



DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO EN CIENCIAS SOCIALES

Fotografía, Mujer e Identidad: Imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60

M^a Barbaño González-Moreno

TESIS DOCTORAL

GRANADA, 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: María Barbaño González Moreno
ISBN: 978-84-9163-125-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/45101>

El doctorando / The *doctoral candidate* **M^a Barbaño González Moreno**
y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: **Ana M^a Muñoz**
Muñoz

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date: Diciembre 2016.

*Director/es de la Tesis / Thesis supervisor/s;
candidate:*

Doctorando / Doctoral

Firma / Signed

Firma / Signed

Agradecimientos

Esta tesis es fruto del apoyo, los ánimos y el amor de muchas personas.

Agradezco en primer lugar a Ana, la directora de esta tesis, su confianza en mi proyecto y en mi persona, sus ánimos y su cariño a lo largo de todo el camino. Gracias por todo lo que me has enseñado, ha sido un placer compartir este proyecto con una persona que ama tanto su trabajo.

Agradezco a mi familia, a mis hermanos, Juanlu y Celia, por apoyarme, por estar siempre ahí, por quererme tanto y por hacerme sentir tan cerca que conseguís que se me olviden los kms. que nos separan. A mi madre, por enseñarme la magia de las mariposas blancas, el amor a la naturaleza y a la vida, por educarme en igualdad.

Agradezco a todas las personas que han formado parte de mi a lo largo de estos años, que me han apoyado en este camino, gracias a todas y todos, en especial a Celia, a María y a Eva porque hay hermanas que no son de sangre, somos hermanas de alma. A Kike, por hacer la vida más bonita, a Marisa por su amor y su energía, a Manuel por creer en mí y a Davinia por todo su apoyo y su cariño.

Y por último, gracias a mi manada, a Sini y a Nika, por existir.

A Luisda, por tu amor, tu respeto y tu paciencia, has sido pilar fundamental en este camino y el mejor compañero de vida que se puede tener.

A Lola, mi niña bonita, por ser mi mejor motivo para trabajar por la igualdad de género.

A mi abuela,

A mi madre,

A mi hija

Resumen:

La representación del género femenino ha estado tradicionalmente en manos de los hombres, lo que ha convertido a la figura femenina en la protagonista pasiva de la historia del arte. La fotografía es, como el resto de áreas artísticas, un ámbito dominado por los hombres. El papel de la mujer en la fotografía fue por ello reducido durante mucho tiempo a modelo situado ante la cámara, objeto que fotografiar. Sin embargo, ya a finales del siglo XIX, la fotografía llegó a convertirse en una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino.

Será desde los años sesenta del siglo XX, momento de auge definitivo de la reivindicación del movimiento feminista, cuando las mujeres se rebelan a través de la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal. Reivindican, asimismo, el control sobre su propia imagen. Para ello utilizan sus propios cuerpos como espacios de creación y crítica. A partir de este momento la presencia de artistas femeninas en el resto de áreas artísticas comienza a multiplicarse. Se produce un empoderamiento femenino en el que es relevante el papel de la fotografía. Este proceso, iniciado desde los años 60 en EE.UU. y Europa, se ha visto continuado en los nuevos ámbitos de la imagen que tienen como base la fotografía, bien sea el cine o los medios derivados de internet y las redes sociales hasta nuestros días.

El objeto de estudio de esta investigación es conocer el papel de las mujeres en el ámbito representativo de la imagen dentro del arte y los nuevos medios a partir de la Segunda Ola Feminista, momento histórico a partir del cual las mujeres toman la cámara fotográfica como elemento de toma de poder femenino a través del que se expresan, reivindican y construyen su identidad, y desde el que denuncian su situación política y social.

Las hipótesis de las que parte esta investigación son las siguientes: La construcción de la identidad femenina en las imágenes ha sido realizada

historicamente por los hombres; a partir de la Segunda Ola feminista, evoluciona la construcción de las imágenes femeninas, tanto desde la perspectiva de los artistas como de los medios que se emplean en sus creaciones; esta evolución de la construcción de la identidad femenina, y sus repercusiones a nivel institucional y social es insuficiente desde el punto de vista de la igualdad de género.

Los objetivos específicos según estas hipótesis se han centrado en el papel que desempeñan las mujeres en el ámbito fotográfico contemporáneo, como modelo y como fotógrafas. También en el estudio de la posición que ocupan las obras y las fotógrafas dentro de importantes instituciones museísticas de arte contemporáneo a nivel europeo y nacional. Desde ahí se procuró una apertura hacia el cine, como continuación natural fotográfica, y del rol de la artista en el mismo como productora, directora y protagonista principal de sus obras, en oposición a un ámbito industrial y de masas como el cinematográfico. Por último se atendió al desarrollo de la identidad femenina en el soporte artístico más contemporáneo, el derivado del desarrollo de internet.

De este modo la tesis se ha estructurado en una serie de capítulos/artículos que se desarrollan del siguiente modo: el primero aborda el papel de la mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía; en el segundo y el tercero se realiza un análisis cuantitativo de la presencia de las mujeres fotógrafas y sus obras en las principales colecciones europeas y españolas ; el cuarto reflexiona sobre las posibilidades del cine experimental como elemento desde el que subvertir las lógicas del consumo de la imagen femenina en los medios de comunicación de masas; por último se estudian las nuevas herramientas digitales como elemento desde el que construir nuevas narrativas ajenas a la tradición patriarcal.

El campo de batalla abierto en este ámbito de lo visual no se refiere sólo a la producción, sino que va a adquirir una crucial importancia también en el proceso de distribución y exhibición de las imágenes. Éstas van a tomar su

sentido pleno al completar el acto comunicativo, al concluir en la recepción de su potencial público. Por ello en este estudio se ha tratado de atender no sólo al papel de las artistas y fotógrafas como productoras de imágenes asociadas a lo femenino sino a su distribución por parte de los canales institucionales, en este caso con los museos como principal referente. Así como a las nuevas posibilidades de comunicación directa otorgadas por la tecnología digital, internet y las redes sociales.

Tras la investigación se concluye que la estructura de la que depende la construcción de las imágenes femeninas no ha cambiado en exceso. La autoría de las mismas continúa estando dominada en su gran mayoría por artistas de género masculino. Se puede exponer que el papel de las mujeres como fotógrafas continúa siendo secundario respecto al de sus compañeros varones. El principal rol de la mujer en el ámbito fotográfico continúa siendo el de modelo. Debe entenderse que su propia imagen queda así fuera de su control, expuesta a una interesada cosificación. Del mismo modo el número de mujeres fotógrafas y obras femeninas en las instituciones artísticas contemporáneas continúa siendo minoría frente al número de artistas de género masculino.

De esta manera se cumple con los objetivos marcados al inicio de esta investigación: por un lado comprobar la desigualdad de las mujeres en la construcción de su propia imagen y de su identidad en los medios visuales. Por otro, constatar la situación de las artistas femeninas en las instituciones más representativas que acogen las colecciones de fotografía. Por último, descubrir las posibilidades del cine experimental y los nuevos medios artísticos digitales como alternativa en la construcción de identidades libres de género.

De forma paralela a las obras estudiadas, esta investigación alerta sobre el problema que supone la continuación del uso del cuerpo de la mujer como objeto, y subraya la necesidad de autorreconocimiento por parte de las mujeres en las imágenes que los medios proyectan sobre las mismas. Es imprescindible la obtención de un panorama visual más justo, uno donde las identidades las

conformen los propios individuos y se separen de los intereses comerciales y económicos.

Índice

PARTE 1. Aspectos metodológicos	p.21
1. Introducción	p.23
1.1. Justificación, Hipótesis y objetivos	p. 26
1.2. Estructura de la tesis	p. 28
1.3. Material y método	p. 30
1.4. Referencias	p. 34
2. Marco teórico	p. 41
2.1. Fotografía y feminismo	p. 42
2.2. Mujeres y Museos	p. 45
2.3. Cine y mujeres	p. 50
2.4. Nuevos medios. Las mujeres en el arte de la red	p. 54
2.5. Referencias	p. 57
PARTE 2. Publicaciones	p. 67
3. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía	p. 69
3.1. Introducción	p. 70
3.2. Fotografía y mujeres	p. 71
3.3. Mujeres, imagen y medios de comunicación	p. 77

3.4. La fotografía feminista	p. 81
3.5. Las fotógrafas feministas y sus obras más relevantes	p. 84
3.6. Conclusiones	p. 98
3.7. Referencias	p. 100
4. The presence of women photographers in the permanent collections of ten European museums	p. 103
4.1. Introduction	p. 103
4.2. Women and museums	p. 106
4.3. The presence of women photographers in museum collections	p. 111
4.4. Number of works by women in museum collections	p. 112
4.5. Conclusions	p.113
4.6. References	p. 117
5. Presencia de fotógrafas en las colecciones permanentes de ocho museos españoles de arte contemporáneo	p. 123
5.1. Introducción	p. 124
5.2. Método	p. 125
5.3. La multiplicación de museos de arte contemporáneo en España	p. 127
5.4. Resultados	p. 133

5.5. Discusión y conclusiones	p. 140
5.6. Referencias bibliográficas	p. 142
6. Carolee Schneemann. El cine como autobiografía, la artista como actriz, el cuerpo como pincel	p. 147
6.1. Introducción	p. 148
6.2. Mujeres y cine	p. 150
6.3. Cine como autobiografía	p. 152
6.4. Cine como medio artístico	p. 153
6.5. <i>Fuses</i>	p. 156
6.6. Más allá de <i>Fuses</i>	p.161
6.7. Conclusiones	p.163
6.8. Referencias	p. 165
7. La construcción de la imagen de las mujeres: <i>net.art</i> y medios de comunicación	p. 169
7.1. Introducción	p. 170
7.2. <i>Net-art</i> . nacimiento y evolución	p. 172
7.3. El cuerpo femenino en los medios audiovisuales	p. 176
7.4. La identidad femenina. Construcción y reconstrucción de la imagen mediática	p. 179

7.5. <i>Net.art</i> , ciberfeminismo y cuerpo	p. 181
7.6. Conclusiones	p. 184
7.7. Referencias bibliográficas	p. 187
PARTE 3. Conclusiones	p. 193
8. Conclusiones	p. 195

PARTE 1. Aspectos metodológicos

1. Introducción

«Toda fotografía se remite a un momento distinto al de su contemplación. La relación íntima que establece la fotografía con el tiempo pasado ha sido (y sigue siendo) tanto un señuelo como un problema para la teoría y la práctica del arte feminista».

(Reckitt; Phelan, 2005: 31)

A lo largo de la historia, el papel de las mujeres ha estado encubierto y sometido por la figura masculina. El caso de la identidad dentro del arte no ha sido distinto. La representación del género femenino ha estado en manos de los hombres, convirtiendo a la figura femenina en la protagonista pasiva de la historia del arte (Pérez Gaudi, 2000). Se muestra a las mujeres únicamente como musas, utilizando su imagen de inspiración divina y artística masculina, intérprete principal de las obras, apoderándose de sus cuerpos a través de la cosificación de éstos.

La cosificación consiste en representar a una persona como un objeto, mal que ha padecido la mujer y su imagen a lo largo de la historia en el arte. Esta cosificación ha sido principalmente sexual, presentando a la mujer como un objeto de atracción para el público masculino (Sáez & Expósito, 2012). Dicho concepto es un eje importante en el que trabajan las feministas de la segunda ola¹. En la actualidad es un término abierto a debate, ya que el problema no sólo no se ha atajado a pesar de las denuncias, sino que los medios de comunicación lo mantienen en auge (Bozal & Gila. 1999; Monferrer, 2012; Walzer, 2009)..

Tal ha sido el sometimiento a las mujeres en el ámbito artístico, que las obras de autoría femenina eran comúnmente firmadas por sus familiares más directos de género masculino, como su padre o su esposo, para que éstas pudieran ver la luz, ser publicadas o exhibidas (Arana Benito del Valle, 1999/2003). Las obras de arte producidas por una mujer no tenían valor económico dentro del

1 Segunda etapa del movimiento feminista liderada por mujeres como Emma Goldman, Carmen de Burgos, Clara Campoamor o Simone de Beauvoir entre otras muchas, que vindican la igualdad entre géneros, centrándose principalmente en los derechos políticos y sociales.

mercado, su mérito era cuestionado e, incluso, a nivel personal, las autoras eran hostigadas por la mirada normativa de la sociedad del momento.

No es hasta la llegada de la Revolución Industrial, con la mecanización del arte y su democratización a través de la copia, cuando las mujeres comienzan a participar más activamente en los medios artísticos más allá de ser el «objeto» al que representar.

Nacida en la primera mitad del siglo XIX, la fotografía es, como el resto de áreas artísticas, un ámbito dominado por los hombres (Carro Fernández, 2010: 11). El papel de la mujer en la fotografía fue por ello reducido durante mucho tiempo a modelo situado ante la cámara, objeto que fotografiar. Las mujeres comienzan trabajando tras la cámara como copistas, y con el paso de los años, ya a finales del siglo XIX, la fotografía llegó a convertirse en una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino. A partir de entonces, las mujeres trabajarán como fotógrafas en un campo artístico creado por hombres.

Será desde los años sesenta del siglo XX, momento de auge definitivo de la reivindicación del movimiento feminista (Wolf & Moreno, 1991), cuando las mujeres se rebelan a través de la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal. Reivindicando, asimismo, el poder de creación de su propia imagen, utilizando sus propios cuerpos como espacios de creación y crítica (Broude & Garrad, 1996).

A partir de este momento la presencia de artistas femeninas en el resto de áreas artísticas comienza a multiplicarse. Se produce todo un empoderamiento femenino en el que es relevante el papel de la fotografía. Desde finales de los años 60, en EE.UU. y Europa las artistas feministas dan un paso más y extienden sus horizontes a la fotografía en movimiento, al cine. Ambos medios serán utilizados como elementos esenciales a la hora de plasmar la reivindicación de la identidad de las mujeres, en muchos casos también como medios de documentación de nuevas y radicales disciplinas artísticas como

el *body art*, el arte de acción y las *performances*. Con todo ello, las artistas tratan de hacer público su espacio privado, mostrando lo que tradicionalmente se habían considerado espacios confinados al sexo femenino. Las paredes de la casa habían actuado como muros de clara separación y diferenciación entre la vida pública y la privada (Franco & Bernal, 1993). Éstos habían sido la explícita y física delimitación marcada por el sistema patriarcal, recluyendo a las mujeres en el pudor de la intimidad, lugar en que será la encargada de trabajar en soledad en el mantenimiento de la estructura familiar. Al otro lado de este telón las mujeres tratarían de marcar otro rol en la apariencia escenográfica del ámbito público. Disconformes con esta dicotomía de sumisión pública y privada, las artistas trabajan esta problemática en sus obras mostrando al mundo a través de las imágenes su posición política-social, una posición contra la que se muestran en total desacuerdo y que les llevará a reivindicar un lugar equitativo al de los hombres tanto en el entorno público como en el privado.

