de ser el lugar de la protección familiar, maternal, pero al mismo tiempo es visto como amenaza, como prisión: como Uzcátegui señala, en estos trabajos Bourgeois “se interna en la espacialidad íntima del hogar para desmantelar los

valores culturales de la casa” (Uzcátegui: 2011, pg. 254), esto es, del domus, pues son en definitiva aquellos valores que lo convierten en encierro para el cuerpo de las mujeres: “estos dos registros sirven a la artista para revisar y reformular concepciones socialmente aceptadas y reforzadas culturalmente, como el papel protagónico del padre y la sumisión de la madre en la cultura occidental” (Ibid.).



El espacio doméstico de la cocina en la obra de Mona Hatoum

Mona Hatoum es una artista libanesa de origen palestino (aunque formada en Inglaterra) que comenzó su carrera en los años ochenta. En sus primeros trabajos los temas del exilio, la noción de identidad en sus más diferentes acepciones, así como la sexualidad femenina serán los que tengan mayor preponderancia.



Tras esas primeras obras basadas principalmente en prácticas artísticas como la performance y el vídeo, pronto dirige su interés a comienzos de los noventa al terreno de la instalación y los objetos, rechazando el carácter a su juicio excesivamente inmediato de la performance, y buscando

más bien el tipo de interactividad con el espectador que procura el lenguaje de la instalación. Desde entonces las referencias al cuerpo han sido una constante en su trabajo, y las ha abordado desde una múltiple perspectiva, en la que el punto de vista político y feminista casi siempre suele estar presente.

Como ha señalado Toni Simó recientemente, en muchas de instalaciones de Hatoum la temática de lo doméstico ha sido siempre algo bastante frecuente, bien utilizando el recurso de la transformación de lo familiar (objetos domésticos, propios del hogar, como son sillas, mesas, utensilios de cocina, etc.) en algo extraño y amenazador (Simó: 2016), como sucedía también según hemos visto en la obra de Louise Bourgeois: y aquí habría que citar el concepto freudiano del Unheimlich, que hace referencia a esa aparición de la sombra de lo siniestro precisamente en aquello que nos resulta más próximo; o bien cuando es incluso el propio cuerpo el que se convierte en una suerte de paisaje terrorífico, tal y como vemos en piezas como *Corps étranger* (1994) o *Deep Throat* (1996), instalaciones que muestran grabaciones endoscópicas transformadas en una especie de “paisaje interior” del propio cuerpo de la artista que, como en el segundo de los títulos citados, genera esa sensación de extrañeza siniestra precisamente cuando, bajo la forma de una proyección, aparece ofrecido en la superficie de un plato preparado para la comida.

Tal y como a propósito de su trabajo ha afirmado la profesora Kimberly Lamm “La única consistencia real en la obra de Hatoum es la desestabilización del ‘hogar’” (Lamm, 2004: pg. 2). También el historiador Tamar Garb se ha referido a este hecho, cuando señala en relación a la obra de Hatoum: “Lejos de ofrecer un refugio frente al mundo de la presión política o social, ‘hogar’ es el lugar del malestar, un espacio de terror y trampa psíquica del que no hay salida” (Garb: 2002, pg. 19): y de eso parece hablar precisamente una de sus obras más representativas, que se titula precisamente así, *Home* (1999), que pasaremos a continuación a comentar con mayor detalle.

En esta instalación, que adopta la forma de uno de los espacios domésticos y femeninos por excelencia, la cocina, nos encontramos con varios objetos colocados sobre una larga mesa, útiles de cocina, precisamente (un embudo, un rallador, unas tijeras, un colador, un molde para tartas: casi parecen coincidir con los mismos objetos que salen en el ya comentado vídeo de Martha Rosler, y estar cargados de la misma violencia que allí, convertidos casi en objetos de tortura), que están conectados entre sí con cables eléctricos por los que pasa corriente, y conectados a su vez a bombillas que se encienden y apagan a intervalos irregulares; un programa informático controla la frecuencia e intensidad de la iluminación mientras el sonido de la electricidad, que se amplifica mediante altavoces, da al conjunto de la instalación un toque extraño e inquietante. La escultura

está situada tras una barrera protectora de finos alambres de acero horizontales, que separa al espectador del peligro de la corriente eléctrica, pero que también refuerza la imagen de un hogar convertido en cárcel, en lugar de encierro, “que expresa los sentimientos de las mujeres atrapadas en sus hogares por las responsabilidades y la violencia doméstica, o un hogar como patria de la que uno ha sido exiliado y a la que no puede volver a entrar”³².

Así pues, y al igual que sucedía en el caso de Louise Bourgeois, el entorno del hogar que se invoca no es en absoluto el de un espacio de salvaguarda o protección, sino más bien el de un ámbito doméstico convertido en lugar inquietante, como en el caso de la francesa en un espacio más cercano a la cárcel u otro cualquier ámbito de reclusión forzada:

“La insistencia en los accesorios de cocina remiten obviamente a lo doméstico, aunque para desmentir la consideración tópica sobre aquel espacio: lugar de violencia y no de calma, de reclusión y no de refugio, tal como nos muestran de forma permanente los medios de comunicación. Una violencia ejercida mayoritariamente sobre las mujeres, escandalosamente sostenida por la

32 Extracto tomado de la ficha de la obra disponible en la página web del Museo Artium, Vitoria-Gasteiz
(<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/mona-hatoum/> obra/el-hogar-en-la-obra-de-mona-hatoum)

tradición en tantos países, como los del área árabe de la que procede la artista, pero también insistente en el ámbito occidental desarrollado, en este caso sin la anuencia social.” (Hernando, Javier: 2002).

Dos casos de activismo doméstico en Latinoamérica: Mónica Mayer (México) y Mujeres públicas (Argentina)

La incorporación de los países de Latinoamérica a las prácticas artísticas de vanguardia a lo largo del siglo XX fue muy irregular, tanto si atendemos a las diferencias entre momentos históricos como a las existentes entre países, e igualmente cabe decir respecto al desarrollo de los movimientos reivindicativos de las mujeres, o el Feminismo en su más amplia acepción. No es objetivo de este trabajo desde luego entrar en dicha cuestión, y es por eso que nos vamos a ceñir exclusivamente a dos obras (que señalan a su vez dos momentos y dos lugares determinados) especialmente relevantes en cuanto a la utilización del imaginario doméstico que aquí se concita, y por otro lado ilustrativos también del hecho de que no sólo en el contexto occidental norteamericano o europeo se fueron produciendo ejemplos de prácticas artísticas realizadas por mujeres que trabajaron en este sentido.

El tendero de Mónica Mayer

El primer caso que nos interesa rescatar en este contexto es el de la artista mexicana Mónica Mayer. Aunque su formación como artista tuvo lugar en México, a comienzos de los setenta, así como su acercamiento al feminismo, no cabe duda de que un paso importante para ella será el momento en que viaja en 1978 a realizar el máster de estudios feministas que Judy Chicago había puesto en marcha en Los Ángeles, y conocerá así el Woman's Building, donde podrá conocer de primera mano cómo habían sido las experiencias pioneras realizadas por la propia Chicago y otras artistas en el Woman House Project pocos años antes. Esto les supuso no sólo encontrarse de primera mano con nuevas temáticas artísticas, que se abordaban desde la perspectiva feminista, sino también con nuevas formas artísticas que permitían mejor acercarse a dichos contenidos, por ejemplo, la performance:

“El performance resultaba un género idóneo ya que al presentarse la artista ante el público implicaba una carga de significados enorme, ineludible. Y, al ser un género nuevo, sin limitaciones o historia, permitía nuevos caminos para desarticular una milenaria tradición de opresión femenina reforzada por siglos de tradición

artística.” (Mayer: 2004, pg. 25)

Sin embargo no fue sólo en el formato de performance en el que estas artistas comenzaron a trabajar, sino también en otros próximos que habían ido surgiendo todos aquellos años, y también la década precedente, más o menos desde lo que podemos denominar la situación o contexto intermedial que se da a comienzos de los sesenta, alrededor por ejemplo del movimiento Fluxus: lo que entonces se estaba viviendo no era sino la transmisión directa de todo lo que había surgido en aquel caldo de cultivo, como la propia Mayer explica:

“Además del curso al que me inscribí en el Woman's Building, trabajé como aprendiz de bruja con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo Ariadne: A Social Art Network en proyectos que integraban el trabajo político con el artístico. Lacy participó en el primer taller de arte feminista impartido por Judy Chicago y Miriam Schapiro en Cal Arts, California a principios de los setentas y estudió con el conceptualista Allan Kaprow, el papá de los happenings. Labowitz fue alumna de Joseph Beuys, quien, entre muchas otras cosas, abrió los cauces al trabajo artístico de proceso y de intervención directa en la sociedad. Por ello los proyectos que estas dos aguerridas artistas feministas desarrollaban, poco tenía que ver con los soportes tradicionales e incluso con una concepción convencional del performance” (Ibid., pg.

Este es el contexto en el que se puede situar la primera presentación de la obra *El tendedero*, que tuvo lugar por vez primera en el Salón 77-78. Nuevas Tendencias, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; la obra sería repetida un año más tarde, en 1979, dentro del proyecto *Making It Safe*, llevado a cabo por la artista y maestra de Mayer, Suzanne Lacy, en Los Ángeles, y también conoció posteriores recreaciones en los años 2009 y 2016. (Rosa, Maria Laura: 2016, pg. 33).

“El tendedero consiste en la distribución de papelitos rosas impresos con una frase que la artista invita a completar: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...”, con ello busca abrir un diálogo sobre la violencia cotidiana que las mujeres viven en los espacios públicos. Estos son entregados en diferentes puntos de la ciudad de México o del lugar en donde la obra se desarrolle. Las respuestas son múltiples y diversas, y en muchos casos dio y sigue dando pie para la denuncia de acoso y violencia sufrida por las mujeres. Esas respuestas son exhibidas como ropa tendida en un tendedero montado en la sala de exposición.

Por otro lado la artista ha ido variando las frases según los lugares en donde ha realizado la pieza.” (Ibid.)

Es decir, nos encontramos ante un tipo de trabajo, típico

del periodo, que combina diferentes estrategias y técnicas, como es, de un lado, un tipo de arte procesual, influido por la sociología, y que se basa en un cierto carácter participativo, con realización de encuestas, etc., y una formalización posterior con ideas tomadas del formato exhibitivo característico de la instalación; en cualquier caso, y más allá de las resoluciones formales utilizadas, lo que nos interesa en esta obra es el punto de contacto precisamente entre los dos ámbitos, público y doméstico, pues es donde la situación de la mujer entra en cortocircuito, y que de esta manera aparentemente sencilla Mayer es capaz de mostrarnos en toda su crudeza. En la obra se pide a las mujeres que se expresen públicamente, escribiendo, colgando sus notas en ese espacio público que es la exposición, y que lo hagan además manifestando sus quejas precisamente sobre su situación personal en relación a ese ámbito del que tradicionalmente han estado excluidas: pero paradójicamente han de hacerlo colgando sus quejas en el mismo tendedero en el que cuelgan la ropa a secar, desarrollando así eternamente sus tareas domésticas.

Es decir, sin soslayar la situación de violencia original a la que las mujeres se ven permanentemente empujadas, Mayer lo que pretende es evidenciar aún más la distancia que queda por recorrer, pero eso si, lo hace ocupando para ello el espacio denegado.

Mujeres públicas: ocupando el espacio público en las calles de Buenos Aires

En segundo lugar, nos gustaría presentar el caso del colectivo Mujeres públicas, formado en Buenos Aires en el año 2003, y en el que se juntan artistas visuales y activistas feministas para, desde un trabajo donde se conjugan creación visual y militancia política, reclamar el uso del espacio público para las mujeres.

Como una y otra vez hemos ido viendo en este trabajo, la negación del espacio público a las mujeres sólo ha tenido tradicionalmente dos excepciones: la primera, desde la época de la industrialización, tuvo como objetivo admitir el tránsito temporal por las calles de las mujeres trabajadoras; la segunda, en todas las épocas y lugares, el de “permitirles” ejercer la prostitución. De ahí que “mujer pública” haya sido muchas veces sinónimo de prostituta; por tanto, vemos que hay una clara intención provocadora y desafiante en este colectivo al asumir con su nombre esta connotación. Lorena Bossi, una de sus integrantes, señala que “el espacio público es el espacio común. Es lo que nos hace mujeres públicas en este juego de palabras que elegimos para nombrarnos. Es donde convive todo para ser intervenido: los discursos sexistas, la homofobia, los mandatos estereotipados, los roles predestinados, la violencia machista” (Rosso: 2014). Como la crítica e historiadora del arte también argentina

María Laura Rosa ha señalado, a propósito de su trabajo:

“Históricamente el espacio público estuvo vedado y connotado para las mujeres. Vedado porque la dignidad de las mujeres fue construida por el patriarcado a partir de su desempeño reservado al ámbito de lo privado. Connotado porque aquellas que salían de lo doméstico era por necesidad económica. Vale decir, el espacio público estuvo -y en muchos sitios sigue estando- atravesado por nociones de clase y género a las que hay que agregar, si hablamos de Latinoamérica, el componente étnico. Es por eso que en el origen de los movimientos de mujeres se encuentre la calle. El espacio público se convierte en el territorio de la convergencia y difusión de los reclamos, denuncias y marchas. Fue allí en donde se advierte que lo político no es sólo lo que afecta al Estado y al bienestar público, sino también al entramado de lo privado con consecuencias en lo público. Así, lo privado es político, lo personal es político” (Maria Laura Rosa, citada en Ibid.)

Así pues, el tipo de intervenciones desarrollados por Mujeres públicas se ha basado fundamentalmente en la edición de posters, cartelería y afiches para ser pegados por las calles de la ciudad, así como en desarrollar intervenciones colectivas en el espacio público urbano. Algunas de ellas han ido dirigidas a la reivindicación de los derechos básicos de las mujeres, presentes en el ideario

básico del propio movimiento feminista: por ejemplo, la reclamación de los derechos reproductivos, y muy en particular del derecho al aborto. Así, su primera intervención, desarrollada precisamente durante el 8 de marzo de 2003, fue la edición de un cartel (la difusión de su primer icono visual) en el que se juntaban simbólicamente dos ideas diferentes relacionadas con la imagen de una aguja: “La imagen hablaba del aborto con un grado de síntesis pocas veces visto: un ovillo de lana atravesado por una aguja. En un lenguaje directo se conjugaban dos símbolos, el cuerpo de la mujer atravesado por los abortos clandestinos.” (Ibid.). De este modo, una simple y potente imagen (la aguja) era capaz de reunir la reclamación de la soberanía sobre el propio cuerpo, con la asunción de los “instrumentos” propios del encierro doméstico (el ovillo de lana), y haciéndolo además mediante la ocupación del espacio público, al difundirlo bajo la forma de cartel.