Las obras de arte femeninas se crean a través de medios dominados inicialmente por hombres y para hombres cuyas normas de uso y distribución fueron impuestas por ellos (Cao, 2000). Con la evolución tecnológica y las nuevas posibilidades de trabajar con la imagen en herramientas como internet se abren un enorme número de opciones. Éstas derivan de la libertad que ofrece el nuevo medio, un contexto sobre el que construir sin desventajas, sin las cargas de la tradición pasada. El ciberespacio supone el comienzo de una etapa histórica en la que mujeres y hombres artistas están más cerca de trabajar con las mismas ventajas y desventajas tanto a nivel social como a nivel artístico. Se comienza así un camino de igualdad real dentro del arte, un camino que permite el alejamiento de las miradas normativas que desfavorecen al sexo femenino y un proceso de reeducación del receptor.

El público es la última pieza de una obra artística y el eslabón fundamental para que los mecanismos del arte digital se vean completados (Casacuberta, 2005, 81-85). Este nuevo proceso de comunicación artística alimenta así una mirada

crítica sobre la igualdad y las identidades dentro del mundo del arte, el mundo audiovisual y, en general, del conjunto de la sociedad.

Desde una perspectiva de género, esta revolución artística feminista coincidirá con el renacimiento del movimiento feminista producido en los años sesenta y que llega hasta nuestros días. A la práctica política y artística se unirá la reflexión teórico-ideológica, aumentando el número de publicaciones referentes a estudios de género. Asimismo, es a partir de este momento cuando comienza a manifestarse y a ser reconocido por la historia del arte el papel que juegan las mujeres en el campo fotográfico como artistas.

A pesar de todo ello, las reivindicaciones feministas continúan en la actualidad, las artistas están decididas no sólo a la búsqueda de una igualdad práctica en el presente, sino a la recuperación de la figura de la mujer a lo largo de la historia y, con ello, de su propia identidad, oculta en la mayoría de los casos.

1.1. Justificación, hipótesis y objetivos

La justificación de la elección de tema para esta tesis doctoral se remonta a mis estudios en la licenciatura de Comunicación Audiovisual, donde comprobé la ausencia de bibliografía sobre Arte, Imagen y Género en los temarios de las asignaturas impartidas. A ello se unía la escasa mención sobre mujeres artistas por parte del profesorado. Ello me llevó a cuestionarme el porqué de la falta de visibilidad de las mujeres artistas en las artes visuales y, a su vez, el porqué de la tendencia a la distorsión de la imagen y la identidad femenina por parte de los *mass media*.

En el curso académico 2011/2012, realicé una investigación como Trabajo Fin de Máster de los estudios de posgrado de Información y Comunicación científica, sobre el papel de la mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en

el panorama actual, centrándome concretamente en el papel de las fotógrafas feministas. Como resultado de dicho trabajo descubrí una injusta desigualdad entre las mujeres y los hombres que trabajan en el mismo medio en cuanto a exposición y difusión de sus obras. Conocí a muchas mujeres que usaban el medio fotográfico como altavoz de las desigualdades socioculturales a las que éstas se encontraban sometidas. Tras la culminación de esta investigación, tanto a nivel personal como profesional surge ésta propuesta de tesis para dar respuestas y visibilidad a la situación que a continuación se plantea.

El objeto de estudio de esta investigación es conocer el papel de las mujeres en el ámbito representativo de la imagen dentro del arte y los nuevos medios a partir de la Segunda Ola Feminista, momento histórico a partir del cual las mujeres toman la cámara fotográfica como elemento de empoderamiento femenino a través del que se expresan y reivindican, construyen y de-construyen la identidad de las mujeres y su situación política y social. Muestran de este modo por primera vez el rol femenino en el ámbito privado y sus interrelaciones con el terreno público.

A partir de este movimiento histórico-artístico surgido en Estados Unidos y Europa entre finales de los años 60 y principio de los 70, nuestro objetivo principal es investigar la evolución de esta corriente y en qué situación se encuentran las mujeres fotógrafas actualmente.

Para ello se ha integrado la perspectiva de género en la evolución ya que supone reconocer las desigualdades entre géneros dentro del sector, percibiéndose divergencias evolutivas a lo largo de la investigación.

Las hipótesis de las que parte esta investigación son las siguientes:

1) *La construcción de la identidad femenina en las imágenes ha sido realizada históricamente por los hombres.*

2) *A partir de la Segunda Ola feminista, evoluciona la construcción de las*

imágenes femeninas, tanto desde la perspectiva de los artistas como de los medios que se emplean en sus creaciones.

3) Esta evolución de la construcción de la identidad femenina, y sus repercusiones a nivel institucional y social es insuficiente desde el punto de vista de la igualdad de género.

Según estas hipótesis, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. Averiguar el papel que desempeñan las mujeres en el ámbito fotográfico contemporáneo, como modelo y como fotógrafas.
2. Estudiar el lugar que ocupan las obras y las fotógrafas dentro de importantes instituciones museísticas de arte contemporáneo a nivel europeo y nacional.
3. Analizar la relación entre el cine y las mujeres a partir del papel de la artista como productora, directora y protagonista principal de todas sus obras.
4. Investigar en qué posición se encuentra la identidad femenina en el soporte artístico más contemporáneo (la red); cómo se crea, se proyecta y se divulga teniendo en cuenta la interactividad del medio y la influencia en el proceso de creación y recepción de la obra.

1.2. Estructura de la tesis

La tesis doctoral se plantea en tres partes: La primera parte está constituida por los aspectos metodológicos, el marco teórico del que se parte y las preguntas de investigación. Se delimita el objeto de estudio, se establecen las hipótesis y se marcan los objetivos que se pretende abordar. A continuación se describen también el material y el método que se van a emplear para la investigación, la estructura de la misma y las preguntas adicionales que surgen a lo largo del proyecto.

Esta tesis está constituida por un compendio de publicaciones, y por lo tanto la segunda parte de la misma engloba las cinco publicaciones que la conforman presentadas en cinco capítulos. Los artículos se presentan tal y como han sido publicados en las revistas que los albergan, a excepción de las diecinueve imágenes fotográficas que se han insertado para la presentación de la investigación. El primer capítulo aborda el papel que desempeñan las mujeres en el ámbito fotográfico contemporáneo, como modelo y como fotógrafas. La segunda publicación es un estudio que analiza el lugar que ocupan las obras y las fotógrafas dentro de importantes instituciones museísticas de arte contemporáneo a nivel europeo. En el tercer capítulo se enfoca el estudio anterior dentro de un ámbito nacional, seleccionando los museos de arte contemporáneo representativos de España. El cuarto capítulo trata la relación existente entre el cine y las mujeres a partir de las posibilidades abiertas por la unificación del papel de la artista como productora, directora y protagonista principal de sus obras. Para ello, se centra en una de las obras más importantes del cine feminista, *Fuses (1964-1966)*. Una obra en la cual su creadora, Carolee Schneemann será directora, guionista, iluminadora, actriz, productora, distribuidora... una pieza que explora las relaciones entre la imagen de las mujeres, su sexualidad, su identidad y su corporalidad en contraposición a la propia fisicidad del medio y a las convenciones adquiridas por los espectadores en su visualización. El quinto capítulo estudia el papel de las mujeres en el movimiento artístico *net.art*. Se centra en averiguar en qué posición se encuentra la identidad femenina en internet, cómo se crea, se proyecta y se divulga teniendo en cuenta la interactividad del medio y la influencia en el proceso de creación y recepción de la obra.

La tercera parte está constituida por la discusión y las conclusiones. En esta sección se exponen los resultados finales de la investigación, la veracidad de la hipótesis de la que se parte y se reflexiona sobre posibles líneas de investigación futuras.

Observaciones sobre los contenidos:

Como se ha mencionado anteriormente, esta tesis doctoral se presenta como agrupación de publicaciones por lo que el marco teórico principal de la tesis es genérico dentro del tema, englobando así las teorías principales sobre las que se sustentarán los diferentes marcos teóricos de cada artículo.

Cada capítulo correspondiente a una publicación, se presenta con una estructura y composición sujeta a los parámetros marcados por la revista en la que está publicada o aceptada, tal y como está fijado en la normativa de la comisión de doctorado para este tipo de tesis.

De igual modo, en el caso de las bibliografías, se presentan normas de estilo diferentes sujetas a las directrices de cada revista científica.

1.3. Material y método

Esta investigación aborda una temática interdisciplinar, por lo que el material principal del que se ha partido para trabajar son los numerosos artículos y libros científicos y académicos que estudian las principales teorías de las diferentes disciplinas (Arte, Estudios de las mujeres y de género, y Comunicación) que engloban la hipótesis de la tesis.

Se han consultado numerosos materiales digitales, además de trabajar con libros y artículos electrónicos. Se ha utilizado abundante información accesible en línea por las instituciones relacionadas con el arte contemporáneo europeo y nacional, en relación con la fotografía, los nuevos medios visuales y las mujeres. Además, se han visualizado y examinado todas las fotografías que componen las colecciones permanentes de los museos estudiados.

En cuanto a la metodología, se ha aplicado en la mayor parte de la investigación una metodología cualitativa, principalmente en los capítulos/artículos 4, 7 y 8, en los que se expone una reflexión sobre las teorías fundamentales de las artes

visuales y del feminismo en las diferentes disciplinas (véase capt. 2). Junto a esta metodología se ha empleado la cuantitativa en los capítulos 5 y 6, que corresponden a los artículos 2º y 3º. De este modo se ha pretendido constatar de un modo práctico y objetivo el posicionamiento de las fotografías en las colecciones permanentes de los museos contemporáneos más representativos.

Las dos primeras partes del estudio se han basado en investigaciones del área de la historia y sociología del arte, el feminismo y la comunicación. Utilizando, por lo tanto, como base, bibliografía relevante en estos campos, en gran parte de los casos con un carácter interdisciplinar. Por ello en este trabajo se trata de algún modo hacer del término medio la virtud, permaneciendo abierto a las relaciones entre los diferentes ámbitos expuestos sin vincularse a ninguno de ellos, lo que aumenta la dificultad y la riqueza del mismo.

La historia del arte sitúa el tema en el tiempo y en el espacio, facilitando las pruebas documentales del trabajo de numerosas artistas. La sociología nos ha permitido atender las relaciones políticas y sociales subyacentes en la práctica artística. Las investigaciones en el campo de los Estudios de las mujeres y de género nos han aportado una amplia visión sobre el papel de la mujer en la historia del arte como artista, corroborando el contenido de investigaciones contemporáneas que critican su falta de visibilidad social en la historia.

Con el objetivo de obtener una base teórica e histórica con la que iniciar esta investigación, se ha realizado una búsqueda y selección de material acorde a la temática planteada. Además de las lecturas de textos teóricos correspondientes a autores de las disciplinas antes señaladas: respecto a la sociología la obra de Robert Stoller, *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity* (Stoller, 1968); en estudios de género *Manifiesto Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* de Donna Haraway (1995); en comunicación audiovisual *El medio es el mensaje* de Marshal Mc Luhan (McLuhan, Fiore & Agel, 1987) y *Visual pleasure & narrative cinema* de Laura Mulvey (1989) entre otros muchos en las diferentes disciplinas.

Se destacan una serie de textos, escritos y estudios realizados por las propias artistas, que en un buen número de casos no sólo adscriben su actividad a la práctica fotográfica sino que a ésta acompañan reflexiones políticas, filosóficas o bien de teoría del arte propiamente dicha. Éste es el caso por ejemplo de la artista americana Barbara Kruger o el de Ana Mendieta.

En lo que se refiere a la labor cuantitativa, se comenzó seleccionando las diferentes instituciones a analizar. En un principio la selección se realizó escogiendo los museos de arte más visitados de Europa, pero surge el hándicap de que la mayoría de ellos no poseen bases de datos de su colección permanente de las que se pueda extraer la información requerida. Así pues se procedió en primer lugar a seleccionar los museos por su importancia en el sector artístico y su ubicación dentro del mapa europeo. En segundo lugar, se atendió a que albergasen los datos de sus colecciones permanentes *online*, para, de este modo, proceder al recuento de manera individual de las obras desde sus propias páginas *webs*. Se analizaron consecuentemente los datos y se realizó una comparativa que estableciera correlaciones de los mismos entre los diferentes museos de Europa, considerando la situación de cada institución del modo más objetivo y empírico posible.

Los museos seleccionados para realizar la investigación fueron el Tate Modern (Londres), Centre Pompidou (París), MACBA (Museu d'Art Contemporani, Barcelona), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Istanbul Modern Art Museum (Estambul), MUMOK (Museum Moderner Kunst, Viena), Stedelijk Museum (Ámsterdam), Kiasma (Helsinki), Hermitage Museum (San Petersburgo) y Astrup Fearnley Museet (Oslo) en el ámbito europeo y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Centro de Arte Contemporáneo de Málaga; Centro Galego de Arte Contemporánea; MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Patio Herreriano de

Valladolid en territorio nacional.

Una vez contabilizadas el número de obras fotográficas conservadas por cada institución en su colección permanente, se clasificaron en dos grupos, por un lado las obras con autoría femenina y por otro las de autoría masculina. Tras obtener todos los datos se comenzó con el análisis de los mismos teniendo en cuenta la antigüedad de la institución analizada y los factores sociopolíticos en los que ha estado y está inmersa, estudiando si trabajan o contemplan trabajar con políticas para la visibilidad del trabajo de las mujeres artistas.

A las tesis directamente aportadas por las investigaciones histórico-artísticas y a los resultados obtenidos en el tercer apartado hemos querido sumar en todo momento la perspectiva feminista de las investigaciones de género consultadas. Así se ha tratado de dar una línea temática y unidad a los diversos puntos tratados.

1.4. Referencias

ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid: Nerea.

AMARA, Fadela (2004). *Ni putas ni sumisas*. Madrid: Cátedra.

ARANABENITODELVALLE, M. J. (1999). Mujeres en la Historia. *Documentación Social. Cáritas*, (105): 113-130.

AZPEITIA, Marta (2001). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.

BOZAL, Ana Guil & GILA Juana (1999). La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 12 : 89-93.

BROUDE, Norma, & GARRARD, M.ary D. (1994). *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact*. Nueva York: Harry N. Abrams.

CAO, Marian L. (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.

CARRO FERNÁNDEZ Susana, (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.

CASACUBERTA, David (2005). Cada hombre, un artista. *Creación e inteligencia colectiva*, Sevilla:Universidad Internacional de Andalucía, pp. 81-85.

COBO BEDÍA, Rosa (2011). ¿Educación para la libertad? Las mujeres ante la reacción patriarcal. *Revista interuniversitaria para formación del profesorado*, 25(2): 63-72. [Consultado 20/02/2013]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=27422047004>.

CUEVAS-MORALES, Silvia (2009). La mujer tras la cámara: fotografía en femenino. *Revista Maginaria*, (3) . Reproducido por Ciudad de Mujeres el 23 de abril de 2010. [Consultado 18/01/2013]. Disponible en: <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-tras-la-camara-fotografia>.