Como podemos ver a través de acciones y diseños como el comentado, el activismo de Mujeres públicas se alimenta de tradiciones cruzadas: de un lado, el feminismo y los movimientos locales de activismo político (especialmente fértil en un país como Argentina); del otro, las prácticas activistas realizadas desde el arte de los años sesenta en adelante, en particular a través de experiencias como las de la Guerrilla Girls, a quienes estudiaron en sus inicios como ejemplo. Al fin y al cabo, ellas creen que su activismo tiene como característica principal el hecho de ser artístico, esto

es, de trabajar en el registro de lo icónico, de lo simbólico. Como dice otra de ellas, Magdalena Pagano:

“Nosotras no salimos a decir Aborto legal ya, porque si nosotras hiciéramos eso seríamos un grupo activista, pero no somos solamente eso. Decimos Aborto legal ya, de otra manera. Lo decimos con el afiche del ovillo, lo decimos con la estampita, lo decimos de otras maneras. Ese juego, que necesita su tiempo, su elaboración, su diálogo, nos convierte en otra cosa.” (Ibid.).

La obra particular a la que aquí queríamos hacer especial referencia se titula precisamente Trabajo doméstico, y se trata de un poster editado en 2005 que consta de una serie de dibujos a través de los que se pone de manifiesto, justamente, cuáles son las tareas invisibles que las mujeres realizan cotidianamente en sus casas: en eso que aquí definimos como encierro doméstico, y que es mediante el cual precisamente se las mantiene apartadas del espacio público que con su nombre reclaman. Junto con los dibujos, y por medio de la apropiación de una serie de dichos populares que los acompañan, se muestra en forma de denuncia cómo estas tareas son inducidas y promovidas desde las raíces mismas de la cultura popular, en el marco de una tradición patriarcal:

“En Trabajo doméstico vemos cómo actúan los sistemas de naturalización discursivos. A partir de frases tomadas del cancionero popular y de los refranes se

construye la idea de que la mujer nace para hacer feliz a los demás, para servir a los otros. Su cuerpo, su tiempo y su educación están al servicio de los demás. Este trabajo cotidiano es banalizado por el imaginario popular, son labores que no se pagan porque no valen, son tareas que tejen lo real a la sombra de cualquier mirada legitimadora.” (Rosa: 2010).

Esos que podríamos calificar de “trabajos sin nombre”, como “sin nombre” son las mujeres que los realizan, sufren la paradoja ya tantas veces comentada de ser esenciales para “la continuidad de la vida”, y sin embargo resultan invisibles y quedan expulsados del espacio de lo común, para ser escondidos en la privacidad de los doméstico; quizás la inevitabilidad de esta paradoja hace que la apariencia de estas mujeres en este trabajo sea particularmente triste, encerradas en una especie de laberinto, y encerrada cada una en sí misma, en su tarea: “esta situación de encierro se potencia por la distribución de las imágenes en el espacio -sólo los márgenes están en blanco- y la frase contundente que cierra la composición” (Ibid.).

Esa frase a la que María Laura Rosa se refiere es: “Explotación: utilización del tiempo y el trabajo de las mujeres en beneficio de otros”.

Dos artistas españolas actuales: Helena Santolaya, Rosalía Banet

El pensamiento se cuelga por la chimenea de tu casa, se instala en tu cocina, come de tu plato, bebe de tu vaso, se pone tu bufanda. El pensamiento duerme sobre el trapo de polvo, se despierta con el tintinear de tu vajilla, camina en zapatillas... El pensamiento es un animal de compañía.

Helena Santolaya

Posiblemente han sido varias las artistas españolas que en algún momento han trabajado sobre el imaginario de lo doméstico, pero en este punto nos interesa más centrarnos en dos artistas recientes cuya obra en determinados aspectos se aproxima a nuestro propio trabajo, y sirve además como nexo, también generacional, antes de que abordemos el análisis del mismo: se trata de las artistas Helena Santolaya y Rosalía Banet.

No obstante, antes de ello sí querríamos traer a primer plano un trabajo que, quizás por no producirse en el mismo contexto del mundo del arte, sino en el del cómic, pudiera

pasar más desapercibido, y sin embargo enlaza muy bien precisamente con la última obra comentada, el póster de Mujeres públicas titulado “Trabajo doméstico” (ver página 181). Nos estamos refiriendo al trabajo de la dibujante y guionista Montse Clavé, quien había participado de manera muy activa en la escena cultural de Barcelona durante los años de la Transición. Fue una de las fundadoras del colectivo Butifarra! (1975), tras su contacto con el mayo francés mientras realizaba sus estudios de Bellas Artes a finales de los sesenta, y su paso por Cuba posteriormente, donde también participó en el mundo editorial. A su regreso a Barcelona a comienzos de los setenta participa en el movimiento antifranquista y también en el incipiente movimiento feminista.

La obra a la que nos referimos es un cómic de una página titulado “Doble jornada”, que fue publicado en la revista Trocha nº1 (Mayo 1977, pg. 23), y en el que se hace alusión precisamente a este tema que ya ha sido comentado con profusión a lo largo de este trabajo (véase en particular el capítulo dedicado a la división sexual del trabajo, en el punto 3.4): la situación en la que se ven inmersas la mayoría de las mujeres que, por necesidad económica o bien por inquietud personal y profesional, deciden acudir al mercado de trabajo, mientras que en su casa les espera al regreso una segunda jornada laboral. Como recuerda Katia Almerini, las autoras de esta primera generación del cómic feminista en España recurrieron con frecuencia a reflejar en su obra este

tipo de problemáticas que incluso encontraban en sus propias vidas, de modo que su trabajo adquiriría inevitablemente un cierto tinte autobiográfico:

“Así aparecen las ambientaciones típicas del hogar que si antes, en el cómic con que se habían criado las autoras, suponía la representación hipócrita e idílica del espacio destinado a las mujeres, ahora se representa denunciando cómo lo viven: una cárcel, el lugar donde la mujer es explotada, donde sufre violencia psicológica, violaciones, donde acaba aniquilada” (Almerini: 2015, pg. 222).

De todos modos, esta problemática del trabajo doméstico y la necesidad de acudir a ese mercado de trabajo “exterior” (el espacio público, de nuevo) aparece en la obra de Clavé de diferentes maneras, por ejemplo también en el libro *Cuaderns del cos i del aigua* (1977):

“En *Cuaderns del cos i del aigua* se encuentra la historia La Mar, una obra de tres páginas en blanco y negro, en la que cuenta la vida de una mujer casada que intenta *salir de su casa para buscar trabajo y ser autónoma*. Aburrida de no encontrarlo se aburre de esperar y de hacer las cosas de casa, la mujer encerrada en su casa sueña con coger piedras a la orilla del río mientras mira por la ventana del edificio donde vive. Así pasan sus días, sin nada que hacer.” (Monge, Azucena: 2016, pg. 130. El subrayado es nuestro).

“Doble jornada” es una historieta a página completa, desarrollada a través de una serie de viñetas con dibujos en blanco y negro. En ellas vemos la historia de una pareja, que transcurre en el hogar (en ese “ámbito doméstico”), presumiblemente por la tarde tras el regreso de ambos a casa procedentes de sus respectivos trabajos; en las primeras viñetas vamos viendo a la mujer realizando en silencio una serie de tareas domésticas (planchar, preparar la comida, dar de comer al bebé, bañarlo, secarlo y acostarlo en la cuna: como decíamos más arriba, muchas de estas acciones coinciden obviamente con las que también nos mostraron Mujeres públicas en su poster), mientras su pareja va siguiéndola por la casa, mientras fuma en pipa, y habla y habla de la situación laboral en su empresa (sobre la explotación, los despidos, y la falta de solidaridad) sin hacer nada, hasta que ella ya por fin, harta de la cháchara, explota (mediante un dibujo de su rostro en un gran primer plano): “Oye, llego cansada del trabajo, y en casa me espera... la ropa, la cocina, el niño, las camas, los platos, la compra. no crees que hablando de insolidaridad podrías solidarizarte conmigo, y hablando de liberación podrías al menos ‘liberarme’ al menos de parte de mi doble jornada...”. Ante lo que el marido, incómodo, cambia de conversación de inmediato. Este es, sin duda, un reflejo bastante literal de lo que estaba pasando en tantos y tantos hogares occidentales en aquellos años, y sigue ocurriendo hoy en día.

Los trabajos en vídeo de Helena Santolaya

Artista y agitadora cultural originaria de Zaragoza, Helena Santolaya se ha movido indistintamente entre el mundo de la literatura y el arte, y dentro de este han sido muy diversas las prácticas artísticas con las que ha experimentado. En el blog *La ciudad de las mujeres*³³ leemos:

“Helena desarrolla su trabajo en varios campos artísticos, aunando su pasión por las letras y las bellas artes. Objetos cotidianos, materiales reciclados, polvo, botones. son algunos de los instrumentos que usa para crear toda clase de artefactos poéticos que siempre siguen el mismo principio: sus obras no se alejan de la vida matérica y diaria, sin la que no tendrían sentido”³⁴.

Es decir, que ese aspecto de lo diario, de lo cotidiano, es consustancial a su trabajo, y como enseguida veremos, en piezas como los vídeos que constituyen la serie *Historia del pensamiento* (2013), esa cotidianidad aparecerá precisamente bajo el aspecto del trabajo doméstico. En otro blog, de nombre Bloggeles, M^a Ángeles Cuéllar nos cuenta

33 Significativo nombre para un proyecto documental dedicado a “las mujeres creadoras que desarrollan su trabajo y su vocación en la ciudad de Zaragoza”.

34 <https://laciudaddelasmujeres.com/2015/10/23/quien-es-quien-helena-santolaya/> [última consulta realizada el 27 de abril de 2017]

que ha asistido a la presentación de un libro ilustrado por Helena, y que con motivo de la misma también han tenido ocasión de ver un resumen de su serie videográfica:

“El vídeo inicial era un resumen de los seis volúmenes de imágenes poéticas sobre la Historia del pensamiento: Metafísica del polvo, Estética del estropajo, Epistemología de los chorros del oro... Al fin, las ideas de los pensadores más sofisticados de todos los tiempos (Adorno, Bacon, Descartes, Hume, Monrueque...) se arremangan la camisa, remojan bien los puños, doblan el espinazo y se ponen al servicio de las tareas domésticas que sus autores nunca llegaron a realizar”³⁵.

Y es que, en efecto, la serie realizada por Helena Santolaya bajo el título genérico de Historia de pensamiento consiste en un total de seis piezas diferentes, teniendo todas ellas como protagonistas principales a los libros (los más diversos, complejos y sofisticados libros de la Historia del Pensamiento, como ha quedado dicho más arriba), y en las que estos nos son presentados de forma irónica y ritualizada en el transcurso del ejercicio de diversas tareas domésticas.

En el primero de ellos vemos una pequeña estantería de libros filmada en un único plano corto (dentro de la tradición de la acción filmada en continuidad, característica

35 <http://bloggeles.blogspot.com.es/2016/05/la-peninsula-de-cilemaga-helena.html> [última consulta realizada el 27 de abril de 2017]

de la videoperformance de los años setenta), y a unas manos, presumiblemente las de la artista, que van sacando cuidadosamente varios de ellos, para ojearlos. Lo que llama la atención es, en primer lugar, el modo en que cada libro aparece forrado con un diferente tipo de trapo de cocina, o bayetas del polvo; luego, en segundo lugar, los títulos de los volúmenes (clásicos todos ellos de la “Historia del pensamiento”, que es el título genérico de la colección de la que proceden). Las manos buscan, ávidas, sobre los lomos; luego acarician suavemente la superficie de cada libro forrado, lo abren y hojean, se detienen en algunas páginas, así varias veces, hasta que finalmente las manos se retiran, y aparece en su lugar un plumero que comienza a quitar el polvo a los lomos de los libros: tremenda paradoja, la de quitar el polvo a los trapos de quitar el polvo, que se convierte así en metáfora de un trabajo digno de Sísifo (como es característico, por otro lado, de tantas y tantas tareas domésticas). Pero el plumero parece pesar, y no ser muy adecuado para realizar la labor, hasta que la mano que lo sostiene lo gira y vemos que dentro del mismo ha surgido también, imprevisible, la figura de un nuevo libro (*El Novum Organum* de Francis Bacon, en este caso), como en los trucos de magia; la performer lo ojea brevemente, hasta que finalmente lo cierra y continúa con su trabajo.

El segundo vídeo de la serie repite el mismo encuadre, y más o menos la misma estructura narrativa: vemos una olla en primer plano, y unas manos que se meten dentro de la

misma y tratan de fregarla con una especie de estropajo de aluminio que hay en su interior: pero el trabajo resulta dificultoso, porque según vemos enseguida en realidad dicho estropajo recubre a modo de portada un nuevo libro. Las manos tratan de seguir frotando la superficie de la olla con él, pero pronto vence la curiosidad intelectual, y detienen la tarea para abrirlo, mirar el título (Discurso a la nación alemana, de Fichte) y ojearlo brevemente. Luego continúa con el trabajo. Igualmente, en los vídeos tercero y cuarto, en los que tenemos sendos platos limpiados con libros recubiertos por distintos tipos de estropajos: el primero oculta un ejemplar de Más allá del bien y del mal de Nietzsche, y el segundo Utopía de Thomas Moro. En ambos casos la curiosidad inicial por el libro da paso en poco tiempo a la reanudación de la tarea doméstica, como en el segundo título.

El quinto introduce un elemento distinto al comienzo: un grupo de hojas secas que, a modo de bodegón, esperan ser barridas por una especie de fregona que enseguida entra en el encuadre, pero que deja también ver en su parte de detrás la existencia de un nuevo libro, que al cabo de un rato las manos necesitan abrir y mirar (la Teoría Estética de Adorno). Igualmente, en el sexto y último, un ovillo rojo de lana y unas agujas son utilizadas con delicadez por las manos en primer plano hasta que de pronto, al tirar de uno de los dos extremos del ovillo, aparece un libro forrado de la misma lana roja: el Discurso del método de Descartes.

En todos ellos, en lo fundamental, nos encontramos ante la misma estrategia discursiva: la cotidianidad, alienante, de la vida doméstica y sus tareas, se ve interrumpida en un momento dado por la irrupción tentadora de la cultura, la formación, la educación ilustrada en forma de libro. Pero en todos los casos la lógica poderosa de las insoslayables obligaciones domésticas llevan a esas manos de mujer a abandonar la lectura y reemprender las obligaciones asignadas por el patriarcado. No hacen falta más explicaciones añadidas, porque en este caso las imágenes creadas por Santolaya son tan poderosas y significativas que lo dicen todo por sí mismas: como ella señala en el poema con el que abría la serie, el pensamiento es un poderoso genio que “se cuela por la chimenea de tu casa / se instala en tu cocina, come de tu plato / bebe de tu vaso, se pone tu bufanda (...) duerme sobre el trapo de polvo”: pero, como ese “animal de compañía” que es, no consigue romper las cadenas que nos atan a la esclavitud doméstica, porque él mismo es un animal domesticado.