DENNY, Margaret (2009). Royals, Royalties and Remuneration: American and British women photographers in the Victorian era. *Women's History Review*, 18(5): 801-818.

DEVEREUX, Georges (1989). *Mujer y mito*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

DUARTE, Jorge (2006). "Entrevista em profundidade". EIn: Duarte, Jorge; Barros, Antonio (eds.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (pp. 62-83). São Paulo: Atlas, pp. 62-83.

ESTRELLA, Diego de (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

EVANS, Mary (1998). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva.

FERNÁNDEZ ORGAZ, Laura (comisaria) (2007). *Primera retrospectiva en España de esta pionera de la aproximación feminista al arte y de la denuncia de la ausencia de la mujer en el ámbito creativo*. [nota de prensa] Disponible en http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpolimagen/hWilke/HannaWilke.htm.

FOUCAULT, Michel (1998). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, vol.1. Madrid: Siglo XXI editores..

FRANCO, Jean, & BERNAL, Gloria Elena. (1993). Invadir el espacio público; transformar el espacio privado. *Debate feminista*, 8:, 267-287.

GUERRA PALMERO, María José (1998). *Mujer, identidad y reconocimiento. Habermas y la crítica feminista*. Las Palmas: Instituto Canario de la Mujer.

HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia Madrid: Feminismos.

JORGE DÍEZ, María. Elena. (2010). *Género y paz a través del arte: memorias y silencios contruidos*. In Jorge Díez, M. Elena y Sánchez Romero, Margarita. *Género y paz* (pp. 129-150). Barcelona: Icaria.

KRUGER, Barbara (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

MAMAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin., & AGEL, J. erome (1987). *El medio es el mensaje*. Madrid: Paidós.

MILLETT, Kate (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

MONFERRER Estela Bernad (2012). Ilícitud de las representaciones degradantes y humillantes del cuerpo femenino en la publicidad. Especial referencia a la anorexia. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 8.3 : 187-207.

MULVEY, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan UK.

NEWMAN, Cathy (2001). *Mujeres tras la cámara*. Barcelona: RBA.

NÚÑEZ, Isabel, & OLIVA, Lydia (2011). *Sinrazones del olvido: escritoras y fotografías de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Icaria.

O' REILLY, Sally (1996). *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

PÉREZ, David (coord.) (1997). *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. Valencia: Generalidad Valenciana, Consejería de Educación y Ciencia.

PÉREZ, David (ed.) (2004). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

PÉREZ GAULI, Juan Carlos (2000). *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2006). El canon de belleza a través de la historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Consultado 10/07/2012]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html>.

QUALLS, Larry (1995). Performance/Photography. *Performing Arts Journal*, 17 (1): 26-34.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte Contemporáneo*. Madrid: Siruela.

RECKITT, Helena, & PHELAN, Peggy (2005). *Arte y feminismo*. London: Phaidon.

SÁEZ, Gemma, VALOR-SEGURA, I.nmaculada, & EXPÓSITO, Francisca (2012). ¿Empoderamiento o subyugación de la mujer?: experiencias de cosificación sexual interpersonal. *Psychosocial Intervention*, 21(1): 41-51.

STOLLER, Robert J. (1968). *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity*. Londres: Karnac.

WALZER, Alejandra (2009) .Pedagogías del cuerpo. La construcción espec

(tac) ular del cuerpo femenino en el reality show español. *Revista Latina de comunicación social*, 64: 18.

WHITNEY, Chadwick (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

WOLF, Naomi. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

WOLLSTONECRAFT, Mary (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Feminismos.

2. Marco teórico

En consonancia con la modalidad elegida para la presentación de esta Tesis doctoral, se establece un marco teórico genérico común, que engloba los diferentes marcos teóricos que sustentan cada capítulo/artículo específico que la integran.

Esta investigación resume en su título a través de tres palabras clave (Fotografía, Mujer/es e Identidad) el contenido principal de la investigación. Se ha realizado un estudio de búsqueda de la construcción y deconstrucción de la imagen femenina a través de la visión de las mujeres, filtrada principalmente por los mecanismos de la cámara fotográfica.

La imagen del cuerpo femenino proyectada a lo largo de la historia ha sido, sin lugar a dudas, muy cambiante por motivos económicos y políticos (Pérez Parejo, 2006). Así, desde la *Venus de Willendorf*, interpretada como símbolo de la fertilidad, hasta llegar a las imágenes de los medios de comunicación actuales, en que la figura femenina aparece una y otra vez cargada de connotaciones sexuales, el cuerpo femenino ha sido utilizado como icono atendiendo a intereses diversos religiosos, comerciales o de otra índole.

A lo largo de la historia del arte se observa el escaso número de mujeres que aparecen como artistas, por lo que podemos decir que el poder sobre la creación de la imagen femenina lo ha tenido siempre el hombre, creando y manipulando esa imagen de acuerdo con el imaginario masculino del momento.

El canon de belleza ha estado definido desde un sistema patriarcal que ha sido reconocido y asumido por las mujeres a lo largo del tiempo. El imaginario masculino se ha impuesto en cada época, tratando de acercarse a un ideal que marca el camino hacia una perfección y una supuesta virtud, belleza y/o felicidad irreal. Este supuesto modelo de mujer perfecta, creado desde la visión masculina, terminará por marcar la identidad femenina, determinando los actos

y actitudes adecuadas o no.

2.1. Fotografía y feminismo

Como se ha mencionado con anterioridad, el papel de las mujeres en los inicios de la fotografía durante la primera mitad del siglo XIX estuvo a modelo situada ante la cámara, objeto que fotografiar. No es hasta finales del mismo siglo, cuando la fotografía llega a convertirse en una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino. A partir de entonces, las mujeres trabajarán como fotógrafas en un campo artístico totalmente masculinizado, creado por hombres y para hombres.

Será desde los años sesenta, momento de auge definitivo del movimiento feminista, cuando las mujeres comienzan a usar la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal, reivindicando el poder de construcción de su propia imagen, mediante la utilización de sus cuerpos como espacios de creación y crítica.

El feminismo comienza a formarse como movimiento en Estados Unidos, siendo su primera victoria la consecución del sufragio universal en los años 20 del pasado siglo. Sin embargo, y a pesar de éste logro democrático, el movimiento feminista pierde fuerza debido a su débil capacidad organizativa y falta de cohesión. No es ya hasta los años 60, con la Segunda Ola Feminista, cuando resurja con mucha más fuerza y entereza, alimentado por una mejor estructura y unificación de objetivos (Miguel Álvarez & Amorós Puente, 2005). En esta vuelta a la lucha por los derechos de la mujer, el arte fue utilizado como herramienta política. Las artistas que trabajaban en los círculos feministas a partir de los años 70, dieron a su obra una fuerte orientación crítica, política y social. Este hecho coincide con el nacimiento de la *Nueva Izquierda*, formada por movimientos antirracistas, estudiantiles, pacifistas y feministas. En este

contexto, se crea en 1967 el New York Radical Women (NYRW). Surge lo que podríamos denominar el verdadero movimiento feminista más radical y consolidado, inicialmente originado en América y que posteriormente llegaría a Europa. Es por ello que la delimitación de la investigación se sitúa a partir de los años 60 en la escena occidental.

La aparición de estudios sobre la situación de la mujer en el arte coincidirá con el renacimiento del movimiento feminista aludido con anterioridad, con obras como la del psicoanalista Robert Stoller en 1968, *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity* (Stoller, 1968). No es, sin embargo, hasta finales de los años 70 y principios de los 80 cuando el número de obras teóricas que abarcan el feminismo y el arte se multiplican significativamente, creando una base teórica y documentando todo el inicio del arte feminista. Destacan obras como *Women & art: A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century* (Fine, 1978), *Women as interpreters of the visual arts* (Sherman & Holcomb, 1981), *Women's Time* (Kristeva, 1981).

Actualmente, continúan las reivindicaciones feministas decididas no sólo a la búsqueda de una igualdad práctica en el presente, sino a la recuperación de la figura de la mujer y su identidad a lo largo de la historia

Este trabajo se nutre de una serie de contribuciones que han servido de base a la configuración de las teorías feministas. Podemos destacar como referencia obligada la pionera contribución de Mary Wollstonecraft *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), en la cual denuncia las desigualdades de género y defiende los derechos de las mujeres, siendo esta obra la primera que asienta los principios feministas. A pesar de la existencia de diferentes movimientos de reivindicación femenina durante todo el siglo XIX y parte del siglo XX, no será hasta la llegada de la segunda mitad del siglo pasado cuando se desarrolle un pensamiento estructurado y complejo sobre la situación de la mujer en un marco socio-político. Kate Millett, en el contexto americano surgido de la liberación sexual, expondrá en su obra *Política Sexual* (1970) una teoría

sobre el sexismo impuesto por el sistema patriarcal en la cultura occidental. En 1976 aparece la teoría del *biopoder* de Michel Foucault, publicada por primera vez en *La Historia de la Sexualidad: la voluntad de saber*, volumen I (1976), en la que hace una crítica de las sociedades modernas en relación a la explotación que ejerce el poder del estado sobre el cuerpo con la finalidad del control de la población. A partir de entonces, y hasta nuestros días, podemos constatar un incremento notorio en las investigaciones sobre género en todos los ámbitos.

En concreto, en el panorama artístico han nacido numerosas tesis que abarcan la temática de arte y mujer desde finales de los años 80 como *La revolución, el arte, la mujer* (Lucena, 1984), *Mujer, ideología y arte* (Bartra, 1987), *Art & anger: Reading like a woman* (Marcus, 1988), *Women, art and power* (Nochlin, 1989), *Women, art, and society* (Chadwick, 1990), *Art and feminism* (Reckitt & Phelan, 2001), *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter* (Isaak, 2002), *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art* (Pollock, 2003); estudios que tratan de recuperar y narrar esa historia del arte femenino que no ha sido escrita pero que ha existido, ya que las obras de arte de autoría femenina así lo atestiguan. Al mismo tiempo, analizan la transcendencia y el efecto del arte femenino desde sus comienzos hasta la actualidad y las secuelas que ha dejado el desconocimiento de estas obras en la sociedad y en la evolución del arte.

Los años noventa es la época en la que emergen significativamente obras teóricas sobre el rol de las mujeres específicamente en el campo fotográfico, como por ejemplo *Scars: Painting, photography, performance, pornography, and the disfigurement of art* (Sayre, 1994), *What can a woman do with a camera?* (Spence & Solomon, 1995), *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia* (Niedermaier, 2008). Otras aportaciones tratan de recuperar el trabajo de una serie de mujeres artistas que han sido obviadas por la historia, como es el caso de Susana Carro Fernández en su obra *Mujeres de ojos rojos: del arte feminista al arte femenino* (2010),

donde estudia diversas fotógrafas y *performers* que fueron reconocidas casi medio siglo después de la creación de sus obras; o Isabel Núñez y Lydia Oliva en su obra *Sinrazones del olvido: escritoras y fotógrafas de los siglos XIX y XX* (2011), estudio en que se exponen los casos de numerosas fotógrafas y escritoras de gran influencia social, cuyo reconocimiento también fue tardío. Reivindican a su vez la posición femenina en este ámbito, la importancia de su trayectoria como fotógrafas y la necesidad de que éstas sean reconocidas a nivel institucional y público. Con ello se defiende que el trabajo realizado en la construcción de la realidad femenina a través de la imagen, pueda integrarse dentro de los circuitos artísticos y sociales pertinentes.

En la actualidad el número de grupos de investigación dedicados a los estudios de género en las artes visuales continúa siendo escaso pero va en aumento. Norteamérica y Europa es donde más investigaciones se desarrollan sobre Arte y Género. Se pueden destacar como organizaciones más representativas y significativas la NEA (National Endowment for the Arts), una agencia independiente del gobierno federal de Estados Unidos que ofrece apoyo y financiación de proyectos que exhiben excelencia artística, ATGENDER (The European Association for Gender Research, Education and Documentation) es la asociación más influyente a nivel europeo que trabaja en la investigación de estudios de género en educación, documentación y cultura.

En el panorama nacional podemos mencionar MAV (Mujeres en las Artes Visuales), un grupo de investigadoras que realizan estudios para determinar el rol que ocupan las mujeres en la escena artística visual.

2.2. Instituciones artísticas y mujeres

De las siete acepciones que otorga el *Diccionario de la Real Academia Española* a la palabra «institución», se han escogido las que más se ajustan al

concepto que se refiere en esta investigación: 1. *Cosa establecida o fundada*. 2. *Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente*. 3. *Instrucción, educación, enseñanza*. 4. *Colección metódica de los principios o elementos de una ciencia, de un arte, etc.*

Se entiende así que la institución es creada por la actividad humana, socialmente establecida o fundada, es un referente social que marca unas directrices que transmite a la sociedad a través de la enseñanza y la educación. La institución es creadora de unos códigos que permiten una comunicación formal entre la propia institución y la sociedad.

Este estudio se refiere principalmente a las instituciones artísticas, en este caso a las fundaciones de arte y a los museos, y, más concretamente, a aquellas centradas en el arte contemporáneo. En general se puede considerar que las instituciones son organismos de poder ya que tienen potestad educativa y de enseñanza, por lo que son herramientas fundamentales del sistema, mecanismos básicos de control social. Su configuración se establece a partir de estructuras jerárquicas propias del sistema establecido, un sistema patriarcal.

A nivel sociopolítico, esta tesis se apoya principalmente en las influyentes teorías de Michael Foucault. El sociólogo francés asociará las instituciones a la estructura del panóptico, un mecanismo arquitectónico de control y vigilancia creado por Jeremy Bentham, ideado para ser utilizado en el sistema penitenciario. Éste consistía en una construcción radial con una torre central desde la que un vigilante podía observar y controlar la celda de cada preso sin que los presos pudieran advertir ser observados. El sistema refuerza así el control del poder en un sentido visual y no estrictamente físico-represivo. Michel Foucault analiza este sistema institucional y lo extrapola al resto de instituciones, reflexionando sobre los medios de control social en sus obras *El panóptico* (1989) y *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (1990). Por todo ello, los museos, en tanto que instituciones artísticas, pueden analizarse desde esta perspectiva de la represión del poder. Con ello se retoma la teoría del

panóptico en un sentido amplio, en que cualquier institución actúa como medio de represión social y como herramienta del poder.

Otra teoría esencial en la que se apoya esta investigación es la teoría del biopoder, también de Michael Foucault, descrita en su obra *La Historia de la Sexualidad, volumen I: La voluntad del Saber* (2005). En ella se refiere a las estrategias de los gobiernos para controlar a la población partiendo del modelado de sus propios cuerpos. La represión corporal desde la propia institución nos ayuda a entender el control ejercido sobre la representación del cuerpo femenino en el mundo artístico entendido como punto de convergencia de una misma estrategia de control y represión, en este caso concreto aquella enfocada en mantener la soberanía del género masculino sobre el femenino.

En cuanto al análisis de la imagen, esta Tesis se apoya en las teorías asociadas a la antropología visual, un campo de conocimiento que abarca el estudio del comportamiento humano a través de la observación de las imágenes del mismo. Se pueden distinguir dos vertientes dentro de este área de conocimiento: por un lado, el estudio de las imágenes para el análisis del comportamiento de los individuos; y por otro el estudio de las imágenes desde una perspectiva de performance, como un mero instrumento de documentación de una acción. Esta disciplina comienza a trabajarse profusamente especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial en EE.UU., abordando el análisis de la fotografía como documento antropológico. Poco más tarde estos estudios se abrirían también al cine. En la primera corriente destacan teóricos como Marcus Banks y Howard Murphy con obras como *Rethinking Visual Anthropology* (1997); Annette Kun con *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality* (1985); y Hans Belting con *Antropología de la Imagen* (2007) y en la segunda corriente se destaca María Jesús Buxó con *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión* (1999).

En este área de conocimiento se ha apoyado la mayor parte de la investigación: desde el primer artículo que investiga a la mujer como objeto y como sujeto de la

fotografía hasta los artículos referidos al estudio de los museos, clasificando a los individuos por género y por obras tratando de entender así la distribución de los mismos en las colecciones permanentes de museos europeos destacados de arte contemporáneo. Posteriormente, de la mano de la obra de Carolee Schneemann *Fuses* (1964-1967): una acción documentada a través del cine, y en que, al mismo tiempo, la autora manipula físicamente el rollo de película. Convierte así la imagen documentada en parte de la obra, uniendo así ambas ramas de la antropología visual, corporal y representativa, obligando al espectador a reflexionar sobre la fisicidad de la obra. Por último, se presenta un estudio sobre los nuevos medios y la globoesfera también desde una perspectiva de género.

Desde el ámbito filosófico *La fenomenología de la percepción* del filósofo Maurice Merleau-Ponty (1945) es también un estudio que ha sido esencial a lo largo de toda la investigación. La importancia de los colores, las estructuras y la naturaleza como ejes fundamentales en la percepción visual, limitando la realidad de la ficción, o de la documentación. Un estudio que pone en tela de juicio la percepción que se tiene sobre el esquema corporal y su lugar en el mundo y los artefactos generados por los humanos. Critica las teorías de la percepción que no tienen en cuenta las variaciones fenomenológicas. Teoría perteneciente al movimiento filosófico más importante del siglo XX, creado por Edmund Husserl, la fenomenología. Dentro de los estudios de géneros destacan Judith Butler and Marie Lourties (1998), filósofas que abordan desde el debate *la fenomenología de la percepción* desde un punto de vista feminista.

Volviendo a las instituciones artísticas, debe tenerse en cuenta el contexto histórico en que nacen los museos de arte allá en el siglo XVIII (Hernández, 1992). Su objetivo como instituciones públicas, será el de preservar, conservar y exhibir las colecciones que alberguen. Entendidos instituciones jerárquicas de tradición patriarcal, como herramientas de control cultural (Maceira Ochoa, 2008). Por consiguiente no es sorprendente que la conservación, estudio y

exposición de obras artísticas se encuentre encaminada al arte masculino, siendo minoritario el número de obras firmadas por mujeres. Como consecuencia no nos muestran un patrimonio histórico real de una época, sino la expresión artística del sector masculino, educando culturalmente a la sociedad desde una perspectiva patriarcal en lugar de igualitaria.

El mayor protagonismo que tienen las mujeres en los museos es su representación figurativa a través de la mirada normativa masculina, que en la mayor parte de los casos representa una mujer irreal, carente de identidad y cosificada históricamente. Los museos acogen una variedad de público al que deben satisfacer, entre el que se encuentra el gran público femenino que no se ve reflejado en colecciones y exposiciones que manifiestan problemas sociales que sufren también el sector femenino. El hecho de que las colecciones museísticas cuenten con escasez de artistas femeninas es una brecha histórica no resuelta que continúa otorgando una segunda posición en el ámbito artístico a las mujeres, tras sus colegas varones.

Dentro de los museos, los organigramas de los mismos han estado constituidos principalmente por hombres a lo largo de la historia, en la actualidad la situación no es menos desalentadora ya que continúa siendo desigual. Los equipos de trabajo de los museos tienen un número similar de hombres y mujeres, pero la mayoría de las mujeres que constituyen estos organigramas aparecen relegadas a puestos de trabajo cuyas funciones son de menor rango que el de los hombres. Los puestos representativos, la dirección de los museos, está ocupada en su mayoría por varones.

Afortunadamente en los últimos años la presencia femenina en los puestos de poder está sufriendo un ligero aumento en cuanto a representación, como ejemplo el Museo Centro de Arte Reina Sofía y el Stedelijk Museum, los cuales han sido dirigidos por mujeres un tercio de su historia, concretamente en su historia más contemporánea.

Los museos cuentan con un importante papel educativo ya que desde la infancia el público visita museos con la idea de que son espacios abiertos de expresión en los que los/las artistas manifiestan la percepción del mundo que les rodea (Kotler & Kotler, 2000). El público es cada vez más consciente de la desigualdad de género en el ámbito artístico, aún así de un modo insuficiente y superficial, ya que socialmente está educado para percibir una mayoría de artistas u obras masculinas en un museo con normalidad. En una sociedad educada desde la normativa y la percepción patriarcal aún es difícil lograr una concienciación real de las desigualdades de género, de ahí la importancia de las políticas de equidad. Es de suma importancia que los museos se adapten, por su carácter divulgador y educativo, a las políticas de enfoque de género en la adquisición de sus obras y en las exposiciones temporales que se realizan, contribuyendo así a la erradicación de las desigualdades sociales que se manifiestan dentro de estas instituciones.

2.3. Cine y mujeres

Durante la Segunda Ola Feminista, las mujeres se apoderan de la herramienta que el cine les otorga para cambiar las posiciones que el hombre le ha dado en el mismo, van a utilizar el cine como una herramienta político social.

Los estudios de cine y feminismo se consolidan como tal a partir de los años 70, concretamente en el año 1974, Claire Johnston define por primera vez el marco teórico de la primera crítica feminista al cine de Hollywood, delimitada por el marxismo y la semiótica. Según Johnston :

«El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo "natural" de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo». (Lauretis, 1984)

El cine es reflejo de la realidad, un mundo dominado por el género masculino,

que subyuga en todos los aspectos a todo lo que no pertenece a este género, en especial al femenino. Por lo que como dice Johnston el cine de mujeres es otro tipo de cine, un nuevo cine que surge contra la cultura dominante, visibilizando así el trabajo, la creatividad y el arte en general de las mujeres en el cine.

La semiótica es la ciencia fundamental dentro de los estudios del cine, el estudio de cada significante en una película es a su vez el estudio de una realidad. La importancia de cada signo en el cine es esencial, es lo que percibe el espectador y el modo de influirle y adentrarlo en la realidad social que refleja. Las mujeres fueron tradicionalmente relegadas precisamente a eso, imagen en la misma, sujeto pasivo con un control ínfimo de los mecanismos cinematográficos. Excluidas a la sombra de los puestos de mando y control, su papel principal es el de actriz, en la mayor parte de los casos asociada a roles contruidos y entregados por completo desde una óptica masculina. Como actrices, las mujeres a lo largo de la historia del cine se vieron relegadas a dos papeles fundamentales, ambos pasivos: madre protectora, excluida en lo doméstico, el territorio de la casa; o bien la cosificación del cuerpo femenino convertido a sujeto de deseo o de placer, cuerpo erotizado relacionado con aspectos malignos o de poca confianza; personificados en uno de los tipos cinematográficos más expandidos, sobre todo en el cine negro: 'la mujer fatal'. Las mujeres han sido utilizadas habitualmente en el cine como signo o significante, habitualmente estudiados desde la óptica de la semiótica, como elemento de significación dentro de un lenguaje superior por completo ajeno al control de la misma.

En 1974, Laura Mulvey sienta las bases de la teoría cinematográfica feminista a través de *Visual pleasure and narrative cinema*. Donde pone de manifiesto el falocentrismo sobre el que gira el cine, un arte de hombres creado para hombres. En contraposición propone el *anti-cine*, la creación de obras fílmicas que incluyeran escenas femeninas consideradas tabúes y omitidas, la utilización del cine como campo de creación socio-político, animando a la audiencia a

pasar de ser sujeto pasivo a sujeto activo, tratando de involucrar al público en las obras. Las ideas propuestas por Mulvey abren el debate dentro de la crítica feminista, proponiendo una lectura psicoanalítica dentro del cine, ciencia en la que se mueve principalmente la crítica feminista partir de este momento. Fran Kaplan critica la incorporación del psicoanálisis a la crítica feminista, apoyándose en que los teóricos y teóricas que se apoyan en el psicoanálisis no tienen en cuenta las actualizaciones de la sociedad y los nuevos modelos de familia, sino que conforman sus teorías basándose exclusivamente en el modelo de familia victoriana, modelo utilizado por el psicoanalista Sigmund Freud en el desarrollo de sus ideas.

Son muchos los teóricos que rebaten las teorías de Mulvey, como es el caso de Mary Ann Doane (1982), quien critica la extrema diferenciación entre géneros y la carencia de puntos intermedios; o Ruby B. Rich (1980) quien defiende que el género femenino está demasiado influenciado por el masculino y sin pensarlo se proponen y se expresan ideas machistas propias del patriarcado, un problema difícil de atajar ya que las mujeres conforman la mayor parte del patriarcado, por lo que suelen ser mayoría en las audiencias de cine.

Umberto Eco defiende en algunas de sus obras como en *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts* (1984) u *Obra abierta* (1985) que la obra en sí nunca está terminada hasta que así lo hace el público, la audiencia es la que cierra el proceso de la obra al visionarla e interpretarla. La audiencia femenina tendría así un gran poder de presión sobre el mundo cinematográfico convencional, unas enormes posibilidades de subversión de unos mensajes en principio monolíticos.

A partir de los años 80, junto a la expansión de los estudios de cine feminista, semiótica y psicoanálisis, se va a sumar el concepto de identidad femenina. La presencia o ausencia de ésta en el cine y la búsqueda y análisis de los roles que otorga el patriarcado a las mujeres va a convertirse en motivo de reflexión. Desde ahí se derivará hacia las posibilidades y métodos de subversión de

semejante situación. Ello tanto a nivel de interpretación como de producción o de audiencia. Se constata primero el maltrato que sufren las mujeres en el cine a través de los estereotipos que interpretan y que difunden a través de las visualizaciones de las películas. Annette Kuhn una de las teóricas más influyentes y contemporáneas de estudios de género en las artes visuales, va a definir en *Cine de mujeres: feminismo y cine* al cine como «los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas» (1991: 17-18). De aquí se puede deducir que el cine, hasta la aparición de la crítica feminista, no era más que una herramienta de persuasión y perpetuación de las instituciones que conforman el patriarcado. Como también describe otra importante teórica del movimiento, Teresa de Lauretis en su obra *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine* (1984).

A finales de esta década se produce una multiplicación de estudios sobre cine y feminismo, especialmente en el mundo académico en EEUU e Inglaterra. Es a partir de entonces cuando los estudios feministas en el cine, como ocurre en otras áreas, comienzan a situarse como un área de conocimiento más, asentando sus bases a nivel histórico, social y político, tanto dentro como fuera del mundo académico.

Desde entonces los estudios de género han abarcado la problemática del machismo en el cine convencional y la ausencia de una identidad femenina escrita por mujeres. A partir de entonces, además de aumentar las investigaciones en este ámbito se multiplicaron las películas escritas y dirigidas por mujeres en busca de esa identidad femenina en la gran pantalla, un reflejo real femenino que rompe con los estereotipos del patriarcado. Además, junto a las películas, han surgido numerosos festivales de cine que abordan la temática feminista, apoyando el cine realizado por mujeres.

2.4. Nuevos medios. Las mujeres en el arte y en la red

Como se ha mencionado con anterioridad el feminismo resurge en un contexto de auge de diferentes movimientos sociales como el de liberación de minorías sociales por condiciones de orientación sexual, etnia o religión en los años sesenta en Estados Unidos, extendiéndose a Europa a lo largo de los sesenta y principios de los setenta. Es entonces cuando las mujeres toman el poder sobre su imagen utilizando el arte como medio de expresión, demandando una imagen real y natural de las mujeres y denunciando la imagen que la sociedad y el mercado daba de ellas.

Abren una nueva corriente artística liderada por el feminismo, utilizando principalmente la *performance* y las acciones artísticas como expresiones sociopolíticas dentro del marco artístico. Estas *performances* y acciones eran documentadas con fotografía y vídeo, medios muy utilizados por las artistas feministas del momento. En los años ochenta y noventa trabajan también con el arte digital creando proyectos que ponen en tela de juicio los roles que la sociedad les deja a las mujeres y el lugar donde sitúa las capacidades de las mismas (Alario, 2008).

A finales de los años setenta nace una vertiente dentro del arte de acción que trabaja en la investigación y difusión del cuerpo femenino a través de esta técnica. Son numerosas las artistas que se suman a este canal comunicativo a través del arte. Nos centramos en este método de documentación y en éste momento tan importante dentro del arte porque según Michel Foucault «debemos construirnos a nosotros mismos, fabricarnos y ordenarnos como una obra de arte» (1991: 194).

El movimiento feminista lucha por la equidad de derechos y reconocimientos entre hombres y mujeres. Nos centramos en el ciberfeminismo como corriente postfeminista, evolución de esta lucha a través de internet, los nuevos medios. En internet la identidad de autor es inexistente, evitando así las connotaciones

de género que pudiese tener una obra según el género de su autor o autores. Con el ciberfeminismo la mujer artista continúa usando su cuerpo como herramienta de creación pero dejando a un lado la utilización de éste como medio. En el arte a través de internet las mujeres artistas delegan la posición de su cuerpo en medios y soportes convencionales a la red, siendo internet el medio, creando así la obra para el medio que evocará el mensaje (Rubio, 2003: 167-182).

El ciberfeminismo nace a partir de la publicación de la obra *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twenty Century* (1987) de Donna Haraway. Donde la filósofa se posiciona contra la identidad de género debatiendo entre los límites de la naturaleza y el cuerpo. Una obra desde una perspectiva feminista y socialista que dará paso a la teorización de la cibercultura y a los *cyborgs* que la habitan.

A principios de los años noventa nace en Australia VNS Matrix, un grupo de artistas que escribe el primer manifiesto Ciberfeminista (1991). A mediados de los noventa este movimiento llega a Europa y en 1997 se celebra la primera muestra internacional de arte contemporáneo llamada Primera Internacional Ciberfeminista (Zafra, 2014).