Los trabajos en vídeo de Rosalía Banet

Como en el caso de Santolaya, también Rosalía Banet es una artista de una obra compleja y multidisciplinar, que tiene con frecuencia como temática central el cuerpo

humano, sus enfermedades y excesos, y de modo muy particular su relación con la comida: como la propia artista indica en el statement que acompaña su biografía en la web,

“La comida es otra de las constantes en mis proyectos. El sistema alimentario me sirve como vehículo para representar la sociedad del hiper-consumo con todos sus horrores. Y es que comer, hoy en día, no es simplemente nutrirse, pues implica cuestiones más allá de las puramente alimenticias, cuestiones sociales, políticas, económicas y medioambientales”³⁶.

Obviamente, el hecho de la comida o la alimentación en sí no atiende directamente a la cuestión del espacio doméstico que se discute en esta investigación; pero sí que hemos visto casos, como los de Bob- by Baker, Karen Finley o Martha Rosler, en los que la preparación de los alimentos sí que lo hace, en tanto actividad claramente centrada en el ámbito de los cuidados hogareños. Este sería el caso de los vídeos de Rosalía Banet que comentaremos a continuación.

“En 1973 la historiadora Lois W. Banner formulaba la siguiente cuestión: ¿Por qué las mujeres no han sido grandes chefs? abriendo una nueva grieta en el debate feminista generado por Linda Nochlin en 1971 al preguntarse por qué no ha habido grandes mujeres artistas. La alta cocina, igual que la alta cultura, ha sido históricamente un coto

36 http://www.rosaliabanet.com/?page_id=30

masculino. Las mujeres, confinadas e invisibilizadas por tradición en el ámbito doméstico, eran las responsables de la cocina; sin embargo, cuando esta actividad comienza a ostentar cierto cariz público, prestigio y relevancia social, los hombres se encargarán de asumir el protagonismo. Así, tenemos afamados chefs y gastrónomos -también grandes modistos, científicos, políticos y estrategas- que conforman élites exclusivas y muchas veces vedadas a las mujeres (buen ejemplo de ello son las sociedades gastronómicas “sólo para hombres”).” (Mantecón, Marta: 2009).



A medio camino entre el arquetípico programa de cocina televisivo y el videoclip, *Contracturas psíquicas* (2011) nos muestra cómo elaborar una receta repleta de valores emocionales, con ingredientes tales como “deseo”, “placer” o “necesidad”; manipulando los objetos e ingredientes ante la cámara como en el vídeo de Martha Rosler, pero editando

las acciones como en televisión, Banet va poco a poco añadiendo ingredientes y mezclándolos al ritmo de la música, resultando de ello también un pastel de alta carga semiótica; al igual que en *Leftlovers* (2012), donde esta vez la performer que desarrolla la acción viste bata blanca y lleva guantes como en un laboratorio o en una industria cárnica, para a continuación sacar de una caja metálica tres trozos de lo que parece carne procesada, pero que tiene forma de muñecos humanos, y picarlos en una picadora. Las tiras de carne roja resultante se van recogiendo en una fuente de porcelana blanca, mientras suena una dulce canción. Como en el vídeo anterior, los distintos ingredientes que se van añadiendo llevan una carga semiótica que funciona a nivel simbólico (“Love aroma”, “Love flavouring”). Luego las manos amasan la mezcla, hasta resultar una masa compacta que se continúa amasando con el rodillo, y de la que se sacarán con un molde pequeñas formas de corazón, que finalmente se llevarán al horno. La cocina doméstica gestionando también el alimento del amor.

En *La ciudad de chocolate* (2007) la performer aparece con delantal y guantes, en un plano medio, y prepara una mesa con una serie de fuentes cubriéndolas después extrañamente con el mantel por encima; a continuación coloca sobre cada una de las superficies que sobresalen una casa de chocolate, rodeadas de pequeñas vallas, animales y figuras humanas, recubriendo posteriormente los perfiles

con nata y dando como resultado un hermoso dibujo tridimensional en el que, tras un fundido, vemos aparecer a un grupo de niños que se comerán el montaje. *Cake de vísceras* (2007) comienza con un plano americano de la cocinera de espaldas poniéndose el delantal, para después pasar a cocinar unos muñecos con forma humana sacados de la nevera y puestos después en una gran olla al fuego; tras enfriarlos, la cocinera los va abriendo en canal con un gran cuchillo, y les saca de sus cabezas y tórax lo que parecen pequeñas vísceras ensangrentadas. Todas esas vísceras serán finalmente cocinadas para elaborar con ellas un gran pastel. Finalmente *Comestible 04* (2007) trabaja un poco con los mismos elementos, añadiéndole un toque quirúrgico con la extracción de formas de ojo y el cosido de pequeñas zonas intervenidas y vueltas a unir a modo de heridas sobre el propio pastel.

En todos estos vídeos, como se ha podido ver, la comida y su preparación encubren siempre operaciones afectivas, relacionales, emocionales, gestión de los cuidados: al hacer esta en apariencia inocente mezcla de rituales y procesos, Rosalía Banet está llevándonos a un ambiguo terreno en el que comer, amar, cuidar, proteger, herir, odiar o matar son difícilmente discernibles. Allí donde se guisan las comida, se guisan también los afectos. En ese espacio doméstico en el que cuando se impone forzosamente el encierro, puede nacer la paranoia.

“Envasemos lo más querido por nosotras, pongámoslo al alcance de todos, vendamos nuestras entrañas envueltas en preciosas latas de coloridas etiquetas, en una suerte de amor eterno. Nos dijeron que el corazón era nuestro, que todo nos pertenecía. Nos dijeron mis ojos son vuestros, vuestro es todo mi ser, y así lo hicimos, así lo entendimos. Nos nombraron guardianes de su ser, nosotras lo hemos cumplido. Guisamos nuestros sentimientos a fuego lento, con mimo, bien condimentados. Invitemos a celebrarlo alrededor de una mesa, hagamos una fiesta de nuestra felicidad, ocultemos el sufrimiento y el dolor. Pongamos a macerar la sangre y los intestinos, preparemos hermosas y succulentas gelatinas rellenas con las vísceras de nuestros amantes, horneemos a fuego lento la carne, en su punto (...) Disfrutamos de este ágape que Rosalía Banet pone ante nosotros”. (Ávila, Javier: 2015)

IV. ANÁLISIS DE UNA TRAYECTORIA Y UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL

Introducción: buscando en los porqués de ciertas prácticas artísticas

Como ya se dijera al comienzo, este apartado del trabajo no tiene otra intención que poder vincular de forma fehaciente esta investigación académica actual con mi propia investigación plástica, desarrollada en los veinte años precedentes, preferentemente en un formato audiovisual: en este sentido las herramientas de las que me he dotado, el vídeo como sistema de registro y la performance o acción como modelo interpretativo frente a la cámara, están voluntariamente conectadas con la inmensa mayoría de las prácticas aquí descritas con anterioridad.

Hay en ello evidentemente una vocación de situar el trabajo en conexión con una tradición y un modo de hacer

determinado, y la voluntad también de confrontarlo para así aprender de los diferentes contextos y situaciones en los que las prácticas artísticas se desarrollan.

Como tantas artistas de mi generación, que empezamos a generar una obra más o menos definida en la década de los noventa, muchas de las ideas y de las actitudes en las que nos inspiramos estaban entre los trabajos de la generación de las mujeres artistas de los setenta: como hemos ido viendo y también argumentando con anterioridad, muchas de ellas precisamente encontraron en las prácticas de la performance y del vídeo unos “modos de hacer” en parte liberados del peso de la tradición patriarcal, que en el caso del Arte estaba claramente arraigada en la pintura y la escultura como lenguajes predominantes. Artistas como Martha Rosler, Faith Wilding o Mierle Laderman Ukeles, por citar tan sólo algunos nombres de los que hemos analizado como casos de estudio en la presente investigación, encontraron en estos nuevos modos de expresión una manera de no verse enfrentadas y comparadas con lo que habían venido haciendo sus profesores en las escuelas de arte, o incluso sus compañeros de generación, quienes, aunque desarrollaran su investigación plástica también en el marco de los nuevos lenguajes de la época (minimalismo, arte conceptual), en la mayoría de los casos lo seguían haciendo de algún modo remitiéndose a las genealogías que los ligaban con la tradición de la Pintura y la Escultura de vanguardia. Como ya ha sido comentado anteriormente,

esto no podía ser vivido por la mayoría de las mujeres artistas sino como un lastre, y ese fue el motivo principal por el que muchas de ellas encontraron en los nuevos modos de expresión una situación para la creación verdaderamente liberadora.

Aunque a lo largo de los años ochenta muchas de estas artistas, y otras nuevas que se fueron incorporando, siguieron manteniendo clara su preferencia por estas formas de creación, el fuerte retorno de la Pintura y la Escultura de los neoexpresionismos y las transvanguardias en los años ochenta hizo que, para quienes estudiamos en aquellos años, aquella generación precedente quedara en buena medida eclipsada: no sería hasta comienzos los años noventa cuando muchas fuéramos reencontrándonos con aquellos trabajos de las pioneras del arte feminista, y viendo en ellos una fuente de inspiración y empoderamiento. Lamentablemente, con el retorno de la Pintura y la Escultura en los años ochenta se demostró que estas artistas estaban en lo cierto, puesto que de la mano de estas prácticas asistimos de nuevo a la omnipresencia de artistas varones en exposiciones, galerías y ferias.

“La naturalidad con que se publicitó la pintura de los años ochenta en el contexto artístico español parecía surgir en contra de algunos de los postulados centrales de la performance de la década de los setenta, centrada en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor

frente a los canales dados de expresión, y en cuestionar muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones de mediación entre sujeto -autor- y contexto -receptor-. Una práctica artística que valoraba por encima de todo el objeto no era el mejor terreno para aquellas actividades que pretendían desmitificarlo. Vale la pena recordar que la performance y el happening se convirtieron en dos de los principales vehículos de expresión de la contracultura de los años setenta (Marzo, Jorge Luis: 2015, pg. 271).

El regreso “heroico” sobre todo de la pintura supuso el retorno de un “modo de hacer” que trataba de enganchar con la tradición de aquellos “grandes artistas” que, generación tras generación, estilo tras estilo, desde la noche de los tiempos, habían representado los valores viriles de la creación artística y del genio individual del romanticismo. Y esta tendencia se volvería de nuevo hegemónica por unos cuantos años. Aunque muchas de nosotras comenzáramos nuestras carreras como pintoras y escultoras también, el contexto pronto se nos mostró claramente refractario y hostil, y tras los primeros síntomas de frustración, resultó un verdadero estímulo encontrarnos con esa generación de artistas precedentes que habían vivido la misma situación y habían sabido vehicular su creatividad construyendo modos alternativos de expresión y difusión de su trabajo.

“Ejemplificadas en el impacto de la exposición ‘El arte y su

doble', 'algunas fórmulas del proceso de posmodernización permiten a algunas mujeres artistas oponerse al giro hegemónico, basado en la alegorización y un discurso despolitizado o antipolítico sobre la subjetividad y la subjetivización, mediante un giro genealógico' y debido a la utilización de ciertas fórmulas y a la creciente incidencia del análisis y generación de la representación, desde finales de los ochenta y principios de los noventa, el feminismo se convierte en un factor significativo para la generación de imágenes.

Temas y preocupaciones como la personalización de lo político, el (bio)cuerpo como campo de batalla y la vuelta a la performance, la crisis y la reformulación de las identidades y el género/sexo, las nuevas tecnologías o la visibilidad en el espacio público (...) toman protagonismo para múltiples personas feministas, dentro de la escena del pensamiento y las imágenes” (Navarrete, Ruido y Vila: 2005, pg. 172).

Curiosamente para saber de ellas en muchos casos tuvimos que indagar en circuitos aparentemente periféricos al ámbito principal de ferias y galerías (donde básicamente se exhibían cuadros y esculturas, y quizás en el mejor de los casos algunas instalaciones), como era el circuito de festivales y muestras de Videoarte, entonces bastante activo (aunque considerablemente marginal en relación al

Sistema Arte)³⁷. Fue allí donde sí que pudimos encontrar, en muchos casos por vez primera, referencia al trabajo en vídeo que habían hecho artistas como la propia Rosler, o Valie Export, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Joan Jonas, etc. Un contexto en el que, además, las performances tenían un lugar destacado, bien fuera reflejada en vídeos que funcionaban como mera documentación, bien en aquel tipo de piezas que pudiéramos calificar de videoperformances o videoacciones.

Sí que resultaba paradójico, no obstante, que tuviéramos antes constancia de este tipo de obras, realizadas más de quince años antes y en un contexto fundamentalmente anglosajón, y no de lo que habían venido haciendo otras artistas españolas de ese mismo periodo (desde Esther Ferrer a Eugenia Balcells, pasando por Eulalia Grau)³⁸, como

37 Como Susana Blas también reconoce, en aquellos años el acceso a este tipo de información resultaría difícil, y no había apenas “artistas feministas que trabajaran con el vídeo”, a excepción hecha de “casos concretos que se desarrollaban al amparo de los festivales de especializados en vídeo y arte electrónico” (Blas: 2007, pg. 112).