Sadie Plant (1997) mantiene la teoría de que la tecnología informática nace de las mujeres, concretamente de la mano de Ada Lowelace, la primera persona en el mundo en describir un lenguaje de programación de carácter general tras interpretar las ideas del matemático Babbage. Ada creó *la máquina analítica mecánica* que permitía almacenar números y calcular cualquier función algebraica. Ada es la primera programadora de la historia, firmó sólo con sus iniciales *la máquina analítica* por miedo a no tener reconocimiento su trabajo por ser mujer. Así pues Plant, equipara la matriz de cálculo de los ordenadores con la matriz femenina, afirmando que los sistemas informáticos tienen más en común con el género femenino que con el masculino. Las premisas de Plant han abierto numerosos debates pero lo que es indudable es que las artistas

en la red se sienten libres. Las artistas ciberfeministas construyen un nuevo espacio sin pasado, libre de sombra patriarcal donde expresar, denunciar y debatir la posición actual de la mujer, su identidad y su imagen.

2.5. Referencias

ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid: Nerea.

ARNAVETURIÁN ARANA, Miguel Veturián (1999). *El fotógrafo ante el desnudo*. Barcelona: Artual.

ARRANZ, Fátima (coord.), AGUILAR, P., CALLEJO, J., PARDO, P., PARÍS, I., & ROQUERO, E. (2011). Cine y género en España. Una investigación empírica. *Reis*, 135,: 123-138.

AZPEITIA, Marta (2001). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.

BANKS, Marcus (2000) "Visual Anthropology: Image, Object, and Interpretation", en J. Prosser (ed.), *Image-Based Research*. (pp. 9-23)., London: Falmer Press., London, pp. 9-23.

BANKS, Marcus, & MORPHY, Howard (eds.) (1997) *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven, 306 p.p.

BARTRA, E.li (1987). *Mujer, ideología y arte*. Barcelona: La sal ediciones de les Dones.

BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Argentina: Paidós.

BENTHAM, Jeremy, & FOUCAULT, Michel (1989). *El panóptico*. Madrid: La Piqueta.

BERDEJO, Amaury. 2012). *Historia de la fotografía erótica. Cultura Colectiva*. [Consultado 19/07/2012]. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/la-historia-de-la-fotografia-erotica>.

- BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIESENBACH, Klaus (ed.) (2007). *Into Me/ Out of Me*. Nueva York: P.S.1 Contemporary Art Center.
- BREA, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- BUTLER, Judith, & LOURTIES, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18,: 296-314.
- BUXÓ, María Jesús (1999 “) ...Que mil palabras”,. eln M. J. Buxó y J. M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. (pp. 1-22), Proyecto A, Barcelona: Proyecto A., pp. 1-22.
- CABALLERO, Alberto (2008). *La mujer, la mujer- artista, el arte (el objeto)*. *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 10(103). [Consultado 02/08/2012]. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/706>.
- CABAÑAS, Kaira M. (1999). Ana Mendieta: “«Pain of Cuba, Body I Am»”. *Woman’s Art Journal*, 20(1);: 12-17.
- CARL, Klaus (2011). *Fotografía erótica*. New York: Parkstone International.
- CARRILLO, Jesús (2014). *Arte en la Red*. Madrid: Cátedra.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- CHADWICK, Withney. (1990). *Women, art, and society* (p. 103). London: Thames and Hudson.

COBO BEDÍA, Rosa (2011). ¿Educación para la libertad? Las mujeres ante la reacción patriarcal. *Revista interuniversitaria para formación del profesorado*, 25(2): 63-72.

CREIS, Alex (2002). “Nuevos planteamientos en cuanto a los derechos de autor en internet. Opciones de financiación para los proyectos de net.art”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14: 151-157.

CUEVAS-MORALES, Silvia (2009). La mujer tras la cámara: fotografía en femenino. *Revista Maginaria*, (3). Reproducido por Ciudad de Mujeres el 23 de abril de 2010.

DENNY, Margaret (2009). Royals, Royalties and Remuneration: American and British women photographers in the Victorian era. *Women's History Review*, 18(5): 801--818.

DEVEREUX, Georges (1989). *Mujer y mito*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

DOANE, Mary Ann (1982). Film and the Masquerade. Theorizing the female spectator,. *Screen*, 23(3-4): 74-87.

ERENS, Patricia (ed.) (1990). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

ECO, Umberto, & BERDAGUÉ, R. (1985). *Obra abierta* (Vol. 2). Barcelona: Ariel.

ECO, Umberto (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts* (Vol. 318). Indiana University Press.

EINSESTEIN, Sergei M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ESTRELLA, Diego de (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los*

nuevos espectadores. Madrid: Siruela.

EVANS, Mary (1998). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva.

FERNÁNDEZ ORGAZ, Laura (comisaria) (2007). *Primera retrospectiva en España de esta pionera de la aproximación feminista al arte y de la denuncia de la ausencia de la mujer en el ámbito creativo*. [nota de prensa]. Disponible en: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpolmagen/hWilke/HannaWilke.htm.

FINE, Elsa. H.. (1978). *Women & art: A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*. Montclair, NJ: Allanheld & Schram.

FOUCAULT, Michel (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (1998). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, vol.1. Madrid: Siglo XXI.

HARAWAY, Donna (1987). A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Australian Feminist Studies*, 2(4): 1-42.

HUSSERL, Edmund (1984). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. México D.F.: Folios.

IADEVITO, Paula, & ZAMBRINI, Laura (2008). La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género: reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. In [Actas en CD de las] *V Jornadas de Sociología de la UNLP y I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.

ISAAK, Jo Anna (2002). *Feminism and contemporary art: The revolutionary*

power of women's laughter. London: Routledge.

JONES, Amelia (2003). *The feminism and visual culture reader*. London: Routledge.

KAPLAN, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.

KRISTEVA, Julia, JARDINE, Alice, & BLAKE, Harris (1981). Women's time. *Signs*, 7(1): 13-35.

KRUGER, Barbara (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

KUHN, Annette (1985). *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge.

KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

LAGUARDA, Paula (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La aljaba*, 10,: 141-156.

LAURETIS, Teresa de (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine (Vol. 9)*. Universitat de València Madrid: Cátedra.

LUCENA, Clemencia (1984). *La revolución, el arte, la mujer*. 2ª ed. Bogotá: Bandera Roja. Texas: Universidad de Texas.

MARCUS, Jane (1988). *Art & anger: Reading like a woman*. Columbus, Ohio: Miami University by the Ohio State University PressThe Ohio State University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de y AMORÓS PUENTE, Celia (coord.) (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. 3 vol. Madrid: Minerva.

MILLETT, Kate (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

MITCHELL, Juliet (1974). *Psychoanalysis and feminism*. Pantheon. New York: Pantheon.

MOREIRA, Hilia (1992). *Mujer, deseo y comunicación*. Montevideo: Linardi y Risso.

MORPHY, Howard (1994). The Interpretation of Ritual: Reflections from Film on Anthropological Practice. *Man*,,29(1): 117-146.

MULVEY, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. In P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

MUTHESIUS, Angelica; RIEMSCHEIDER, Burkhard; NÉRET, Guilles (1988). *El erotismo en el siglo XX*. Koln: Taschen.

NEWMAN, Cathy (2001). *Mujeres tras la cámara*. Barcelona: RBA.

NEWTON, Helmut (2011). *Polaroids*. Koln: Taschen.

NIEDERMAIER, Alejandra (2008). *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.

NOCHLIN, Linda. (1989). *Women, art and power*. London: Thames and Hudson.

NÚÑEZ, Isabel, & OLIVA, Lydia (2011). *Sinrazones del olvido: escritoras y fotógrafas de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Icaria.

O' REILLY, Sally (1996). *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

OLLEY, Michelle (2001). *Venus, obras maestras de la fotografía erótica actual*. Madrid: Libsa.

PERESAN MARTÍNEZ, Andrea C., & IGLESIAS LUKIN, Aimé (2008). Desnudo subjetivo, aproximaciones contextuales y plásticas a la obra: El baño de Priliano Pueyrredón. *AdVersus: Revista de Semiótica*, (12-13): 133-151.

PÉREZ, David (coord.) (1997). *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*. Valencia: Generalidad Valenciana, Consejería de Educación y Ciencia.

PÉREZ, David (ed.) (2004). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2006). El canon de belleza a través de la historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 34 (1).

PLANT, Sedie (1997). *Zeroes and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York: Doubleday.

POLLOCK, Griselda. (2003). *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Psychology Press.

PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.

QUALLS, Larry (1995). Performance/Photography. *Performing Arts Journal*, 17(1): 26-34.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (2005). *Arte y feminismo*. London: Phaidon.

RICH, Ruby B. (1980). In the name of feminist film criticism. EnIn P. Erens (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

RIEMSCHEIDER, Burkhard; MUTHESIUS, Angelika (1998). *El erotismo en el arte del siglo XX*. Koln: Taschen.

RUBIO, María Cruz (2003). La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo. *Feminismo/s*, 2: 167-183.

RUIDO, María (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea

RUIDO, María (2004). La fraternidad de los cuerpos posthumanos. La ciencia ficción como territorio de reproducción y de resistencia del imaginario masculino tradicional. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (10),: 103-113.

SAYRE, Henry M. (1994). Scars: Painting, Photography, Performance, Pornography, and the Disfigurement of Art. *Performing Arts Journal*, 16,(1):. 64-74.

SHERMAN, Claire RichterC. R., & HOLCOMB, Adele M. A. M. (eds.). (1981). *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979* (pp. 10-13). Westport, CN: Greenwood Press.

SAYRE, H. M. (1994). Scars: Painting, photography, performance, pornography, and the disfigurement of art. *Performing Arts Journal*, 16(1), 64-74.

SPENCE, Joan., & SOLOMON, J.o (1995). *What can a woman do with a camera? Photography for women*. London: Scarlet.

STOLLER, Robert J. (1968). *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity*. Londres: Karnac.

VETURIÁN ARANA, Miguel (1999). *El fotógrafo ante el desnudo*. Barcelona: Artual.

WHITNEY, Chadwick (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

WITHERS, Josephine (1988). The Guerrilla Girls. *Feminist Studies*, 14(2): 284-300.

WOLLSTONECRAFT, Mary (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Feminismos Cátedra.

ZAFRA, Remedios (2014). Arte, feminismo y tecnología: Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de psicologia*, 16(1): 97-109.

PARTE 2. Publicaciones

3. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía

Woman as object (model) and subject (photographer) in the photography

Resumen

Este trabajo cuestiona la evolución del papel de las mujeres en el ámbito fotográfico contemporáneo. A partir del estudio de las primeras mujeres fotógrafas, se analiza la situación de las mujeres como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa); se reflexiona sobre los condicionamientos sociales y la influencia de las imágenes que transmiten los medios de comunicación en la construcción y proyección de la imagen femenina en la fotografía, analizando las fotógrafas pioneras y más relevantes en la historia contemporánea. Finalmente se valora la desigualdad de género en relación con la capacidad de control sobre la imagen proyectada de las mujeres y su identidad a través del cuerpo en el ámbito de la fotografía feminista.

Palabras clave: fotografía, fotógrafas, cuerpo, identidad, mujeres.

Muñoz-Muñoz, A.M., González-Moreno, M.B. (2013): La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) 39-54

Abstract

The aim of this study is to show whether the role of women in the contemporary photography has evolved. We analyze the situation of women as objects (model) and subjects (photographer) starting from a study of the first women photographers. We examine the social conditions and the influence of the images transmitted by the media in the construction and projection of the image of women, analyzing the pioneering and most relevant photographers in contemporary history. Finally we evaluate the gender inequality in relation to the ability to control the projected image of women and their identity through their body in the field of feminist photography.

Key words: photography, photographers, body, identity, women. Muñoz-Muñoz, A.M., González-Moreno, M.B. (2013): Woman as object (model) and subject

Sumario: 1. Introducción, 2. Fotografía y mujeres, 3. Mujeres, imagen y medios de comunicación, 4. La fotografía feminista, 5. Las fotógrafas feministas y sus obras más relevantes, 6. Conclusiones. Referencias.

3.1. Introducción

La fotografía nacida en la primera mitad del siglo XIX es, como el resto de áreas artísticas, un ámbito dominado por los hombres (Carro Fernández, 2010). El papel de la mujer en la fotografía fue por ello reducido durante mucho tiempo a modelo situado ante la cámara, objeto que fotografiar. Con el paso de los años, ya a finales del siglo XIX, la fotografía llegó a convertirse en una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino. A partir de entonces las mujeres trabajarán como fotógrafas en un campo artístico creado por hombres. Será desde los años sesenta, momento del auge definitivo de la reivindicación del movimiento feminista, cuando las mujeres se revelan a través de la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal, reivindicando, así mismo, el poder de construcción de su propia imagen, mediante el uso de sus propios cuerpos como espacios de creación y crítica.

La aparición de estudios sobre la situación de la mujer en el arte coincidirá con el movimiento feminista, con la obra del psicoanalista Robert Stoller en 1968, *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity* (Stoller, 1968). A la práctica política y artística se unirá la reflexión teórico-ideológica, aumentando el número de publicaciones editadas por décadas. Es a partir de este momento cuando se hace visible y es reconocido por la historia del arte el papel de la mujer en el campo fotográfico como artista. A pesar de todo ello, las reivindicaciones feministas por parte de las fotógrafas continúan en nuestros días, decididas no sólo a la búsqueda de una igualdad práctica en el presente, sino a la recuperación de la figura de la mujer que a lo largo de la historia había sido invisibilizada.

3.2. Fotografía y mujeres

La fotografía tiene significados polisémicos como consecuencia de sus diferentes usos; podemos hablar de fotografía como género artístico, como documento científico o histórico, o como testimonio vital de la vida del individuo. En todos ellos la mujer ha actuado como musa del artista, que suele ser varón, plasmando la mirada patriarcal sobre la imagen.

Toda fotografía se remite a un momento distinto al de su contemplación. La relación íntima que establece la fotografía con el tiempo pasado ha sido (y sigue siendo) tanto un señuelo como un problema para la teoría y la práctica del arte feminista (Reckitt, & Phelan, 2005, p. 31).

La fotografía es la inmortalización de la mirada de un artista ante un instante, un momento. Este momento es visionado por el espectador desde otra perspectiva espacio-temporal y desde otro contexto histórico. Cada mirada es única y muy personal, lo que da lugar a diferentes interpretaciones sobre una misma obra. La fotografía es testigo de la historia, documenta y retrata tanto la historia en mayúsculas como la de las vidas privadas de las personas.

Desde el nacimiento de la misma, y a pesar de la voluntad de muchas mujeres, éstas se vieron apartadas de la producción fotográfica por evidentes motivos políticos y socioculturales. Cuando consiguieron incorporarse a ella lo hicieron a la sombra de sus maridos o sus padres, de los que aprenderían el oficio. En estos casos solían aparecer como sus ayudantes. Por ello algunas obras realizadas por mujeres podrían haber sido firmadas por sus «tutores» varones. En esta misma línea las pocas mujeres que alcanzaron un nivel autónomo como fotógrafas han sido tradicionalmente relegadas en la historia de la fotografía, siendo redescubiertas con el paso del tiempo.



Anna Atkins, Ilustración de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843-1853.

Las primeras fotografías reconocidas en la historia de la fotografía fueron Constance Talbot y Anna Atkins. Constance Talbot ayudó a su esposo Henry

Fox Talbot en los experimentos fotográficos que condujeron a la creación del calotipo. Anna Atkins, bióloga y amiga de Constance, aprendió el proceso del calotipo y en 1842 comenzó a documentar especies de algas marinas de las Islas Británicas a través de cianotipos. El resultado fue la publicación entre 1843 y 1853 de una serie de fotografías de algas bajo el título *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, considerado el primer libro ilustrado fotográficamente (Denny, 2009). Curiosamente no se sabe cuál de las dos fue de hecho la primera fotógrafa, porque no se han encontrado pruebas que lo atestigüen, consecuencia de la poca importancia que la historia ha dado a la mujer en este campo artístico (Núñez & Oliva, 2011).

Fue a finales del siglo XIX, con la invención de la cámara de fuelle por el parisino André Adolphe Eugène Disderi, cuando la fotografía comenzó a extenderse por el mundo gracias a un grupo de fotógrafos itinerantes que mostraban la técnica de ciudad en ciudad, Disderi era uno de estos, debido lo cual su mujer Geneviève Elisabeth Francart (1817-1878) quedaba al frente de su antiguo negocio en Brest. En este momento es cuando verdaderamente las mujeres se incorporan profesionalmente a este arte. Desde entonces la fotografía se populariza entre una clase burguesa urbana, dando lugar a una cierta democratización de la imagen, abaratando costes debido a su proceso mecánico-industrial, frente al elitismo tradicional de las Bellas Artes. Surge así la fotografía como técnica amateur también entre las mujeres.

En 1861, la fotógrafa sueca Hilda Sjölin (1835-1915) realizó la primera fotografía estereográfica de la bahía de Malmö en 1864. En 1865, Shima Ryuu (1823-1900) se convirtió en la primera mujer fotógrafa en Japón. En estas primeras décadas proliferan las fotógrafas: unas eran aficionadas, como Alice Austen (1866-1952), mientras que otras lo hacían por necesidad, como la estadounidense Julia Shannon, que compatibilizaba la fotografía con su oficio de matrona. También las hubo que se aficionaron por casualidad, como Julia Margaret Cameron (1815-1879), que recibió una cámara como regalo por su

cuarenta y ocho cumpleaños, y que destacó por sus retratos, considerándose como una pionera del pictorialismo (Gernsheim, 1975).

A comienzos del siglo XX las mujeres se integran al mundo de la fotografía como artistas, destacando entre ellas Zaida Ben Yusuf (1869-1933), que expuso en el Salón del año 1896 de *The Linked Ring Brotherhood* (La Hermandad del Anillo Engarzado) en Inglaterra, y a Gertrude Käsebier (1852-1934) cofundadora en 1902 del grupo Photo-Secession, y que despuntó como retratista en sus series de indios nativos y de mujeres. Tuvo como discípulas a Imogen Cunningham (1883-1976), Anne Brigman (1869-1950) y Laura Gilpin (1891-1979) (Michaels & Käsebier, 1992).

En la década de 1920 Berlín era el foco de todas las vanguardias. De entre las fotografías alemanas podemos destacar a Hanna Höch (1889-1978), Valentina Kulagina (1902-1987), Lucia Moholy (1894-1989), Marianne Brandt (1893-1983), Gertrud Arndt (1903-2000) y Grete Stern (1904-1999).

Durante todo el periodo de entreguerras se concentraron en París numerosos artistas procedentes de diversos países y estilos artísticos que no encontraban su sitio en las corrientes artísticas oficiales de sus países de origen. Entre las fotografías están las norteamericanas Berenice Abbott (1898-1991), Lee Miller (1907-1977) y Florence Henri (1893-1982). La primera mujer que realiza una exposición en aquel París es la fotógrafa francesa Laure Albin-Guillot (1879-1962). Como fotógrafas surrealistas destacan las francesas Claude Cahun (1894-1954) y Dora Maar (1907-1997). Otras fotógrafas procedentes de Alemania que se instalarían en París son: Ilse Bing (1899- 1998) y Germaine Krull (1897-1985); y desde Austria Dora Kallmus (1881-1963). Mención aparte merecen varias fotógrafas que desarrollaron su trabajo al margen de estas corrientes artísticas en su lugar de residencia, como Madame Yevonde (1893-1975) en el Reino Unido, Lola Álvarez Bravo (1907-1993) en México, la alemana Annemarie Heinrich (1912-2005) en Argentina, y Karimeh Abbud (1896-1955) en el Líbano.

Después de la II Guerra Mundial, un gran número de fotógrafas vanguardistas europeas emigraron hacia países americanos, como la alemana Ellen Auerbach (1906- 2004). Antes ya lo habían hecho sus compatriotas Lotte Jacobi (1896-1990) e Ilse Bing (1899-1998). En México se refugiaron las fotorreporteras Tina Modotti (1896- 1942) y Kati Horna (1912-2000), en Londres la austriaca Lucia Moholy (1894-1989), mientras que Germaine Krull (1897-1985) se exilió en Asia.

En la última mitad del siglo XX se incorporan numerosas fotógrafas profesionales, formadas en universidades y escuelas de fotografía, como las japonesas Miyako Ishiuchi (1947-) y Michiko Kon (1955-). La fotografía artística de los 60 y 70 rompió con los cánones establecidos con la española Ouka Leele (1957-).

En España también existieron pioneras. La almeriense Amalia López Cabrera (1838-1899) fue la primera que se dedicó a la fotografía a nivel profesional. La barcelonesa Anaïs Napoleón (1827-1916) fue la primera mujer en hacer daguerrotipos en España, especializándose en la realización de tarjetas de visita. Unos años más tarde Carme Gotarde i Camps (Olot, 1892-1953) ejerció como retratista profesional; Joana Biarnés (Terrassa, 1935-) fue la primera reportera gráfica de Cataluña (Cuevas- Morales, 2009). Si por aquel entonces ya era duro ser mujer y artista, aún lo era más cuando se trataba en un medio relativamente nuevo.

La objetividad de la fotografía es mayor que la de la pintura, ya que debe haber una realidad ante la cámara para capturarla, bien sea captada con veracidad o recreada por el fotógrafo. El pintor no necesita crear una realidad y posteriormente retratarla, le vale con imaginarla para plasmarla en el lienzo. Esta necesidad de realidad presente ante el objetivo es la esencia de la fuerte carga de verdad que transmite al espectador la imagen fotográfica.

Tanto el erotismo como el rol de la mujer han estado siempre presentes en el arte, jugando ésta el papel de sumisa o de promiscua. El principal protagonismo

de las mujeres a lo largo de la historia del arte fue la representación de su cuerpo, de su imagen. Apareciendo antes como modelos que como fotógrafas, sufriendo una falta de dominio sobre su propia imagen, consecuencia de una estructura social patriarcal propia de la época.

Hans Bellmer, fotógrafo polaco que a lo largo de su carrera trabajó con la fotografía erótica, plantea «en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea» (Muthesius & Riemschneider, 1998, p. 21). Bellmer fue el primer artista que trató el tema de que la imagen de la mujer es la que el hombre quiere que sea. Este prototipo de mujer ficticia habría sido creado a partir de la proyección de los deseos masculinos, extendiéndose en el tiempo como modelo ideal.



Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1934

3.3. Mujeres, imagen y medios de comunicación

La imagen del cuerpo femenino proyectada a lo largo de la historia ha sido, sin lugar a dudas, muy cambiante por motivos económicos y políticos (Pérez Parejo, 2006). Así, desde la *Venus de Willendorf*, interpretada como símbolo de la fertilidad, hasta llegar a las imágenes de los medios de comunicación actuales, en las que la figura femenina aparece una y otra vez cargada de connotaciones sexuales, el cuerpo femenino ha sido utilizado como icono atendiendo a diversos intereses (religiosos, comerciales,...).

En la historia del arte desde que aparece el sistema patriarcal podemos observar el escaso número de mujeres que aparecen como artistas, por lo que podemos afirmar que el poder sobre la creación de la identidad femenina lo ha tenido siempre el hombre, creando y manipulando esa imagen de acuerdo con el imaginario masculino del momento. Estos cánones de belleza marcados por un sistema patriarcal han sido reconocidos y asumidos por las mujeres a lo largo del tiempo. Las mujeres han sido así esclavas del imaginario masculino de cada época, tratando de acercarse a un ideal que marca el camino hacia una perfección y una supuesta virtud, belleza y/o felicidad irreal. A su vez, este supuesto modelo de mujer perfecta, creado bajo la supervisión del hombre, terminaría por marcar la identidad femenina y por determinar cuando sus actos y actitudes son adecuados o no.

Una de las primeras mujeres ejemplo de la lucha por la igualdad de género en un contexto artístico es Valie Export, australiana nacida en 1940, la cual trabaja en diferentes medios como la *performance*, la fotografía, el vídeo y la escultura, al mismo tiempo que desarrolla una labor teórica en escritos sobre arte contemporáneo. Es una de las artistas más relevantes en el movimiento artístico feminista de finales de los años 60 y principios de los 70.

En 1969, realiza una de las *performances* de más impacto en el mundo artístico del momento, *Genital Panic* (Bataille, Biesenbach & Sontag, 2007). La artista,

vestida de negro con un pantalón vaquero que descubre sus genitales y una metralleta colgada al cuerpo, se pasea por un cine de Múnich ofreciéndole sus genitales al público y apuntando con la metralleta a la cabeza de los espectadores de la fila anterior. Valie interpretó la conciencia que tiene la mujer de sus genitales y los mostró tal y como son. Las mujeres conocen su cuerpo y quieren que la sociedad sea consciente de esto, quieren recuperar el poder que les pertenece sobre sus propios cuerpos. Denuncia al mismo tiempo que las decisiones sexuales femeninas deben ser de las propias mujeres.



Valie Export, *Genital Panic*, 1969

El prototipo de belleza marcado por el sistema es tan fuerte y está tan extendido, sin duda, gracias al poder de la imagen en la sociedad global actual. Los medios de comunicación se encargan de recrear en ella una realidad virtual, simulada, que atiende a las posibilidades del consumo. Todo es imagen, y toda imagen es susceptible de ser difundida, comercializada y puesta en venta al ciudadano, convertido en poco más que consumidor.

Los medios de comunicación han provocado un cambio en nuestra búsqueda de identidad. Así, nuestro cuerpo se expone ante un espejo que nos permite ver quiénes y cómo somos a través de nuestro reflejo en las imágenes. La democratización en la utilización del vídeo, la fotografía, la telefonía móvil avanzada e internet (sobre todo en el ámbito específico de chats, comunidades y redes sociales) permite a todos los ciudadanos generar y difundir imágenes, desarrollando de un modo esquizofrénico una serie de roles cambiantes sobre su propia persona. Ofrecemos sólo lo que queremos que los demás vean, creándonos la ilusión de supuestas personalidades ficticias que nos «mejoren» y atiendan a aquello que quisimos ser. Curiosamente esta aparente libertad de elección no esconde sino otro tipo de condena, la que nos somete al choque continuo realidad-ficción-deseo en el que cada vez se hace más complicado aceptarnos tal y como somos. Esta deriva nos conduce, una vez más, a un nuevo tipo de esclavitud de la imagen y la perfección (Kruger, 1998).

La consecuencia principal de todo esto es la falta de identidad que sufren las personas a través del consumismo, somos lo que compramos, como manifiesta Barbara Kruger en una de sus obras, *I shop therefore I am* (1987). Esta artista y escritora nacida en 1945, en Nueva Jersey, basa principalmente su obra en la reflexión y crítica de los medios de comunicación. En su trayectoria profesional como escritora reflexiona sobre todos los medios de comunicación, especialmente la televisión, aunque en su trayectoria artística la publicidad sea su principal objetivo.

Su trabajo se basa en criticar y hacer contrapublicidad a través de fotomontajes



Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, 1989

e instalaciones, imágenes en blanco y negro con eslóganes en blanco y rojo. Las imágenes que aparecen en sus obras son una combinación de fotografías propias junto a otras sacadas de anuncios publicitarios realizados por otros fotógrafos.

Los eslóganes buscan el choque y la reflexión del espectador. Kruger trata de forzar la crítica como modo de llegar al público para hacerlo pensar, para que medite sobre qué es la publicidad, el capitalismo y el lugar en que se sitúan como consumidores. Además, hace especial hincapié en el papel de la mujer al respecto, utilizando su imagen como objeto y convirtiéndola en sumisa de los cánones establecidos por otros.

Otra artista contemporánea que basa su obra en la contrapublicidad es Jenny Holzer (Ohio, 1950-), que emplea la proyección de eslóganes interrogantes sin respuesta en busca de la reflexión del espectador. Proyecta sus eslóganes en edificios, puentes, carreteras, letreros luminosos... cualquier elemento perteneciente al espacio urbano, invadiendo el ámbito público, de forma que los espectadores son todos los ciudadanos de la ciudad donde se encuentre su

obra. Como ejemplo de sus proyecciones en la Times Square de Nueva York destaca *Protect me from what I want* (1983-1985).



Jenny Holzer, *Protect me from what I want*, 1983-1985

3.4. La fotografía feminista

En Estados Unidos, tras conseguir en los años 20 el sufragio universal, el movimiento feminista pierde impulso debido a su débil capacidad organizativa y falta de cohesión. Será ya en los años 60 cuando resurja con más fuerza y entereza, con unos objetivos unificados y una estructura sólida. En el momento que retoma su lucha por los derechos de las mujeres el arte es utilizado como herramienta política. Las artistas que trabajaban en los círculos feministas a

partir de los años 70 dieron a su obra una fuerte orientación crítica, tanto política como social, primero en el contexto norteamericano y más tarde en el europeo.

Las mujeres comienzan a ser conocidas y reconocidas en diferentes campos artísticos, cambiando el estereotipo de su imagen en el arte y reivindicando un reconocimiento real como artistas. Las herramientas más utilizadas en esta época para hacer crítica social fueron la *performance* o el arte de acción, nuevos modos de creación artísticos que son inmortalizados y documentados gracias en gran parte a la fotografía (Caballero, 2008).

En estos tiempos de cambio surge la *Nueva Izquierda*, formada por movimientos antirracistas, estudiantiles, pacifistas y feministas. Estos cuatro movimientos luchaban unidos con el objetivo de la consecución de la igualdad y la libertad de las minorías oprimidas. Durante la aparición de la *Nueva Izquierda*, las feministas perciben que dentro de la organización se siguen encargando de las «tareas de mujeres»: preparar el café, atender a los hombres, etc. Así, la voz de los hombres no sólo seguía marcando la política oficial, sino que paradójicamente también dominaba dentro de los grupos contraculturales. En este contexto, en 1967, con la creación del New York Radical Women (NYRW), surge lo que podríamos denominar el verdadero movimiento feminista, más radical, que influyó en todos los sectores tanto políticos y sociales como culturales y artísticos, incluido el de la fotografía.

Esta organización tuvo un corto período de vida, pues en 1970 se disuelve, pero los pilares de este movimiento habían calado hondo en destacados sectores de la sociedad americana, hasta el punto de que durante esta etapa se logra impartir clases de arte feminista en colegios de California (Carro, 2010).