38 Tanto Ferrer como Balcells son explícitamente reconocidas en su papel de pioneras en la investigación desarrollada por Navarrete, Ruido y Vila para el proyectos Desacuerdos, y del que proceden las citas de estos párrafos anteriores: “La otra mujer que estaría en el comienzo del vídeo y la acción en el feminismo español sería la conceptual catalana Eugenia Balcells, ahora recuperada para el gran público en los últimos años, y especialmente a raíz de un programa de Metrópolis (TV2) del año 2000, con guión de Susana Blas” (Ibid., pg. 172).

bien señala Susana Blas:

“En mi opinión, el caso de Eugenia Balcells sería el más reseñable en relación al vídeo pues su trabajo videográfico además de ser pionero se despliega en un sinfín de capas haciendo aportaciones valiosísimas tanto a nivel formal como teórico en piezas monocanales e instalaciones que cuestionan los roles y el tratamiento del cuerpo de la mujer en aquella época. Sin embargo, es sintomático de la pobreza documental que sobre estas experiencias existía entrada la década de los noventa el que su obra apenas era conocida por las creadoras jóvenes que empezaron a hacer vídeos cuando su trabajo se mostró en Madrid en el CARS en 1995. De mis conversaciones con la generación de artistas de los noventa concluyo que el acceso a la información y a los precedentes fue de un modo muy fragmentario, siendo difícil visionar los ejemplos, o estudiar las teorías fílmicas que empezaban a traducirse en ese momento” (Blas, Susana: 2007, pg. 112)

También es ilustrativo del grado de desconexión generacional que había, del paréntesis mortal y casi insalvable que en ese sentido supusieron los años ochenta, y de la dificultad inherente al establecimiento de genealogías de carácter feminista en un contexto aún hostil para las mujeres, como era el del mundo del arte:

“Es difícil decir con certeza cuándo comienza a ser

introducido este tema en el arte español (...) En gran medida el renacimiento de la práctica performativa en artistas norteamericanas (...) está estrechamente vinculado a esta reivindicación feminista y a la adopción de una genealogía entonces considerada necesaria (.) Es obvio que el cuerpo como eje temático y la reformulación de las identidades tuvieron en la práctica performativa uno de sus mejores instrumentos. Lo que no es tan claro es cómo llegaron estas influencias a las artistas de los noventa. Por una parte estaría la influencia norteamericana, tanto en el terreno del arte de acción y el activismo como por el bagaje del campo de la videoacción, que se desarrolla en España en la década de los noventa” (Ibid., pg. 173).

En cualquier caso, esta conexión con lo que estaba sucediendo a escala internacional se dio esta vez de manera sincrónica, y al mismo tiempo que las artistas jóvenes norteamericanas y europeas estaban redescubriendo el trabajo de las pioneras (nos referimos a la aparición en el panorama internacional de artistas como Cheryl Donegan, Pipilotti Rist, Patty Chang, Alix Pearlstein, Sadie Benning, Alison Murray, etc.), nuestra generación de artistas en España estaba encontrándose también por vez primera con aquellos trabajos. No deja de ser además significativo que en otros ámbitos de la creación, como es por ejemplo el de la música pop, en aquellos años surgiera un movimiento como el de la Riot Grrrls, que reivindicaban la presencia de

las mujeres en el mundo del rock con una estética y actitud próximas al Punk, y muy cercanas al movimiento Grunge de entonces (L7, Bikini Kill, Tiger Trap, Bratmobile, 7 Year Bitch, y The Slits serían algunas de las bandas principales).

Trabajos de investigación recientes como el desarrollado por Navarrete, Ruido y Vila para el proyecto Desacuerdos (2004-2005)³⁹ han dado cuenta de esta conexión, que en cierto modo supone la salida de cierto aislamiento en la producción de un arte feminista consciente en el marco del Estado español:

“En el Estado español, la gran diferencia entre la videoacción de los noventa y la de los setenta está en la propia idea de performatividad como herramienta política y su orientación constructora, casi siempre reflexionada, frente a la reivindicación del cuerpo como sustrato esencial y significador que encontrábamos en los setenta (...) también destinada a confrontar el trabajo de artistas españolas con otras internacionales en el

39 Desacuerdos fue un gran proyecto de investigación sobre la relación entre prácticas artísticas, política y esfera pública en el marco del Estado español entre los años setenta y los dos mil, producido entre el Macba de Barcelona, Arteleku de Donostia, UNIA de Sevilla a lo largo del año 2004 y culminado con una serie de exposiciones en 2005. Posteriormente el proyecto tendría continuidad con la publicación de una colección de volúmenes monográficos que abordarían cada una de las líneas de investigación desarrolladas. El número 2 será el correspondiente al proyecto de “feminismos” llevado a cabo como se ha dicho por Navarrete, Ruido y Vila.

terreno de la performance y la reflexión sobre la identidad, estaría el reciente programa de Susana Blas para PhotoEspaña 2002 Videos XX, donde figuraban: Estibaliz Sádaba, Itziar Okariz, Mapi Rivera, Mabi Revuelta, Dora García, Susana Vidal, así como trabajos de Pipilotti Rist, Sadie Benning, Coco Fusco y Sue de Beer” (Ibid., pg. 174).

Aunque como estas autoras señalan es cierto que la reivindicación del propio cuerpo que se dio en muchas artistas de los setenta tenía un fuerte componente esencialista, que vinculaba a la mujer con lo telúrico y con lo biológico (el caso más extremo en este sentido quizás sea el de las performances de Ana Mendieta), tampoco se puede decir que todo el arte feminista de aquel periodo fuera siempre así, pues como ellas mismas indican las excepciones que constituían los trabajos de Martha Rosler, Adrian Piper o Eleanor Antin en este sentido son bastante relevantes.

Lo que sí es claro es que el feminismo en que la generación de artistas a la que yo pertenezco tiene que ver con lo que para muchas teóricas constituye ya una Tercera ola feminista, que precisamente comenzaría a comienzos de los noventa, y que tiene la idea construccionista como uno de sus elementos característicos fuertes: será el feminismo de la diferencia, que parte de entender que no existe una única idea de mujer, que se aleja así de cualquier esencialismo, y

que insistirá una y otra vez en el carácter de constructo de la idea de género, como juego de mascarada. Se aleja de este modo también de cualquier noción fuerte de “identidad”, para entrar a hablar más bien de la noción de “identificación”, o “múltiples identificaciones” y “múltiples posiciones de sujeto” (Haraway: 1991). Toda la irrupción de la teoría Queer, y su insistencia en el carácter constructivista de la sexualidad y de la noción de género, así como su cuestionamiento del clásico par sexo/género, será fundamental en este sentido (Butler: 1990) (Segdwick: 1990). Desde toda la humildad con la que puedan expresarse estas palabras, creo que el trabajo que comenzamos a hacer las artistas surgidas en la generación de los años noventa es el correlativo, desde las prácticas artísticas, a lo que todas estas teóricas y militantes feministas estaban desarrollando tanto en las movilizaciones como en la academia:

“Alimentados prácticamente por aportaciones extranjeras en su versión original o en sus primeras traducciones, las revisiones del psicoanálisis, el desmantelamiento de los mecanismos legitimadores de la historia del arte y los primeros textos sobre teoría fílmica feminista (...) empiezan a calar en el discurso de algunas artistas, unidas por entender el feminismo como teoría política y vinculadas, en algunos casos, al activismo y a sus prolongaciones en las teorías y políticas queer. Nos referimos a trabajos (.) como la serie de Ana

Navarrete Indispensable para las mujeres, desde 1994; Carmen Navarrete, *Décalogue* (1991), *Le cabinet des estampes* (1994); Estibaliz Sadaba, *La colonización del planeta P* (1996); los dibujos de Azucena Vieites, desde 1994 (...)” (Ibid., pg. 179).

Así pues, para mejor entender el papel que algunos de estos trabajos pueden suponer en este sentido, en lo que sigue explicaremos su contenido, y los analizaremos en el marco de la teoría descrita, siempre insistiendo, en cualquier caso y dado el contenido de la investigación presente, en aquellas obras que preferentemente indagan en la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico, precisamente desde una óptica antiesencialista y anti-identitaria.

Genealogía y análisis de dos décadas de trabajo audiovisual

En mi trabajo el propósito más genérico siempre ha sido el de desarrollar una obra que, desde el estudio y deconstrucción de lo que en nuestra sociedad (capitalista, occidental, patriarcal) han sido considerados arquetipos femeninos, se pueda contribuir a la creación de una estrategia contra dicho discurso dominante, y muy

especialmente en el mundo del arte, entendido como lugar que en ningún caso constituye una excepción a dicho discurso, sino que más bien lo reafirma: esta es la base de todos mis proyectos desde los años noventa. Con estos trabajos habitualmente trato por tanto de construir nuevos significados, de tal modo que se cree una especie de “ruido” entre las imágenes en sí mismas y las nuevas formas de aparecer ordenadas y contextualizadas, dándose de este modo un modelo de comunicación que contenga su propia crítica, a veces en forma autoparódica.



Los trabajos que he desarrollado en vídeo desde el año 1995, pero más especialmente durante estos últimos años, se han basado en la realización de acciones/performances en las que utilizo el cuerpo (el mío, o el de otras mujeres

performers) como instrumento, como un lugar de experimentación formal o como un medio de cuestionamiento existencial o conceptual; igualmente esto me ha llevado a descubrir que el vídeo, en tanto que medio más adecuado para un registro simultáneo e integral de la actuación, es el vehículo más práctico para convertir el cuerpo en acción, y para que ésta acción se vuelva de nuevo a transformar en otro discurso renovado, mediante el uso de la herramienta tecnológica (la proyección, o la edición, pongamos por caso).

Considero en este sentido mi obra directamente deudora de la realizada por las mujeres artistas en la década de los setenta, como las descritas dentro del caso de estudio ya comentado de la Womanhouse Project de Los Ángeles, en donde las performances llevadas a cabo por estas artistas mediante el uso de su propio cuerpo se concebían como un vehículo para llevar a la práctica una idea central del movimiento feminista: “lo personal es político”. Pero también de trabajos como los realizados en aquella década por las artistas que protagonizaron el fértil cruce entre las prácticas performativas (que tenían el cuerpo como centro y lugar de referencia), y la tecnología del vídeo, como posibilidad de registro inmediato: las ya citadas Martha Rosler, Joan Jonas, Valie Export, Carolee Schneemann, etc. Muchos de estos trabajos de los que me siento deudora están recogidos en el vídeo-ensayo *Not For Sale* (No en venta) de Laura Cottingham (1995), ese documento imprescindible

del que ya hemos hablado también que nos acerca al movimiento del arte feminista estadounidense (aunque quizás la necesaria e irrenunciable presencia actual de las mujeres en el espacio público -del arte- y su circuito comercial debería obligarnos a decir: sí, nuestra obra también está en venta). Por otro lado, el cuerpo como un campo de experimentación y conocimiento se ha convertido en una referencia fundamental en las diversas prácticas artísticas de los últimos años, en el marco del trabajo de esa generación de artistas de los años noventa a la que nos hemos referido antes; aunque obviamente las raíces deberían situarse mucho más atrás, y mirando al pasado más inmediato tendríamos que remontarnos a ese mítico momento fundacional (y también de clausura) que se extiende a caballo del cambio de década entre los años sesenta y setenta del siglo pasado, para encontrar una serie amplia de trabajos que ponen el cuerpo en el centro mismo de la escena artística: ese es también el porqué de nuestra selección en los casos de estudio analizado y expuestos anteriormente.

Así es como, por ejemplo, y en referencia a mi trabajo artístico, la profesora Concepción Elorza lo ha valorado recientemente:

“Con el cuerpo, lo doméstico y lo productivo/laboral como ejes principales, sus realizaciones nos ponen frente a frente con la discriminación, la negación, el

silenciamiento, la ocultación, la dominación. De este modo, diferentes producciones y estrategias empleadas por la artista configuran otros tantos modos de desmontar ideas preconcebidas acerca del mundo del arte y el papel que las mujeres aún hoy ocupan en él. La práctica procedente de la performance y el trabajo en vídeo devenido de ésta -constituido, de hecho, en directa conexión con ella- se ha venido expandiendo, especialmente en su producción última, a otros diferentes tipos de formatos que nos permiten localizar aspectos específicos dentro de su ámbito de intereses” (Elorza, Concepción: 2017, pg. 12).

Veamos por tanto, a continuación, una selección cronológica de “casos de estudio” esta vez tomados del conjunto de mi propia obra, que nos sirvan para relacionar desde la práctica las cuestiones teóricas anteriormente abordadas.

Kill your idols. (Vídeo. 2' 46”, 1996)

Se trata de uno de mis primeros trabajos en vídeo, y fue elaborado siguiendo algunas de las pautas más básicas de la videoperformance clásica, como eran: el desarrollar una acción en continuidad, sin cortes de cámara; actuar para el

público en un plano frontal, sin evitar la mirada a cámara; y acompañado de una música que sonara en directo, diegéticamente, y de forma sincrónica a la acción. Esto en realidad es una característica habitual de las videoperformances de los años noventa, casi siempre ausente entre las autoras de los setenta (con la excepción, relativa, de piezas como *Female Sensibility* de Lynda Benglis, de 1974), y que como aportación de nuestra generación supuso, a juicio de diferentes críticos y académicas, la incorporación inevitable del bagaje del videoclip como lenguaje dominante desde los años ochenta en adelante. Además también tiene en común con la mayoría de las videoperformances realizadas por las mujeres de mi generación el resto de las características mencionadas, y el hecho de que parten probablemente de unas similares condiciones de producción compartidas por todas en aquel momento. Refiriéndose a esta segunda ola de trabajos de videoperformance surgidos en los noventa, Susana Blas afirma:

“Con una enorme necesidad de medios técnicos y falta de acceso a los discursos, algunas artistas y pensadoras ‘reinventan el vídeo feminista’ desde los noventa, interpretando la escasa información y sacando partido a las características del lenguaje videográfico que sigue reteniendo una capacidad sin igual para proyectar la identidad de un modo no convencional” (Blas, Susana: 2007, pg. 113).

En esta vídeo-acción, basada en un primer plano de mi rostro, miro desafiante a la cámara, y comienzo a empapelarme la cara con titulares recortados de la prensa femenina. Esta imagen del rostro cubierto, ahogado, silenciado, enmudecido, está basada en un fotomontaje del artista inglés John Heartfield ⁴⁰. La sencillez del acto, concentrado, despojado de sofisticación, busca transmitir un tono de crudeza: denunciar el modo en que los discursos imperantes, emitidos por los medios de masas, “nos taponan”, impidiéndonos ver más allá, mientras proponen una idea del cuerpo y de la feminidad que sigue asentada en valores profundamente conservadores.

Es interesante detenerse en algunos de los titulares que cubren la cara de la artista en esta acción: la mayoría aluden a la llamada “psicología femenina”, a sus retos, a sus supuestas inseguridades para integrarse socialmente; incitándonos a progresar, a mejorar; incluso algunas frases critican aparentemente las desigualdades de género imperantes y la tiranía que se ejerce sobre el cuerpo de la mujer; pero tras un análisis más profundo de esta selección periodística, veremos que de pocas de ellas se desprende una verdadera crítica al sistema económico y político que

40 Se trata del fotomontaje de 1930 titulado *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den verdummungsbandagen!* (“Cualquiera que lea los periódicos burgueses acaba ciego y sordo. ¡Fuera los vendajes sofocantes!”), publicado en la revista *AIZ* nº6 y en el que el artista denuncia el embotamiento que la propaganda de la prensa fascista causa en el que la lee.

sustenta la desigualdad: la multiplicación de estos mensajes descafeinados solo termina ocasionando mayor ansiedad a las mujeres. E inevitablemente, si hablamos de economía, injusticia y desigualdad, muchos de ellos también hacen referencia al encierro en el espacio doméstico del que estamos hablando aquí. Por eso es tan rotundo el final, con el rostro completamente cubierto por los periódicos, a modo de momia, denunciando un posible embalsamamiento en vida.

Comenta Beatriz Colomina en su libro *La domesticidad en Guerra*, “la mujer se presenta como una prótesis de la casa, de la domesticidad, de la organización interior, además con atributos femeninos exageradamente impostados y el hombre como prótesis del coche y siempre asociado a la macrotecnologías y a las decisiones importantes. Las nuevas tecnologías del hogar y los nuevos diseños de casas se infiltran a través de revistas femeninas para mujeres.” (Colomina: 2006).

Como ya mostrara Betty Friedan en su análisis del “enclaustramiento femenino” analizado en el clásico ya tantas veces citado *La mística de la feminidad*, ese encierro en la jaula de oro suburbial, con la mujer rodeada de todos sus caros y modernos electrodomésticos que aparecen supuestamente para liberarla del trabajo doméstico, pero que realmente la vuelven aún más dependiente del mismo, está inextricablemente unido al desarrollo a través de los

mass media de un “nuevo” modelo de feminidad que impulsarán infatigablemente los seriales de televisión, los anuncios comerciales y las revistas ilustradas. Estas, que como vimos tan importante papel desarrollaron desde los años de entreguerras y sobre todo en los cuarenta y cincuenta, para difundir una imagen de mujer reina de su dominio doméstico, no dejarán, incluso en nuestros días, y pese al papel creciente que juega internet a la hora de difundir estos modelos, de tener un enorme peso en la creación y difusión de los estereotipos de género y sexualidad con los que se conforman e informan los roles a desempeñar por las mujeres en nuestra sociedad.

“La crítica a los estereotipos asociados a la mujer y al uso de su cuerpo es otro de los campos de trabajo de las producciones videográficas feministas, y desde ángulos muy diversos. En algunos casos, las piezas se centran en denunciar el modelo de representación del binomio sexo-género impuesto desde la ideología patriarcal” (ángulos muy diversos desde asociados a la mujer y al uso de su cuerpo es otro campo de trabajo para a ángulos muy diversos Blas, Susana: 2007, pg. 118).

El concurso de la gran felicidad (esto pasa mucho). (Vídeo. 1' 45", 1999)

En este trabajo la reflexión no se centra específicamente en el cuerpo de la mujer y en el modo en el que la sociedad lo moldea, sino en los usos cotidianos de la vida en pareja; poniendo de manifiesto cómo la mujer soporta diariamente la desigualdad, teniendo que luchar por cuestiones tan básicas como trabajar fuera de casa o compartir el cuidado de los hijos.

Apartándome de cualquier clase de realismo, pero sin dejar de jugar en cierto modo con la escenificación de una ficción a través de un diálogo planteado a dos voces, opto aquí por diseñar una puesta en escena que pretende funcionar a varios niveles. La acción que tiene lugar es muy concreta y simple: el plano corto de unas manos femeninas, enguantadas y glamurosas, repletas de anillos, que sobre un llamativo fondo fucsia, y mientras escuchamos la lectura de un diálogo entre una pareja, procederá a desprenderse una a una de las joyas, entendidas como símbolos de dependencia psicológica y económica más que de amor.

En realidad, se trata de una escena tomada de una película de Pere Portabella y Joan Brossa, *No contéis con los dedos* (1967), en la que, en un plano similar, en blanco y negro, parece simbolizarse el estatuto de dependencia que la mujer adquiere una vez que se ha colocado el anillo de compromiso, es decir, una vez que ha asumido su rol de

esposa dentro de la unidad familiar, que invariablemente irá unido a su rol como agente doméstico. En esta película, y de un modo bastante pionero en el Estado español, Brossa y Portabella trabajaron precisamente a partir de la apropiación semántica y estética del lenguaje publicitario de su época, y sus ya entonces constantes incitaciones al consumo:

“No contéis con los dedos adopta el lenguaje publicitario como ready-made, creando una sucesión de fragmentos, ligados por cortinillas y cachés prestados de la publicidad que se erigen en signos gramaticales (...) el tándem Brossa-Portabella consigue trazar una relación objetiva entre publicidad y surrealismo, subvirtiendo la realidad publicitaria y su finalidad consumista por una serie de secuencias, aforismos visuales, que se erigen en una antipublicidad, por el hecho de utilizar sus mismos códigos” (Parcerisas: 2001, pg. 81, 82).

Este es igualmente para mi, el punto de partida, el intento de utilizar esos lenguajes desde la perspectiva del ready-made para alterar sus códigos originales. La novedad aquí es que este planteamiento se mezcla con otra posible capa de interpretación, en torno a la cuestión de la doble jornada, y el salario aportado por la mujer a la unidad familiar, entendido habitualmente como algo “superfluo” o “anecdótico”. El diálogo que oímos tiene su origen en el texto de la autora de ciencia-ficción feminista Joanna Russ

El hombre-hembra (1987, originalmente publicado en 1975), cuyo argumento está centrado en mostrar cómo la distribución del trabajo doméstico y del cuidado de la familia sigue confinado en nuestra sociedad al ámbito del hogar y por tanto al mundo de las mujeres, quienes por otro lado sufren un proceso de precarización paulatina. El modo en que se entona el diálogo, sin dramatización, busca que la lectura distanciada nos permita detenernos aún más en las palabras y llevarnos a la reflexión. De manera que, al igual que treinta años antes hiciera Portabella, con mi trabajo no busco otra cosa sino provocar la actitud activa y crítica de la espectadora, del espectador, mediante el choque de materiales que el vídeo ofrece. De este modo, en el caso de Portabella:

“La pista nos la da el director cuando señala la necesidad de una actitud receptiva y de participación activa por parte de la audiencia (...) Ya se intuye aquí la exigencia de una mirada radical, de autor y receptor, que caracteriza su cine. Portabella desea captar la atención del público, cada vez más perdido ante la super-oferta de la propaganda publicitaria” (Guardiola: 2001, pg. 236).

Este imaginario publicitario sería, pues, el primer contramodelo al que el vídeo se remite; pero además hay otro que aparece de forma tácita en el vídeo, que es el del cine hollywoodiense.

Mi trabajo de investigación sobre la historia del arte feminista (tanto en el ámbito del colectivo Erreakzioa-Reacción como en mi trabajo individual) y sobre la trayectoria de las artistas que desde la década de los sesenta trabajan con el video para reivindicar una identidad propia de las mujeres, me han llevado obviamente a alejarme del imaginario de la pareja heterosexual construido por Hollywood, y que tan importante fue a la hora de conformar el imaginario patriarcal en relación a los roles de género en nuestras sociedades durante los últimos sesenta años, es decir, desde el fin de la segunda guerra Mundial, como viéramos de la mano de Betty Friedan. La puesta en escena, el recurso a la voz en off, y el humor y la ironía son en este sentido las herramientas con las que trato de desmontar esos referentes que las narrativas cinematográficas clásicas nos han inculcado, y que por otro lado son herramientas indisociables de la adquisición de un aparato interpretativo y deconstructivo de dicho modelo hegemónico hollywoodiense gracias a la lectura de la teoría fílmica feminista, que empezó precisamente a difundirse en España en los años noventa:

“Si bien la atención de las artistas españolas de los años noventa a la teoría de la representación como espacio político se transparenta en algunos nombres - Erreakzioa-Reacción, Ana y Carmen Navarrete, Virginia Villaplana y Carmen Nogueira -o se expresa en confluencias con otras disciplinas -como es el caso de

LSD, de Beatriz Preciado, de Cristina Vega y de Precarias a la Deriva-, en gran parte de la producción textual y videográfica es mucho más patente la teoría fílmica. (...) Introducida en España de la mano de Giulia Colaizzi (...) la deconstrucción de la mirada tradicional desde la confluencia del género como factor político, y la aplicación de las lecturas pospsicoanalíticas al cine y el vídeo tiene en España unos cuantos hitos fundamentales. Entre ellos podríamos destacar el citado Placer visual y cine narrativo de Mulvey; la aparición en castellano del texto de Marita Sturken (...) la traducción en 1993 de Estética y teoría feminista. Reconsiderando el cine femenino de Teresa de Lauretis (.)” (Navarrete, Ruido, Vila: 2005, pg. 179).

Todos esos y algunos otros más fueron sin duda los hitos teóricos que nos ayudaron a conformar una mirada crítica sobre dicho imaginario hegemónico, y nos ayudaron en ese sentido, desde herramientas como el desmontaje y la deconstrucción, a elaborar un nuevo imaginario que si nos resultara válido para pensar, desde la imagen y el sonido, nuevos modelos de mujeres no subyugadas.

Esto pasa mucho (Vídeo. 2'18”, 2000)

En este vídeo, que coincide casi en el título con el anterior, asistimos a la concatenación de una serie de escenas domésticas en las que, a través de unas imágenes totalmente desenfocadas, adivinamos el deambular de una mujer por diferentes estancias de un hogar, y en las que aparentemente va desarrollando una serie de tareas domésticas. Mientras tanto, a través de la banda sonora asistimos a una suerte de diálogo altamente esquematizado (en realidad se evidencia, a través del uso de una única voz en off, y el tono neutro, nada declamativo ni interpretativo, el trabajo de lectura de una serie de líneas de guión), entre lo que parecen ser distintas mujeres o distintos modelos de mujer, que contrapondrían de este modo sus puntos de vista, mientras “charlan” en primera persona sobre sus satisfacciones y los diferentes roles que desempeñan en su vida privada.

Podemos imaginar por tanto que esa voz en off de mujer va en realidad relatando distintos casos de vidas femeninas entre un grupo de amigas, cada una de las cuales desempeñaría, aparentemente, un rol del que está orgullosa. Se trata pues de ver, con distancia irónica y una pizca de distanciamiento brechtiano, cuáles son los logros y el tipo de bienestar no consensuados por el un supuesto sujeto femenino colectivo (ya que de lo que presume una es lo que rechaza la otra y viceversa). En realidad sabemos que la mayor parte de ellas sufre una automarginación, consecuencia de su encierro en el entorno doméstico: como

las mujeres del libro de Betty Friedan, que renuncian a sus carreras por el supuesto ideal del bienestar hogareño, terminarán sufriendo lo que aquella llamara “el malestar que no tiene nombre” (Friedan: 2009).

A través de distintos puntos de vista, tomados una vez más de la novela de Joanna Russ *El hombre hembra*, lo que planteo en este vídeo es una simple pregunta: “¿cuál es el ideal de realización personal en la mujer de hoy en día?”. Los cinco casos expuestos la responden desde sus situaciones particulares. Las cuatro primeras aparentemente están satisfechas con ser amas de casa, en cada una varía la implicación de su pareja, el número de hijos y el grado de dedicación al hogar respecto al trabajo externo. Excepto la última, totalmente independiente, sin ningún tipo de familia estable y con notable éxito profesional que desprecia a las otras. A lo que responden, «muera, muera, muera». Está claro que el texto de Joanna Russ es una respuesta provocativa e irónica a aquellas mujeres autosatisfechas de la América suburbial de los sesenta que describiera y estudiara Friedan: pero su respuesta se enmarca en la negativa que sus compañeras de generación artistas estaban dando desde sus vídeos y performances en aquellos mismos años. Lo que yo trataría por tanto sería de sumar en mi vídeo, entre el texto y la puesta en escena, la actitud de ambos tipos de mujer artista y activista que en los años setenta ya han dejado abiertamente de aceptar ese rol, y lo expulsan de sus vidas

manifestando su desprecio alto y claro en el espacio público, del arte y de la literatura.

La resolución extrema del vídeo, buscando una cierta radicalidad formal (desenfoque, lectura plana, ausencia de música u otros sonidos) busca su efectividad a partir de una ironía desdramatizada que subraya la distancia interpretativa, y remarca el subtexto tácito: en términos visuales, se trata de plantear un análisis apoyado por la ocultación, mediante el desenfoque de una imagen femenina en particular. De este modo, quiero enseñar cómo la actitud sumisa que muchas mujeres muestran no necesariamente proviene de una acción masculina directa, sino muchas veces también de una conciencia personal educada en el patriarcado machista, que queda así introyectado en una misma tras años y años de exposición a la escuela, el matrimonio, la familia, Hollywood, la televisión, la prensa femenina y el conjunto del aparato discursivo, punitivo y disciplinario del patriarcado.

Ideologías domésticas (Vídeo. 4' 40", 2007)

En esta acción dos niñas (que juegan con sus pelucas a ser

dos mujeres) se fusionan en el espacio doméstico delante de una biblioteca donde realizan un baile arrítmico, casi espástico, a partir de unos fragmentos musicales tomados del grupo pop barcelonés Feria. En ellos, a través de sus estribillos, se reflexiona sobre la imagen que construyen los medios de comunicación en relación a la identidad femenina, y más en concreto dentro de la prensa destinada a las mujeres.

En este contexto, la pieza trata de aportar un soplo de aire fresco, sin por ello dejar de profundizar en lo que supone el ritual cotidiano de auto-castigo propio de la lectura de la prensa femenina, y en las consecuencias nefastas que acarrea física y psicológicamente para las mujeres.

Este vídeo quiere ser en ese sentido un arma para desmontar los estereotipos de género, desde planteamientos feministas.

Sería por ello interesante destacar la frase que aparece escrita al principio del vídeo, procedente del movimiento Situacionista, y que conocí precisamente a través de textos de Mierle Laderman Ukeles: “¿Después de la revolución, quien sacara la basura el lunes por la mañana?”.

Haciendo así referencia a cómo la sociedad nos permite de algún modo generar una “Revolución”, pero nos recuerda constantemente donde estamos y cual es nuestro lugar: “el espacio domestico”, donde siempre acabaremos.

También sería interesante tener en cuenta aquí la teoría de la performatividad según la entiende desde el feminismo Judith Butler, y que explica aquí Jesús Martínez Oliva:

“Tanto la idea de que la masculinidad al igual que la feminidad son construcciones que se perpetúan mediante la repetición performativa de estereotipos de comportamiento, de vestimenta y de maquillaje, como el estudio de las actualizaciones performativas del género problemáticas para la norma como el travestismo, el fenómeno drag queen, las lesbianas masculinas (butch), la transexualidad, etc. ofrecían campos de grandes posibilidades para el ámbito de la representación visual.” (Martínez Oliva, Jesús: 2010)⁴¹.