El arte feminista, se basaba en 3 grandes pilares: en primer lugar, la obra de arte como instrumento para la reflexión sobre la experiencia de género, en segundo lugar la investigación con nuevos materiales y formas de expresión para así acabar con los usos jerárquicos de los mismos; finalmente, la exploración de

la imaginería vaginal para representar la sexualidad femenina de una manera nueva y más positiva, a la par que se despertaba la conciencia de las alumnas sobre su cuerpo e identidad sexual (Carro, 2010, p. 95).

Las mujeres ponen de manifiesto su inconformismo respecto al lugar que le otorga el sistema patriarcal y se posicionan políticamente para denunciar esta situación. Se sublevan para acabar con la sumisión al poder, al hombre, acabando con el estereotipo de «“putas y sumisas»» (Amara, Zappi & Martínez, 2004), de esclavas de la casa, de objetos sexuales. La mujer reivindica su valía como ser en todos los ámbitos políticos,

socioculturales y artísticos. Dentro de este ambiente de reivindicaciones ideológicas el arte se convierte en un elemento fundamental de provocación social y difusión de ideas contra el sistema patriarcal.

El feminismo trabaja con la base de la propia experiencia vital de las mujeres para denunciar los roles que les ha otorgado el sistema. La fotografía aparece de este modo como el medio principal de denuncia ante estas situaciones, bien reales o bien escenificadas (de una forma más o menos metafórica) en *performances* o acciones artísticas (Diego, 2011). Los nuevos grupos artísticos tratarán de traspasar los obstáculos existentes entre la experiencia artística y la vital, unir ambas de modo radical para alejarse del elitismo y acercarse lo más posible a la realidad social. La fotografía aquí permite fijar en la memoria acciones efímeras, que perdurarán en el tiempo y se difundirán gracias a ella. El arte y la fotografía se desvinculan en este punto de la necesidad de belleza, teniendo como principal objetivo llamar la atención sobre problemas político-sociales de otro modo silenciados.

Sólo así podemos entender la importancia del papel de la mujer en los nuevos grupos surgidos y la decidida utilización política del arte, que aparece estrechamente ligado a grupos políticos y culturales que también reivindican su lugar en la sociedad, derechos que el sistema les ha negado. Es por ello el

nacimiento simultáneo de movimientos sociales, ya que a pesar de reclamar al sistema diferentes derechos, a todos les debía justicia el capitalismo y el patriarcado. Así pues las mujeres utilizan el arte como herramienta socio-política de denuncia social. En el contexto fotográfico usan su cuerpo como herramienta de manifestación en la lucha de recuperación del poder de sus propios cuerpos, de sus propias imágenes. El sometimiento social que sufren las mujeres artistas acaba en la ruptura de estos valores patriarcales y en la visibilidad de las artistas reconocidas como un ser crítico, inteligente y consciente del mundo que le rodea, de sus capacidades a todos los niveles.

Será ya desde los años 70 cuando surja una fotografía dirigida a realizar una crítica político-social desde una perspectiva feminista, trazando una línea que continúa hasta nuestros días. Fueron y son numerosas las mujeres que eligieron la cámara como arma de provocación y crítica social, cabe destacar que siempre nos referimos al sistema patriarcal occidental, a las mujeres americanas y europeas, de clase media-alta y de raza blanca en la mayoría de los casos, con estudios universitarios y de pensamiento e ideología liberal. Los temas abordados fueron el alma crítica de las obras de este movimiento: el cuerpo, la mujer, el sexo, el género, la raza negra y la homosexualidad, temas tabúes en una sociedad de consumo que aliena, homogeneiza y manipula. De esta manera las personas que se salieran de los cánones de la normalidad serían expulsadas como grupos de minorías subculturales.

3.5. Las fotógrafas feministas y sus obras más relevantes

La fotografía feminista se centra en la autorrepresentación de las mujeres en el mundo, la situación social que ocupan y los roles que la sociedad patriarcal ha determinado para ellas. Estas representaciones son al mismo tiempo una crítica al cometido de las mujeres a lo largo de la historia, situando la época de finales de los años 70 y principio de los 60 como el momento del nacimiento de esta corriente artística.

Son muchas las mujeres que van a participar en la crítica socio-política a través de la fotografía, empleando la mayoría de las veces el autorretrato como base para la crítica de los principales campos sociales en los que las mujeres están sometidas. Como ejemplo de fotógrafas feministas mencionaremos aquellas que se declaran públicamente como «“artistas feministas»” y cuya obra se expone en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del Museo de Brooklyn: Boryana D. Rossa (1965-), artista multidisciplinar que trabaja a lo largo de su carrera con vídeo, fotografía, *performance* y cine, entrelazando el bioarte, la biotecnología y el feminismo; Katy Grannan (1969-), fotógrafa americana cuya obra se centra en la fotografía documental desde una perspectiva de género; Neeta Madahar (1966-), artista interdisciplinar que trabaja con la fotografía y los medios de comunicación, siendo lo más representativo de su obra fotográfica la relación que plantea entre las mujeres y las flores. Cass Bird's, artista dedicada a la fotografía, cuyos temas principales son el lesbianismo, el amor, la vida y la mujer; plasmando en sus imágenes escenas documentales de vidas que se resisten a seguir los patrones sociales y que al mismo crean alternativas; Zineb Sedira (1963-), artista multidisciplinar cuyos temas principales son la representación y los feminismos globales; Laurie Simmons (1949-), fotógrafa de maquetas, creadora de imágenes narrativas y psicológicas, siempre desde una perspectiva feminista; Tomoko Sawada (1977-), fotógrafa japonesa que explora la imagen y la representación desde su obra, centrándose en la pérdida de identidad entre las semejanzas del individuo; Lili Almog (1961-), fotógrafa israelí que comienza su trayectoria profesional como reportera gráfica, si bien posteriormente centra su carrera en la fotografía feminista siendo el cuerpo femenino y la psicología el centro de su obra; Nanon Floyd (1956-), artista especializada en la fotografía documental feminista, trabajando con la representación y la experiencia de los cuerpos de mujeres; Joanne Leonard (1924-2011), escritora y fotógrafa preocupada por cualquier desigualdad social, utilizaba sus imágenes como medio de crítica y denuncia a las injusticias sociales; Ángela Jiménez (1975-), cuyo trabajo fotográfico se bifurca en fotoperiodismo y fotografía *freelance*, aunque la perspectiva de género está presente en toda

su obra; Meghan Boody (1964-), fotógrafa y escultora multimedia que trabaja únicamente con niñas y mujeres jóvenes en situaciones aterradoras, trabas impuestas por la sociedad y la cultura; Dotty Attie (1938-), artista que utiliza la cámara como herramienta reivindicativa de los estándares socioculturales que sufren las mujeres.

Sobre las fotografías que han representado su obra simultáneamente como objeto y sujeto destacan:

Judy Chicago

La primera mujer reconocida en la historia del arte como artista feminista es Judy Chicago, nacida en 1939, artista, escritora y educadora americana que decide romper con los patrones convencionales del binomio arte-mujeres. Sus obras han sido expuestas en América, Europa, Oceanía y Asia, recorriendo el mundo a lo largo de los más de cincuenta años de carrera profesional que la avalan. Nacida en Chicago de donde toma parte de su nombre artístico, en una familia de clase media-alta se convierte en la principal artista de género consiguiendo dar la vuelta al mundo a través de sus obras.

Centramos nuestra atención en su fotografía *Red Flag* (1971) que fue la obra que más polémicas despertó como arte feminista. El sentido de la obra no fue captado por el público espectador que interpretó el tampón como un pene atribuyéndole el significado de castración. Sin embargo, lejos de esta interpretación errónea, la artista nos muestra una acción común entre las mujeres, de retirarse un tampón durante la menstruación y visibilizarlo, denunciando la ocultación que la cultura occidental ha tenido siempre ante la menstruación, un tema biológico al que a lo largo de la historia, en numerosas civilizaciones, se le han atribuido connotaciones negativas.

Judy Chicago, a sus setenta y cuatro años, continúa su actividad profesional realizando pinturas, instalaciones, arquitectura y fotografía como herramientas

para mostrarle al mundo su perspectiva de éste y criticar desde una postura feminista las injusticias que las mujeres aún hoy sufren en occidente.



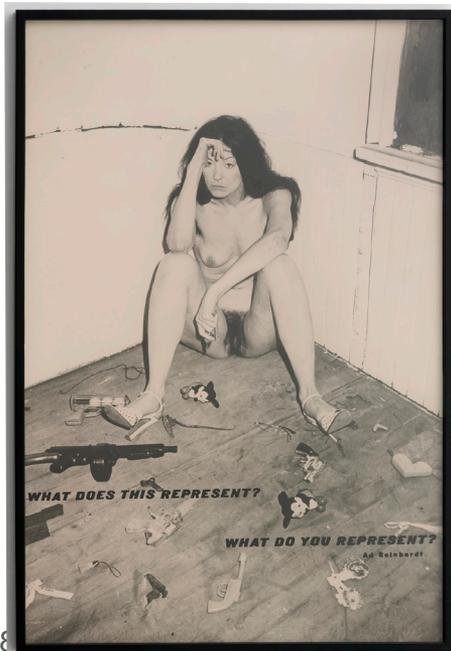
Judy Chicago, *Red Flag*, 1971

Hannah Wilke

Esta artista es una de las pioneras en el arte feminista, nacida en Nueva York en 1940 en el seno de una familia de clase media-alta. En 1962 obtuvo la licenciatura en Bellas artes y en Ciencias de la educación.

Comienza su carrera como escultora, pintora y grabadora, y a partir de los años 70 comienza a trabajar la fotografía y el vídeo como medios de documentación de las *performances* que ella protagonizaba. En muchas ocasiones usaba su propio cuerpo desnudo y su vagina como medio crítico y expresivo. Esto le

supuso muchas críticas negativas por colectivos feministas, que la tachaban de «exhibicionista narcisista» por ser guapa y tener un cuerpo bonito. Pero a lo largo de su carrera Hannah Wilke, enferma de un cáncer terminal que acaba con su vida en 1993, se sigue fotografiando y continúa trabajando con la cámara y su cuerpo desnudo, entonces enfermo, con su serie *Intra-Venus* (Pultz, 2003), lejos de aquel cuerpo joven, delgado y bello con el que había estado trabajando hasta el momento. Su carrera estuvo marcada por numerosas becas y proyectos entre Europa y América, con profusión de reconocimientos como artista feminista. El rol de las mujeres en la casa, las mujeres como objeto sexual, las mujeres artistas, las emociones femeninas, el dolor, la enfermedad, la dignidad humana y la muerte fueron los temas que más abordó en sus obras todo ello con un toque muy natural mediante la proyección de imágenes de su propia vida. Fue la primera artista en incorporar la iconografía de la vagina a sus obras y en tener su propia galería de arte, lo que la ayudó a mantener una potente trayectoria artística en vida. Obviamente su figura sigue presente en el arte contemporáneo feminista como una de las maestras (Wilke, Fernández Orgaz, Goldman & Vicente Aliaga, 2006).



Hannah Wilke, What does this represent? What do you represent (Ad Reinhardt), 1978-84

Como ejemplo de su trabajo fotográfico destacamos *So Help Me Hannah: What Does This Represent / What Do You Represent (Reinhart)* (1978–1984), protagonizada por su cuerpo desnudo en el rincón de una habitación siendo su vagina el punto de fuga de la imagen dirigiendo la mirada del espectador hacia él. Rodeada de armas y juguetes y como única prenda que viste su cuerpo unos zapatos de tacón altos, Hannah Wilke intenta que el espectador reflexione sobre la situación de las mujeres del momento y podríamos decir que también de la actualidad a través del eslogan que inserta en la parte inferior de la imagen: *What does this represent. What do you do represent.* Denunciando la situación de las mujeres como objeto sexual, el rol y el poder que ésta ocupa en la sociedad americana. Las armas simbolizan la presión cultural a la que están sometidas las mujeres por el canon de belleza, condicionando éste la posición social de las mujeres. Esta obra es un ejemplo de la naturalidad con la que la artista trata al cuerpo femenino, la dureza de sus imágenes y la belleza de su cuerpo por la que fue injustamente criticada.

Martha Rosler

Nacida en Brooklyn, Nueva York en 1943, ciudad que la ha visto nacer, crecer y desarrollarse como artista, y donde actualmente vive y trabaja.

Martha Rosler crea sus obras a partir de la *performance*, la fotografía, el vídeo e instalaciones. Licenciada en Bellas artes y docente de diferentes universidades americanas y europeas, la artista vive de sus ingresos como docente y conferenciante en congresos. Al mismo tiempo es autora de numerosos libros de arte y de fotografía (Rosler, 2012).

La obra de esta artista está marcada por la representación de la vida pública y la privada, en la mayoría de los casos desde una perspectiva feminista. Las guerras, las casas y los medios de comunicación son otros de los temas que protagonizan sus obras. El arte de Martha Rosler muestra un fuerte compromiso social, fusionando lo público y lo privado para demostrar que la

política no existe sólo en el ámbito público, sino que está incrustada duramente en el ámbito privado. Abre las puertas del ámbito privado, de las casas, de las cocinas, de las mujeres, de las desigualdades sociales en Estados Unidos para fotografiar *performances* que muestran a la «vida pública» el escenario en el que la sociedad estadounidense vive, la realidad que las mujeres americanas sufren a través de los roles socioculturales y políticos impuestos por el sistema.