La representación que las mujeres hacemos de esa sexualidad desde pequeñas, como mascarada ensayada y aprendida, tendrá también sin duda consecuencias y un efecto performativo a la hora de perpetuar los roles asignados por la sociedad y muy concretamente a la hora de aprender todos los rituales implícitos en el trabajo doméstico y las prácticas del cuidado relacionadas con el hogar. En este sentido el baile desenfadado de las niñas y las letras de las canciones de Feria funcionan como antídoto

41 Publicado como nota introductoria al curso impartido en el MUSAC “Travestismo, mascarada e identidades queer en el arte contemporáneo”, 13 de Marzo de 2010: <http://deacmusac.es/travestismo-mascarada-e-identidades-queer-en-el-ar-te-contemporaneo-18-de-marzo> (última consulta, 4 de mayo de 2017).

frente a lo que tarde o temprano acabará funcionando como imposición.

“Videoacciones ágiles y frescas que también beben del movimiento musical de las Girrl, un movimiento musical del rock alternativo que desde comienzos de los 90 reivindica el papel de las mujeres en la escena musical, y que se vincula a filosofía del DIY (Do It Yourself). En relación a esta influencia, la propia Estibaliz ha comentado la importancia del imaginario musical en su obra (al mismo nivel que los referentes de la alta cultura) (...) Pensemos además que la coincidencia de criterios y de posicionamientos con el movimiento Riot Girrrl no se limita a la influencia musical transgresora, sino a una apuesta por la energía comunitaria y por la independencia que se plasmaba en la publicación de fanzines tanto en el caso de las Riot Girrrl como en el de Estíbaliz. En este punto hay que citar las experiencias de Estibaliz en colaboración, entre las que destaca su pertenencia al colectivo artístico Erreakzioa-Reacción (...) “como un espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo”. (Blas, Susana: 2017, pg. 64).

**The Garbage Girl (manteniendo el mundo del arte)
(Vídeo. 3', 2007)**

La memoria y la tradición se construyen a partir y alrededor de lo que se repite (.) Nos movemos dentro de un cosmos de palabras e imágenes recicladas.

Estrella de Diego

Esta pieza parte de la performance realizada por Mierle Laderman Ukeles *The Garbage Girl*, en el año 1973 (ver punto 4.2.1.), y consiste en una especie de adaptación o actualización de la misma, llevada, nunca mejor dicho, a mi terreno. La acción de Ukeles consistió en un primer momento en fregar las escaleras de un edificio oficial del gobierno, y posteriormente el espacio del museo en el que estaba realizando su exposición; la mía se centraba en este último aspecto, y consistía en limpiar los suelos y “pasar el polvo” por diferentes exposiciones realizadas en aquel momento, año 2007, en algunos de los principales espacios expositivos del País Vasco: Sala Rekalde, BilbaoArte, Museo Artium. También finalmente hay una escena que se desarrolla en los exteriores del Guggenheim, bajo la fantástica “madre” araña de Burgeois (ver punto 4.2.5.1.), puesto que finalmente no tuve permiso para filmar en el interior. A través de la reconstrucción de esta acción lo que pretendo es hacer un análisis respecto a la representación y

presencia de las mujeres en el mundo del arte y el espacio que ocupa en él, como artista que entiende su trabajo en términos de “producción cultural”.

Una vez más, se trata de desviar los textos hacia un nuevo espacio de creación propia, y así crear esta disonancia entre la imagen y el espacio donde se realiza la performance. Se trata por tanto de buscar otros modos, nuevas lecturas, para ver cómo estos trabajos “nuevos” se convertirán en un ejercicio de desplazamiento del significado a partir de los propios elementos icónicos y semánticos.

Así pues, trabajé a caballo entre las diferencias que se dan entre los conceptos de reposición y reconstrucción (de Diego, Estrella: 2006), para ver hacia donde me desplaza la elección: reponer significa exactamente poner en escena algo que se ha hecho históricamente, y cuya finalidad puede ser traer al presente un trabajo del pasado, y hacerlo con la mayor fidelidad posible; el trabajo de reconstrucción supone introducir diferencias respecto al original, para así ver hacia dónde me llevan y descubrir también cuáles pueden haber sido las razones de fondo por las que los he seleccionado.

“...teniendo en cuenta que nuestra cultura es una cultura de citas, de notas a pie de páginas -otra fórmula muy usada por el discurso de autoridad-, que tienen algo de “copia autorizada”, algo del falso control del mundo que Occidente persigue y necesita. (Ibid, pg. 34)

Como dice Estrella de Diego, nos movemos dentro de un cosmos de palabras e imágenes recicladas. La creación y la imitación, la invención y la repetición pueden confundirse de una manera idéntica a conocer y copiar. Todo lo que hacemos, por lo tanto, está condenado a ser una cita, que inevitablemente se enfrentara con los derechos de autor. Citar, por definición, es utilizar el contexto original. De este modo todo el proyecto se convertiría en un ejercicio de desplazamiento del significado, a partir de los propios elementos icónicos y semánticos que trato de desmontar, y también desde aquellos nuevos que a partir de mis propias aportaciones surgirán en el camino.

Si como nos señala Estrella de Diego, “la memoria y la tradición se construyen a partir y alrededor de lo que se repite” (Ibid.) aquí será precisamente a través de la reconstrucción de aquella acción realizada por Ukeles, en otro contexto histórico, político y geográfico, como yo pretendo plantear un análisis respecto a la representación de las mujeres en el mundo del arte y el espacio que estas ocupan en él, pero en nuestro contexto específico, gracias a este ejercicio de desplazamiento, como ya quedó explicado al principio de este apartado. Y la referencia al cruce entre lo doméstico y lo público vuelve en este caso a estar tristemente de actualidad y a ser, por otro lado, igualmente efectiva que entonces a la hora de convertirlo, desde el humor, en una denuncia.

“Hacer visible lo invisible o hacer posible lo imposible como meta, podría ser una las máximas que debiera guiar la praxis artística (...) Una artista, de rodillas, limpia las instalaciones interiores y exteriores de uno de los museos más “populares” de los últimos tiempos: el Guggenheim de Bilbao. En este vídeo Sádaba no hace otra cosa que emular con ironía hiriente, socarrona, la posición otorgada a las mujeres en el mundo artístico. Poco más de cinco minutos bastan para corroborar cómo la mujer deja impolutas, paredes, esquinas y columnas. La idea de la videocreadora trasciende la reivindicación para reírse así de la inmensidad sobrevalorada de un museo y provocar (.) La provocación que busca *The Garbage Girl* es una provocación derivada del papel que se les otorga a algunas artistas, pero también de las ausencias. Es una provocación política que sigue la estela de las que hicieron desde el ámbito político y académico Mary Nash o Angela Davis, denunciando la falta de precisión histórica para contarnos un relato creíble sobre el lugar que habían tenido en el mundo las mujeres.” (Fresneda, Iratxe: 2017, pg. 95).

Acción nº2 (con mi especulum soy fuerte yo puedo luchar) (Vídeo. 3', 2008)

En esta pieza utilizo frases tomadas del colectivo activista de los años sesenta conocido como W.I.T.C.H.⁴², mezcladas con frases tomadas de la llamada “prensa femenina” y otros textos feministas varios: en las imágenes del video vemos cómo aparecen unos pies femeninos caminando sobre diferentes muebles y en diversos espacios del ámbito doméstico, del hogar.

El título procede de un *detournement* realizado por el colectivo WITCH a partir de una imagen del cómic de *Wonder Woman*, primera super-heroína femenina, a la que también la artista Dara Birnbaum dedicaría una obra fundamental de la historia del videoarte (*Technology/Transformation: Wonder Woman* [1978/79]), y yo misma haría un homenaje en mi serie fotográfica *Colonización del planeta P* (1996)⁴³.

42 WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) fue un colectivo activista de mujeres norteamericanas que entre los años 1968 y 1969 realizaron numerosas acciones, boicots, escribieron manifiestos, etc., primeramente a partir de la creación de “grupos de autoconocimiento”, que con el tiempo “dieron paso o coexistieron con espectaculares acciones directas, como los boicots a los concursos de misses o la imagen de una mujer completamente desnuda que se paseó en un acto de la revista Playboy portando en sus manos una bandeja sobre la que reposaba la cabeza de un cerdo.” (WITCH: 2007, pg. 24).

43 “El discurso de la liberalización de estos estereotipos es presentado a modo de parodia por la artista Estíbaliz Sádaba (1963), en su serie de fotografías *Colonización del planeta P* (fig. 47), que muestra una de las representaciones más conseguidas de la lucha feminista contra la dominación del hombre. En dicha obra, aparece una muñeca caracterizada

Con el uso de dicho eslogan puesto en boca de la *Wonder Woman*, obviamente las WITCH están queriendo aludir al poder que puede dar a las mujeres el hecho de tomar el control sobre su propia sexualidad, es decir, el que puedan asumir sus propias capacidades, como la heroína del comic, en un ejercicio de empoderamiento; cuando esta reflexión es trasladada en mi vídeo al ámbito doméstico, lo que se pretende es mostrar que también dicho encierro en el espacio doméstico se puede subvertir, y a través de tácticas de distanciamiento como son el humor, el uso del absurdo o la parodia, puede ser convertido en un espacio creativo

de “supermujer” situada en distintas posiciones sobre el sexo masculino. (...) la muñeca que cabalga y doma no a un animal sino al sexo masculino, es toda una representación del poder masculino visto desde la parodia femenina. Así, también, esta muñeca que trepa por ese pene, produce al mismo tiempo risa y liberación, lo que rompe con el feminismo más purista (Combalía: 1997, 18). Es decir, que en esta ocasión la mirada dominadora del hombre es vuelta contra él. (...) El sexo del hombre es la única parte que se ve del poder masculino, como si todo él pudiera reducirse a dicho órgano que ahora es dominado y domado por la mujer con un rostro sonriente. El receptor podrá interpretar si la mujer busca únicamente la satisfacción sexual o si su risa va más allá; si su triunfo se centra en ser objeto del deseo o si, por el contrario, se enfrenta a un estereotipo, banalizándolo hasta la ironía y el esperpento. Si durante años el hombre ha podido decidir sobre la mujer en todo lo que ha querido, actualmente es ella quien plantea su realidad y quien pide la igualdad entre ambos sexos. Por ello, la llamada a la acción real no puede escudarse en lo virtual porque, a pesar de que la mujer ya tenga en sus manos la posibilidad de la creación del imaginario, como la ha tenido también el hombre, la lucha no estará ganada contra el poder y la manipulación que tanto le afecta, mientras despertemos cada día con noticias sobre marginación y violencia de género.” (Martí Ciriquian, Elena: 2008, pg. 272).

desde el que denunciar las condiciones que, como dispositivo de control, tiene sobre el cuerpo de la mujer:

“WITCH vive y ríe en cada mujer. Es la parte libre de cada una de nosotras, bajo las sonrisas tímidas, la aprobación ante la absurda dominación masculina, el maquillaje o la ropa asfixiante para la piel que nuestra sociedad enferma nos exige llevar. No hay un ‘casi’ WITCH. Si eres una mujer y te atreves a mirar dentro de ti, eres una Bruja.

Crea tus propias normas. Eres libre y hermosa. Puedes ser invisible o visible acerca de cómo elijas dar a conocer tu cara de bruja. Puedes formar tu propio grupo de Hermanas Brujas (trece es un número acogedor para un grupo), y hacer tus propias acciones. Todo lo represivo, lo orientado únicamente a los hombres, lo codicioso, lo puritano, lo autoritario, éstos son tus objetivos. Tus armas son el teatro, la sátira, las explosiones...” (WITCH: 2007, pg. 82).

Lo que así se quiere evidenciar, a través de esta disonancia entre imagen y texto, es cómo el género se construye gracias a la performance cotidiana, en la que situaciones y actitudes son repetidas en diferentes lugares y momentos una y otra vez, y se reproducen además dentro del escenario doméstico: estos escenarios van así más allá de ser un simple fondo donde sucede la acción.

La mujer, presa en ese espacio durante siglos, se presenta como una prótesis de la casa, de la domesticidad, de la “organización interior”.



“La repetición del movimiento (...) emula así la toma de conciencia ante el dolor y la dificultad que entraña la condición de mujer y todo el peso histórico que serlo aún conlleva. Rituales que se convierten en dolores físicos y políticos que, al registrarlos por la cámara, adquieren conciencia. La vida familiar es pisada, el colchón, la encimera de la cocina, mesas. El espacio doméstico, campo de batalla o de sumisión, según se viva, el lugar dónde se hallaban cobijo los viejos estereotipos que ahora ponemos en entre dicho, es pisoteado ahora por un caminar que según se mire, pasa por encima de lo que fue su confinamiento.” (Ibid., pg. 100).

Por último, diremos que las referencias al trabajo de la cineasta Chantal Akerman en este trabajo también son directas: especialmente en relación a su película inaugural *Saute ma ville* (1968).

Antes de que las escaleras domésticas se comercializaran y popularizaran, era común ver a nuestras madres subidas en sillas o en los mismos muebles de la cocina, para así poder coger las cosas guardadas en las partes más altas de los armarios: esa imagen acudió a mi, poderosa, al ver este primer cortometraje de Akerman, y fue el motor de inspiración para el paseo con el que esa figura femenina va recorriendo los diferentes muebles de la cocina en el desarrollo de esta acción. En la película de Akerman vemos a la artista realizando ciertas acciones cotidianas en el espacio de la cocina de su casa, pero de un modo entre absurdo y repetitivo: aunque éste trabajo no tiene aún el tono conceptual/performativo que vimos en *Semiotics of the kitchen* (1975) de Rosler, sí que pone igualmente en cuestión cualquier acercamiento naturalista a tareas banales como la preparación de unos espaguetis, el fregado del suelo, o la búsqueda de platos u otros objetos en el armario de la cocina: Akerman ensucia para limpiar, tira las cosas para recogerlas, exagera sus gestos y la alegría paródica con la que, cantando, realiza todas esas tareas no exentas de un cierto grado de violencia:

“En el primer cortometraje de Akerman, *Saute ma Ville*

(1968), el personaje central, interpretado por la propia Akerman, canta y baila en su cocina mientras destroza todo lo que tiene alrededor. En gran parte del trabajo de Akerman hay un sentido del humor feminista y medusiano, frecuentemente mostrado a través del canto y del baile, así como de otros gestos performativos” (Foster, G.A.: 2003, pg. 133. Traducción nuestra).

Esta manera entre infantil y absurda de abordar con humor el encierro del cuerpo femenino en el contexto del espacio doméstico, y muy particularmente de la cocina, es también para mí uno de las principales estrategias deconstructivas que uso para poner en cuestionamiento el entorno ya dado, y también uno de los leitmotivs no sólo de esta cinta, sino también de gran parte de mi trabajo.

Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)
(Vídeo. 5'40”, 2013).

Este es el trabajo más reciente de los que voy a hablar en este capítulo, es decir, de aquellos que, dentro del conjunto de mi obra, se refieren al espacio doméstico: y además creo que en cierto modo se convierte en un compendio de todos los temas relacionados con dicho espacio doméstico que hemos venido comentando aquí.

Antes de que las acciones desarrolladas por las performers comiencen en el inconfundible interior de un espacio doméstico, vemos, a modo de prólogo, una sección construida con planos muy cortos que nos muestra a la velocidad de un parpadeo una serie de objetos que reconocemos como propios de un hogar burgués: piezas de vajilla, adornos de cristal o porcelana, candelabros, relojes de pared y otros objetos decorativos. Sobre esta secuencia aparecen sobreimpuestas una serie de palabras que nos remiten directamente al ámbito doméstico, a través de los instrumentos y objetos utilizados para las tareas del hogar:

“escoba, cocina, fregadero, lavavajillas, batidora, fregona, licuadora, horno, grifo, lavadora, frigorífico”: como si de la lista de objetos utilizados por Martha Rosler en *Semiotics of the Kitchen* se tratase (ver sección 4.2.3.1.). Esta misma secuencia aparecerá varias veces más, a lo largo del vídeo, convertida ya en una suerte de estribillo. Después comenzarán una serie de acciones realizadas por dos mujeres vestidas con bata blanca, a quienes no vemos los rostros (ocultos tras unas máscaras de conejo), y cuyos movimientos pueden recordar en algunos momentos al tono entre ritualizado, mecanizado y absurdo de los gestos de Martha Rosler. Así lo ha descrito recientemente Susana Blas:

“En *Espacios en Devenir*. Hacia una distopía doméstica (2013) dos mujeres ataviadas con máscaras de conejo,

realizan movimientos mecánicos en la casa que remiten a acciones domésticas, señalando con cinta muebles y electrodomésticos, mientras en otra pantalla leemos sentencias que abordan el precio de la conciliación o simplemente plantearse una existencia autónoma (los sentimientos de culpabilidad, impotencia, tristeza, rabia contenida y cansancio, afloran). Una selección de los textos que se contraponen a las acciones de las dos mujeres-coneja, puede ayudarnos a entender este sentir: 'Invierte en ti misma. Descubre el abdomen sin grasa. Descubre la luz en tu rostro'; 'Los objetos relacionados con los trabajos domésticos están infravalorados, pensados para tareas sin ninguna épica'(...). Como en otras ocasiones, no falta el sentido del humor y la ironía a la hora de acercarse a una situación grave." (Blas: 2017, pg. 66, 67).

Efectivamente, esa selección de textos, en la que se mezclan algunos procedentes directamente del mundo de la publicidad con otros tomados del libro que ya se ha convertido para mi en obra de referencia, *El hombre hembra* de Joanna Russ, pone un contrapunto entre humorístico y cruel al devenir de esas mujeres por las distintas habitaciones de la casa, mientras van realizando de modo robótico o funcionarial una serie de acciones en el espacio del hogar que parecen tener que ver más bien con un ejercicio forense o científico que con las habituales tareas domésticas: se marcan o precintan cuadros,

lámparas, sofás, armarios, lavadora, horno, microondas y puertas con cinta adhesiva, se limpian sobre la mesa una serie de figuritas de porcelana y otros recuerdos, se ordenan de modo absurdo y un tanto agresivo una serie de platos sobre la fregadera, se ralla zanahoria de forma compulsiva.

“La iconografía kitsch creada para la decoración del hogar reproduce los roles y el status de la mujer dentro un espacio que no es ni público ni artístico y que se vincula al hogar, a la crianza a la reproducción del sistema (...) Sádaba hace uso del espacio doméstico, del ámbito de la privacidad para enarbolarlo como la metáfora de la reproducción en cadena, de figuritas de porcelana que limpian mujeres de porcelana.” (Fresneda: 2017, pg. 100).

El eco del mensaje de “Avon llama”(conocida firma comercial norteamericana de productos cosméticos), frente al que en el vídeo se hace una llamada a la rebeldía (“no le den la bienvenida”), vuelve a traernos a la mente el potente imaginario doméstico contra el que se rebelara Betty Friedan hace ya más de cincuenta años, y que hacía referencia a la difusión propagandística de un modelo de mujer ideal que podía asumir ciertas labores productivas desde su encierro doméstico, o desde una concepción del encierro compartido con otras, como sucedía en las reuniones de Avon o Tupperware (igualmente, conocida firma comercial

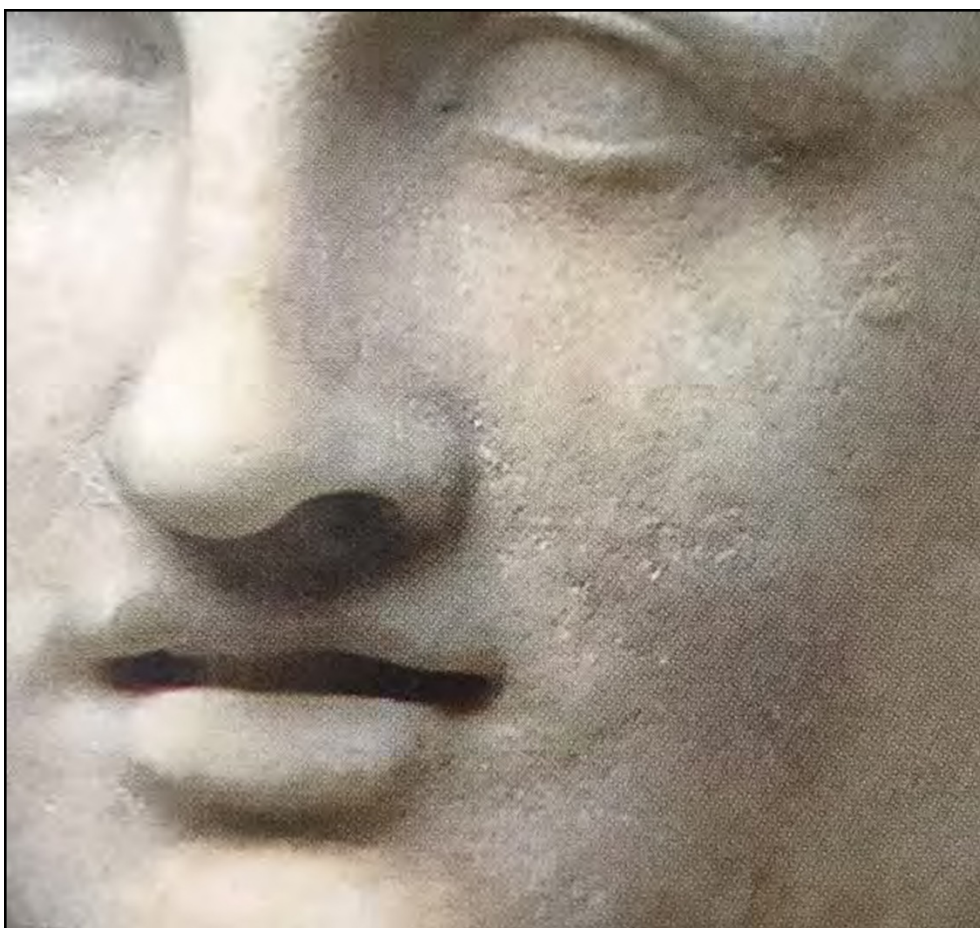
norteamericana de envases de plásticos); reuniones que, a partir de la irrupción de la crisis económica en toda su crudeza en 2008, parecieron intentar volver a revitalizarse en campañas de televisión (o también de modo más moderno con las sesiones de amigas conociendo juntas “juguetes sexuales”). Sobre la imposibilidad del conjunto de exigencias que en el mundo contemporáneo se hace a las mujeres profesionales, ya se expresó en los años setenta con ironía Joanna Russ, en este texto cuya vigencia creemos está fuera de toda duda:

“Ya sé que en alguna parte (...) vive una mujer hermosa (tiene que ser hermosa), intelectual, culta, amable y encantadora, que tiene ocho hijos, hace pan, pasteles y tartas, cuida de su casa y desempeña un difícil puesto de trabajo de nueve a cinco al máximo nivel decisorio en un campo exclusivamente masculino, cuyo marido, igualmente triunfante, la adora, porque (.) al llegar a casa se pone un camisón transparente y una peluca, y se convierte instantáneamente en una imbécil del Playboy (.) Ella no ha perdido su femineidad” (Russ, Joanna: 1987, pg. 163).

O como también lo ha expresado con palabras más recientes Virginie Despentes:

“Porque el ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre,

delgada pero no obsesionada con su alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos de hacer el esfuerzo de parecer- nos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte. Es posible incluso que no exista” (Despentes: 2011, pg. 10).



CONCLUSIONES

1. Como ha ido quedando demostrado a lo largo de la presente investigación, la pertenencia en nuestra cultura de la mujer al ámbito doméstico, al espacio de la casa, es una construcción creada por el Patriarcado, por diferentes y complejas causas económicas, religiosas, políticas, etc., y con lo que no se buscaba en definitiva sino la sujeción coercitiva de la mujer, para así garantizar el cuidado de la prole y el espacio de descanso y protección (física, emocional) de los hombres, entre otras motivaciones.

2. Pese a ello también hemos podido observar la resistencia de muchas mujeres a verse privadas del acceso al espacio público, incluso ya desde la antigüedad misma, y cómo de diferentes modos y con distintas estrategias las mujeres no han dejado de pelear por romper las cadenas de dicho encierro: de modo muy particular, podríamos decir que la producción artística sería uno de esos ámbitos en los que las mujeres, algunas mujeres al menos, buscaron un

pequeño espacio de libertad, aunque en muchos casos este no hiciera sino reflejar, precisamente, las condiciones de su encierro.

3. El trabajo realizado por las artistas feministas vinculadas a la Segunda Ola del Feminismo, esto es, aquellas que desarrollaron su trabajo a caballo entre dos décadas, los años sesenta y los setenta, marcaron un hito para el arte feminista realizado a partir de entonces por diferentes razones, entre las que queremos distinguir fundamentalmente dos: por un lado, por la vinculación de su trabajo a esta segunda ola del feminismo, lo que situará el debate respecto al cuestionamiento del encierro en el espacio doméstico y la necesidad de reivindicar la ocupación del espacio público en primer plano, mostrando que el ámbito del arte podía ser un lugar de primer orden para plantear dicho debate. Por otro lado, por el surgimiento desde los años sesenta de todo tipo de nuevas prácticas artísticas vinculadas a la escena intermedial (happening, performance, video, obras procesuales, efímeras, instalaciones, environment....), lo que procuró a las mujeres artistas nuevos espacios de expresión y de libertad, descargados del peso de esa tradición patriarcal que según vimos tanto pesó históricamente sobre los hombros de las mujeres artistas de periodos anteriores, como han sabido ver muchas artistas y críticas (Aizpuru: 2009, pg. 31).

4. La generación de mujeres artistas a la que yo pertenezco, que comienza a desarrollar su trabajo y acceder a cierta visibilidad pública al comienzo de la década de los años noventa, se caracteriza en buena medida por el intento de vincularse a aquella generación de artistas de los años setenta, en el doble sentido comentado en el punto anterior: de un lado en relación a un compromiso explícitamente feminista en su trabajo, y del otro respecto a la elección de prácticas artísticas como las descritas anteriormente para el desarrollo del mismo, siendo la performance y el vídeo dos de las más relevantes (aunque no únicas), y muy particularmente la hibridación de ambas bajo la forma de la videoperformance una práctica especialmente característica.

5. En este sentido es relevante indicar cómo, sobre todo en el caso español, las artistas que accedimos al mundo del arte en los años noventa nos enfrentamos a un particular vacío que se produjo en la década precedente (los ochenta), y que coincide por un lado con un momento de retorno de lo que genéricamente Susan Faludi ha calificado de “Reacción” (Backslash), tanto en las macropolíticas diseñadas a escala global en la era Reagan y Thatcher, como en las micropolíticas que atañen al retroceso de las conquistas realizadas por el movimiento de las mujeres en el periodo anterior (derechos de reproducción, igualdad de salarios, abandono del encierro doméstico...), como también, en lo que se refiere a las prácticas artísticas, al regreso de la

Pintura y la Escultura al primer plano de la producción y del mercado, bajo la forma de neoexpresionismos varios casi siempre protagonizados exclusivamente por hombres.

6. Muchos de los trabajos producidos por mujeres en el marco de un discurso explícitamente feminista abordarán, tanto en los años setenta como en los de la generación que surge en los noventa, el tema del espacio doméstico y del trabajo desempeñado por las mujeres en el mismo. Las estrategias de abordaje de esta temática son muy diversas, y oscila entre las formas de denuncia más directa y los tratamientos más bien basados en la ironía y la (auto)parodia. En todo caso se trata de formas de construcción del relato que parten de la necesidad de desmontar categorías preexistentes, sobre todo las referidas a las formas identitarias vinculadas a la construcción del género en nuestra sociedad. Esto hace que, pese a la aparición (fundamentalmente en los años setenta) de algunas tendencias de cierto carácter esencialista o biologicista que partían del intento de construir una identidad-mujer como ámbito de solidaridad y protección recíproca, entre las obras de arte feminista predominará (y ya sobre todo de los años noventa en adelante) un acercamiento de carácter más deconstructivo y antiesencialista, que en general atraviesa y desmonta todas las categorías identitarias previas.

7. Esto por otro lado estará en sintonía con la aparición a

partir de los noventa de las nuevas reflexiones sobre género desarrolladas bajo el paraguas de la teoría Queer (Butler, Segdwick, etc.), así como las nuevas teorías de la ciencia desarrolladas por pensadoras como Donna Haraway, Gloria Anzaldúa y otras. En ese sentido está claro que el objetivo principal de este tipo de obras será el desvincular la conexión atávica entre mujer y espacio doméstico, basándose en ejercicios visuales y estéticos en el sentido más amplio que produzcan sensaciones de extrañeza y rechazo, o provocando incluso reacciones desde el imaginario de lo abyecto (Kristeva, Julia: 1982).

8. Mi propio trabajo como artista se enmarca en estas claves generacionales, y es deudor en este sentido tanto de las aportaciones teóricas y activistas del feminismo de la Segunda Ola, como de las prácticas artísticas de las mujeres de los años setenta; si bien es cierto que muchos de los estilemas y planteamientos también cambian de un momento histórico al otro: como ya dijera Achille Bonito Oliva, la historia vuelve una y otra vez, pero no circularmente, sino en forma de espiral, de modo que se vuelve a pasar por el mismo sitio pero desde una perspectiva diferente. Hay que destacar en ese sentido que algunas aportaciones de los años ochenta serán también importantes a la hora de redefinir la estética de trabajos como el mío: por poner tan solo un ejemplo, creo que es imposible considerar los trabajos audiovisuales de nuestra generación sin tener en cuenta la importancia que tuvo a partir de comienzos de los

ochenta la aparición de la cadena MTV (Music Televisión) y la producción y difusión masiva de videoclips. Por tanto, se tratará casi siempre de acciones realizadas frente a la cámara, con un uso del vídeo crecientemente complejo según pasan los años, y al que se va sumando la importancia de la música y el sonido en los trabajos; estas serán algunas de las características comunes a estas obras que hemos seleccionado para presentar aquí, y que tienen además también en común, aunque de modos muy diferentes, la puesta en escena de las problemáticas suscitadas alrededor del espacio o el trabajo doméstico.

9. Las artistas y activistas que surgieron alrededor del Feminismo de la Segunda Ola, entre ellas algunas de las que hemos visto en esta tesis, modificaron los parámetros de la política y el arte conocidos hasta entonces. Al usar técnicas inspiradas en las llamadas “artes domésticas”, o al crear obras que reproducían dicha problemática (la del trabajo y la reclusión de la mujer en el espacio doméstico), introdujeron nuevos medios y nuevos procesos en el discurso del arte, así como un planteamiento temático que propiciaba el empoderamiento. La generación de las artistas que nos incorporamos en los años noventa comenzamos a trabajar bajo su influencia, queriendo situarnos dentro de una genealogía feminista en la que la referencia a la dicotomía público/privado, y la evidenciación del espacio doméstico como encierro, serían algunos de los elementos centrales a nuestro trabajo.

10. Esta tesis tiene también la voluntad, desde su modestia, de contribuir a dar un paso más hacia la valoración de los estudios de arte feministas en el marco académico universitario, de modo que todos estos nombres de mujeres de los que hemos ido hablando aquí, junto a todas estas experiencias, puedan llegar a formar parte de los programas académicos de una forma normalizada; y poco a poco vayamos subsanando así ese enorme vacío informativo, documental y conceptual que, a lo largo de siglos de arte hecho por mujeres, hemos ido constatando. En un momento en que desde la Historia del Arte se está haciendo el esfuerzo de rehacer y reescribir aquellos periodos históricos donde estas ausencias son particularmente relevantes, así como trabajando en reeducar desde una perspectiva de género nuestro acercamiento a la Historia del Arte, creo imprescindible el ir incorporando todos estos nombres y experiencias, junto con todas y cada una de las investigaciones que se realicen, por pequeñas y modestas que sean. Esto contribuiría en definitiva a evitar la monocromía aún imperante en el Mundo del Arte, fruto de siglos de una mirada unidireccional construida desde un discurso hegemónico que ha sido, obviamente, el del Patriarcado; y a generar, desde estas nuevas genealogías, otras formas discursivas, expositivas y documentales diferentes: por inclusivas, y por ser también más justas.

Obviamente el aspecto ausente y complementario con

esta investigación que aquí finaliza sería el que se refiere a la presencia de la mujer en el espacio público, aquel que le fuera negado: mis últimos proyectos artísticos están centrados en este otro ámbito en el que las mujeres, una vez rota la reclusión en el espacio doméstico, reclaman que su voz sea escuchada. Mi investigación artística desarrollada en piezas como *Las conjuradas Fuera de la zona de confort* (Bilbao, 2015), *Las asambleístas. Derivas para la ocupación del espacio público* (Paris, 2017) o *Las sobrantes* (Roma, 2017) abordan desde diferentes perspectivas, y en diferentes contextos geográficos e históricos, esta problemática. En este camino es en el que pretendo continuar mi trabajo de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Aizpuru, Margarita: "Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación", en Zehar n°65, Arteleku, Donostia, 2009.
- Almerini, Katia: "La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta", en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte vol. 27, 2015, pgs. 213-229.
- Aliaga, Juan Vicente, Mayayo Patricia: Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. MUSAC, León, 2013.
- Arendt, Hannah: "La esfera pública y la esfera privada", en La condición humana. Paidós, Barcelona, 1998.
- Aston, Elaine: "Feminist Performance as Archive", en Bobby Baker. Redeeming features of dayly Life, Routledge, Londres 2007.
- Amorós, Celia: "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en Feminismo, igualdad y diferencia, México, UNAM, PUEG, 1994.

- Ávila, Javier: “Yo me lo guiso”, en La fábrica de las golosas, MAS, 2015.
- Baker, Bobby: “A Historical Artist”, en Bobby Baker. Redeeming features of dayly Life, Routledge, Londres 2007.
- Blas, Susana: “Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el estado español”, en Desacuerdos nº4, Macba, Arteleku, UNIA, Fundación José Guerrero, Granada 2007.
- Blas, Susana: “¡Hazme sitio! Un análisis de la videografía de Estibaliz Sádaba”, en Intersticios, Ediciones la Gándara, Destriana de la Valduerna, León 2017.
- Braderman, Joan: “FEMINISTO: A Portrait of the Artist as a Young Housewife”, en Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics, Volume 3, No. 1, Issue 9, Nueva York, 1980.
- Bruzzese, Marina, de Martino, Giulio: Las filósofas (las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento). Cátedra, Madrid, 2000.
- Butler, Cornelia; Mark, Lisa Gabrielle (ed.) WACK! Art and the Feminist Revolution, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007.
- Butler, Judith: El Género en disputa. Paidós, Barcelona, 2001.

- Carden, Marion: The New Feminist Movement, New York, 1974.
- Chadwick, Whitney: Mujer, arte y sociedad. Destino, Barcelona 1992.
- Colomina, Beatriz: Domesticidad en Guerra. ACTAR, Barcelona, 2006.
- Cordero Reiman, Karen, Sáenz, Inda (ed.): Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte. Universidad Iberoamericana, 2001.
- Cottingham, Laura: Not for sale, New York 1998 (vídeo).
- Davey, Moyra (ed.): Maternidad y Creación. Lecturas esenciales. Alba editorial, Barcelona, 2007.
- Dawson, Sally: “Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance”, en Nueva Crítica feminista de arte, Katy Deepwell, ed. Cátedra, Valencia, 1995.
- de Diego, Estrella: “La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones”, en EXIT nº21, Madrid, Febrero 2006.
- Del Valle, Teresa: Andamios para una nueva ciudad. Cátedra, Valencia, 1997.
- de Zegher, Catherine (ed.): Martha Rosler. Posiciones en el mundo real. MACBA, Barcelona, 1999.
- Despentes, Virginie: Teoría King Kong. Melusina, Barcelona

2011.

- Elorza, Concepción: “A modo de presentación”, en Intersticios, Ediciones la Gándara, Destriana de la Valduerna, León 2017.
- Ezquerro, Sandra: “Dentro y fuera. De lo doméstico. De lo público”, en Revista de Investigación Educativa, 2009. (En www.photographicsocialvision.org/domestic/pdf/sandra_ezquerro_cast.pdf).
- Eiblmayr, Silvia: “Los personajes de Martha Rosler”, en Martha Rosler. Posiciones en el mundo real. MACBA, Barcelona, 1999.
- Faludi, Susan: Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna. Anagrama, Barcelona 2001.
- Federici, Silvia: Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas. Traficantes de Sueños, Madrid, 2013.
- Finley, Karen: Living it up: Humorous adventures in Hyperdomesticity. Doubleday, New York 1996.
- Finley, Karen: Shock Treatment. City Lights, San Francisco, 1990.
- Foster, G. A.: “The mechanics of the performance body in The Eighties”, en Identity and Memory. The films of Chantal Akerman. Ed. Gwendolyn Audrey Foster.

Southern Illinois University Press, 2003.

- Fresneda, Iratxe: “Las idénticas ocupando espacios. Mapa para un viaje que sobrevuela y dialoga con la obra de Estibaliz Sádaba”, en Intersticios, Ediciones la Gándara, Destriana de la Valduerna, León 2017.
- Friedan, Betty: La mística de la feminidad. Ediciones Cátedra, Madrid, 2009.
- Galán Serrano, Julia: “Mujeres artistas y arquitectura”, en Asparkia n° 21, Valencia 2010.
- Garb, Tamar: Mona Hatoum, catálogo de exposición. CASA, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca; Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2002.
- García Cortés, José Miguel: Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social. IAAC-Actar, Barcelona 2006.
- Girod, Virginie: “Mujeres de Roma”, en Mujeres de Roma. Seductoras, maternas, excesivas. La Caixa, Museo del Louvre, Ed. Tenov, Barcelona 2015.
- González, Chema: “Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina”, en <http://blogcentroguerrero.org/2009/01/martha-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>
- Guardiola, Juan: “No contéis con los dedos (... el cine irregular)” en Historias sin argumento. El cine de

Pere Portabella. M. Expósito ed., Macba, Ediciones la mirada, Valencia 2001.

-Heathfield, Adrian: "Risk in Intimacy", en Bobby Baker. Redeeming features of dayly Life, Routledge, Londres 2007.

-Hernando, Javier: "Mona Hatoum, objetos punzantes", en Suplemento El Cultural, El Mundo 31/07/2002.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Columbia University Press, New York, 1982.

-Lamm, K.: "Seeing feminism in exile; the imaginary maps of Mona Hatoum". Michigan Feminist Studies, 18, 2004.

-Lippard, Lucy: "Changing since changing", en The Pink Glass Swan, The New Press, New York, 1995.

-Mantecón, Marta: "En la cocina de Sara Li y Ana K. Historias de identidades, golosinas, canibalismo y sentimientos", en Los puentes de la visión, Museo de Bellas Artes de Santander, 2009.

-Martí Ciriquian, Elena: Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea. Universidad de Alicante, 2008.

-Marzo, Jorge Luis: "El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los

ochenta y los noventa”, en Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. Brumaria nº36, Madrid 2015.

- Mayayo, Patricia: Historias de mujeres, historias del arte. Cátedra, Valencia, 2007.
- Mayer, Mónica: Rosa Chillante. Mujeres y performance en México. Pinto mi raya/AVJ ed. México, 2004.
- Michelson, Anette: “La solución del rompecabezas”, en Martha Rosler. Posiciones en el mundo real. MACBA, Barcelona, 1999.
- Molesworth, Helen: “Work Stoppages: Mierle Laderman Ukeles' Theory of Labor Value”, en Documents nº 10. 1977.
- Monge, Azucena: Autoras en el boom del comic adulto. Cómic feminista en la historieta española (1975-1984). Tesis doctoral, UPV/EHU, Bilbao, 2016.
- Monleón, Mau: “La creación audiovisual como herramienta educativa frente a la desigualdad entre los sexos en el proyecto Nosotr@s hablamos”, en Real/Virtual. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. UPV, Valencia, 2015.
- Montón; Sandra: “Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la historia”, en Arqueología espacial nº 22, Revista del SAET. Teruel,

2000.

- Navarrete, Carmen, Ruido, María y Vila, Fefa: “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el estado español”, en Desacuerdos nº2, Macba, Arteleku, UNIA, Barcelona, 2005.
- Nochlin, Linda: ¿Why Have There Been No Great Women Artists? Ed. Harper and Row. New York, 1988.
- Ortiz Reyes, Isis: “Invisibles”, en Intersticios, Ediciones la Gándara, Destriana de la Valduerna, León 2017.
- Parker, Roszyka, Pollock, Griselda: Old Mistresses: Women, Art and Ideology IB Tauris, Londres (1981).
- Parcerisas, Pilar: “El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada”, en Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella. M. Expósito ed., Macba, Ediciones la mirada, Valencia 2001.
- Pollock, Griselda: “Diary Drawings”, en Bobby Baker. Redeeming features of daily Life, Routledge, Londres 2007.
- Pomeroy, Sara B.: Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica. Akal, Madrid, 1999.
- Reckitt, Helen, Phelan, Peggy: Art and Feminism. Phaidon, Londres, New York, 2001.
- Rodríguez, Arantxa; Larrañaga, Mertxe: “El trabajo de las mujeres: claves para entender la desigualdad

laboral” Investigación UPV/EHU-Emakunde, Vitoria-Gasteiz, 2003.

- Rosa, María Laura: “Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?”, en Labrys. Estudios feministas Brasilia, N°17, enero-marzo 2010.
- Rosler, Martha: “El vídeo: más allá del momento utópico”, en Imágenes públicas. La función política de la imagen. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- Russ Joanna, El hombre hembra. Ultramar editores, 1987.
- Simó Mulet, Toni: “Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum”, en Contra Narrativas. Revista de Estudios Culturales. (<http://www.um.es/artlab/index.php/politicas-espaciales-en-la-obra-de-mona-hatoum/>)
- Simó Mulet, Toni: “Políticas espaciales en la obra de Mona Hatoum”. En Experiencias y manifestaciones Culturales de vanguardia, McGraw-Hill Education, 2016.
- Sprinkle, Annie: Post porn Modernist. Art Unlimited, New Cork, 1991.
- Schor Mira: “Linaje paterno”, en Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte. Universidad

Iberoamericana. 2001.

- Uzcátegui Araujo, Judit: El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marijetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes, Entelequia, Madrid, 2011.
- Viñolo Berenguer, María: “Coser y cocinar como formas de resistencia en el arte feminista a partir de los 70's”, en II Jornadas Feministas Estatales. En: http://www.feministas.org/IMG/pdf/coser_y_cocinar.pdf
- VVAA: Mujeres en el sistema del arte. MAV-EXIT, Madrid, 2012.
- Wikander, Ulla: De criada a empleada. Poder, sexo y division del trabajo (1789-1950). SigloXXI, Madrid, 2016.
- WITCH: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell. Comunicados, textos y hechizos (19681969). La Felguera, 2007.

Erreakzioa-Reacción: Solo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales. Arteleku, Donostia 1997.

Micropolíticas: arte y cotidianidad = art and everydaylife: (2001-1968), Castellón, Ed. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

Women Artists/elles@centrepompidou. In the collection of the musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 2009.

Revistas

Desacuerdos nº2, Macba, Arteleku, UNIA, Barcelona, 2005.

Desacuerdos nº4, Macba, Arteleku, UNIA, Fundación José Guerrero, Granada 2007.

Emakunde nº 74. Las tareas domesticas siguen siendo cosas de chicas. Martin Anso. 2009.

Re-search nº13: Angry Women. Re/Search Publications. San Francisco, 1991.

Zehar nº43 Mujer, espacio y arquitectura. Arteleku, Donostia 2000.

Zehar nº44 Espacio, género y crítica. Arteleku, Donostia 2000.

Zehar nº52 Radicales domésticos. Arteleku, Donostia 2004.

Zehar nº54 La repolitización del espacio sexual. G.F.A. Arteleku, Donostia 2004.

Zehar nº65 Performance Edizioa. G.F.A. Arteleku, Donostia 2009.

Para Gabriel, Elisa y Erreakzioa/Reacción