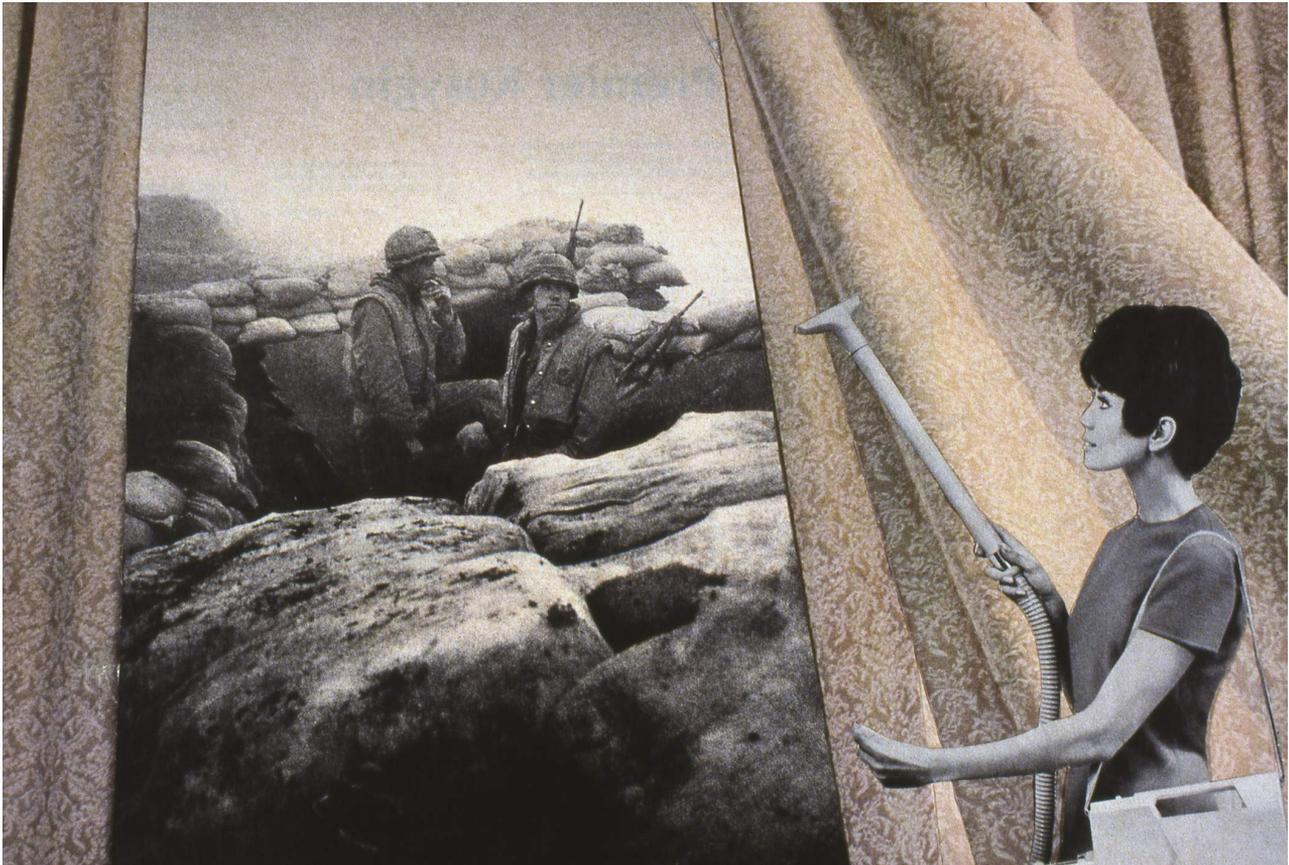
En el campo de la fotografía Martha Rosler trabaja especialmente con fotomontajes. Una de sus series feministas más potentes de fotomontaje es *Body Beauty, or Beauty Knows No Pain* (1965-1974), en el cual hace una severa crítica al trato que la publicidad tiene sobre la mujer y su cuerpo. La mayoría de la colección fue publicada por revistas no comerciales feministas americanas que ofrecían arte como cultura, cultura fuera del circuito comercial. Su obra *SML*, parte de esta serie, es un fotomontaje que con su título hace referencia al tallaje de ropa, tres modelos que anuncian ropa de lencería, con miradas seductoras, melenas al viento y cuerpos perfectos según el canon de belleza actual.

Otra de sus colecciones feministas es *Bringing the War: House Beautiful* (1967-1972) en la cual la crítica principal es cómo el consumismo nos abstrae de la realidad, cómo el rol de las amas de casa impide a las mujeres ser libres, atándolas y alienándolas, haciendo de ellas seres pasivos en un sentido físico y mental.

Ambas colecciones son muy significativas para el arte feminista contemporáneo ya que fueron obras no comerciales nacidas del feminismo radical de los años sesenta. Representan el papel que desempeñan las mujeres en la sociedad y al mismo tiempo, los grandes problemas del momento en el mundo como las guerras. Problemas muy diferentes, que los medios de comunicación manipulan de manera arbitraria, consiguiendo una alienación social de la conciencia moral que hace sentirse al espectador ajeno a los mismos, restándole el valor que verdaderamente tiene. La artista denuncia esto utilizando imágenes de los

medios de comunicación en su obra, unificando lo público y lo privado en una única pieza.

En la actualidad Martha Rosler, a sus casi setenta años, continúa la lucha contra injusticias políticas y sociales a través de sus obras, mediante el vídeo, fotografía, instalaciones, escritos y *performances*. Sus obras siguen la misma línea con la que inició su carrera, pero ahora consolidada.



Martha Rosler, *Cleaning the drapes*, 1967

Ana Mendieta

Nacida en La Habana en 1948 y exiliada de manera involuntaria a los Estados Unidos en 1960, tuvo una vida difícil que marcó su obra. Es una artista mundialmente conocida, especialmente a partir de 1985, tras su muerte en extrañas circunstancias de la que se acusa a su marido.

Ana Mendieta es una de las primeras mujeres que hace crítica del feminismo del momento liderado, por mujeres de raza blanca. Como mujer y artista en un mundo patriarcal, y como cubana en un mundo de blancos, decide unir su obra a la lucha por el reconocimiento de otro tipo de mujeres con los mismos valores e ideales, pero sin discriminación por el color de piel hacia sus semejantes.

La fotografía y el vídeo es el medio de documentación de sus performances (Cabañas, 1999). Utilizando su propio cuerpo como medio de transmisión del mensaje, este se convierte en un escenario crítico, que utiliza también de un modo no visible a través de huellas y siluetas. Rompe la línea de lo verbal y corporal ofreciendo muchas lecturas de sus obras.

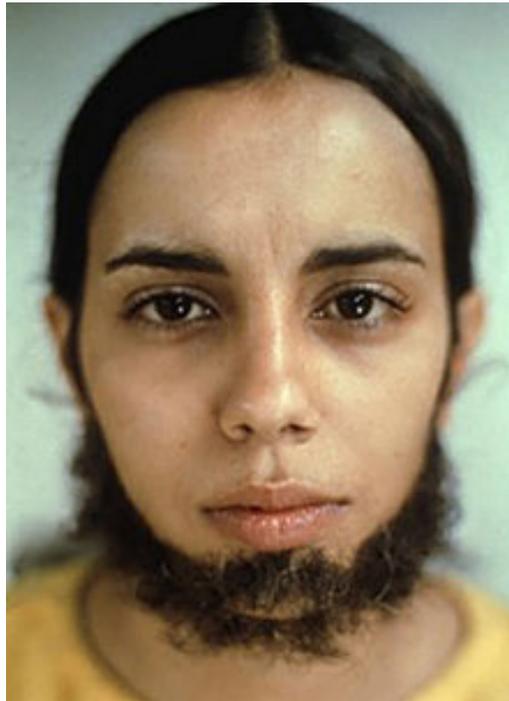
En su obra destaca la simbología de su serie *Glass on body* (1972) en la que aplasta su cuerpo contra un cristal consiguiendo una imagen distorsionada del mismo, denunciando la opresión que sufren las mujeres por la sociedad y la cultura del momento, dominadas por hombres que secundan a la mujer a una posición injusta y denigrante. La violencia física contra el cuerpo de las mujeres va más allá de una mera representación simbólica.

Toda su obra está marcada por la búsqueda de la identidad, quiénes somos y quiénes nos hacen creer que somos, jugando con la posición en la que nos encuadra la cultura y rompiendo esos límites establecidos entre formas y sexualidad.

Una de las series más llamativas de la artista es *Facial Hair Transplant* (1972), el proyecto final con el que culminó sus estudios en la Escuela de Arte de Iowa

(Ruido, 2002). Una obra llena de simbología, en la que utiliza el pelo como herramienta para denunciar los estándares de género que ofrecía y ofrece la cultura occidental, al tiempo que pone en duda los límites de la identidad sexual, rompiendo las barreras del prototipo del género femenino a través de implantes de pelos en la cara, recreándose desde el bigote a la barba. La artista logró este efecto con ayuda de un compañero de clase que se ofreció a cortarse la barba para que posteriormente ella se la pegase en el rostro simulando atributos propios del género masculino.

Ana Mendieta,
Facial Hair Transplant, 1972



Ana Mendieta siguió creando hasta días antes de su muerte, y es considerada una de las referentes mundiales en fotografía feminista, denunciando el valor que es dado por el patriarcado a la identidad femenina y a la posición artística de las mujeres.

Nan Goldin

Fotógrafa documental nacida en 1953 en Washington D.C. Licenciada en Bellas artes por la Universidad de Boston, su obra se centra en la captura del momento a través de instantáneas con el principal objetivo de retener el tiempo a través de la cámara, de inmortalizar un instante.

Sus imágenes están llenas de realismo y naturalidad. Nan Goldin retrata a sus amistades y a ella misma, defiende que uno sólo puede expresar lo que ha vivido, por lo que la obra de la artista es una colección de imágenes de su vida privada, lo cual representa el rasgo diferencial de su fotografía: la artista forma parte real de los hechos que documenta (Qualls, 1995). En los años 80 las drogas toman el control de su vida, aunque Goldin continúa retratando su realidad desde una clínica, el autorretrato en esta etapa de su carrera es quien toma protagonismo, con imágenes cargadas de espontaneidad y duros momentos de su propia vida (O' Reilly, 2009).

Muchas de sus obras denuncian la violencia de género, autorretratando los malos tratos que ella misma sufrió. Como por ejemplo sus fotografías *Nan one month after being betterd* (1984) y *Heart-shaped Bruise*, en las que la artista aparece como protagonista, una fotografía documental testigo del maltrato que sufrió por parte de su ex-pareja. Un duro documento que refleja las fuertes consecuencias de una cultura patriarcal en la cual las mujeres salen duramente golpeadas física y psicológicamente.

Para la artista hacer fotografías era un hecho cotidiano más de su vida, como dormir, comer... logra así la espontaneidad de sus imágenes y la realidad de un momento que la artista nos transmite (Sayre, 1994).



Nan Goldin, *Heart-shaped Bruise*, 1980

Cindy Sherman

Fotógrafa, modelo y cineasta nacida en Nueva Jersey en 1954. Estudió Bellas artes en la Universidad de Buffalo, donde se interesó por la pintura, inclinándose al poco tiempo por la fotografía, que le daba más posibilidades para crear su obra.

Cindy Sherman es modelo de sus propias fotografías y de sus películas. Con el maquillaje y el vestuario consigue convertirse en un personaje que da vida a sus obras, criticando los cánones femeninos culturalmente establecidos y extendidos por los medios de comunicación. El canon de belleza y la presión que ejerce el sistema capitalista en la mujer a través de los medios de comunicación y la industria de la cosmética es el tema principal en sus autorretratos, que son sus obras más importantes y representativas.

Entre 1970 y 1980 la artista alcanza el reconocimiento por primera vez con una serie de fotografías titulada *Film Stills*, en la cual todas las imágenes son en blanco y negro. En ellas interpreta escenas de películas de serie B y de la *nouvelle vague* que fueron escritas pero que nunca llegaron a ser rodadas. Lo esencial de esta serie es la escenificación que la artista realiza, ella misma como actriz, el maquillaje, la propia escena (Qualls, 1995).

En la actualidad esta artista continúa trabajando, interpretando los personajes de sus obras y jugando con la contrapublicidad y la imagen de los medios.



Esther Ferrer

En el ámbito español también tenemos artistas que formaron y forman parte de este movimiento de fotógrafas feministas que nace a finales de los años 60 y principio

de los 70. En este caso destacamos a Esther Ferrer, nacida en San Sebastián en 1939, periodista y artista precursora de la *performance* en España.

Comienza su trayectoria profesional como periodista en el año 1961 y como docente, dando clases en una escuela experimental de arte de Guipúzcoa. En 1967 se incorpora a uno de los grupos más vanguardistas españoles de arte de acción, ZAJ (Ferrer, 1995). Compagina su carrera artística con la periodística, publicando artículos culturales en diarios como El País.

Ha asistido a los principales festivales de *performances*, ha impartido talleres y conferencias en varias escuelas de artes y universidades de todo el mundo, y se le han otorgado numerosos premios, como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008.

En su carrera artística trabaja especialmente la pintura, la *performance* y la fotografía, siendo protagonista ella misma de muchas de sus imágenes, utilizando el cuerpo como medio de expresión.

La obra de Esther Ferrer es considerada anarquista y en ocasiones al mismo tiempo feminista. A través de sus *performances* los temas más tratados son el tiempo y el espacio, la identidad y la situación dentro del mismo. Sus obras están cargadas de denuncias culturales. Como ejemplo de su obra fotográfica podemos destacar *Euroretrato* (2002), la identidad a través de la cantidad económica que poseemos. En la actualidad continúa trabajando sobre su cuerpo: una de sus últimas *performance* fue realizada el 26 de enero de 2012, en el museo Es Baluard (Palma de Mallorca).

Esther Ferrer, *Euroretrato*, 2002



3.6. Conclusiones

A pesar de las reivindicaciones manifestadas por las mujeres, aún queda un largo camino por recorrer. La alienación ejercida por los principales pilares del patriarcado (cultura, educación y medios de comunicación), sigue haciendo difícil recuperar el poder sobre la construcción de su propia imagen. Al mismo tiempo, el número de nuevas artistas feministas continúa creciendo, expandiendo sus denuncias y críticas desde y contra un sistema que continúa marginándolas.

Incluso hoy día la imagen de la mujer sigue dominada por unos patrones ligados al poder capitalista-patriarcal. Como resultado, el cuerpo de las mujeres se

convierte en mero producto de reclamo comercial. Los cánones de belleza se han ido modificando en el tiempo, pero siempre conservando su intencionalidad.

Por otro lado, tras el análisis de las obras de las fotógrafas más relevantes de las últimas décadas, podemos afirmar la existencia de una corriente feminista que trabaja la fotografía esencialmente con el cuerpo femenino, tratando de subvertir los valores que le han sido tradicionalmente otorgados a la mujer en este área. Recuperar la capacidad de construcción de la imagen femenina por las propias mujeres es uno de los objetivos de estas artistas.

El reconocimiento de las artistas femeninas continúa siendo escaso. El número de mujeres artistas que exponen en museos y galerías es aún inferior al de artistas varones. De la misma manera la historia del arte aún hoy se encuentra lejos de alcanzar la igualdad de género. Afortunadamente este hecho está tratando de ser rectificado, si bien todavía existe un gran número de mujeres merecedoras de estar en el mismo lugar que sus compañeros varones.

3.7. Referencias

Amara, F., Zappi, S., & Martínez, S. M. (2004). *Ni putas ni sumisas*. Madrid: Cátedra. Bataille, G., Biesenbach, K., & Sontag, S. (2007). Into me/ out of me: [ausstellung; P.S.1 contemporary art center, a MOMA affiliate, New York, 25. juni - 25. September 2006; KW institut for contemporary art, berlin, 25. november 2006- 4. märz 2007; MACRO museo d'arte contemporanea di roma, 21. april - 30.

september 2007]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. Caballero, A. (2008). La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto). *Escáner Cultural:*

Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias, 10(103) Recuperado

el 2 de agosto de 2012, de <http://revista.escaner.cl/node/706> Cabañas, K. M. (1999). Ana Mendieta: «Pain of Cuba, Body I Am». *Woman's Art*

Journal, 20(1), 12-17. Carro Fernández, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*.

Gijón: Trea. Cuevas-Morales, S. (2009). La mujer tras la cámara: Fotografía en femenino. *Revista*

Maginaria, 3. Recuperado el 2 de agosto de 2012, de <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-tras-la-camara-fotografia>

Denny, M. (2009). Royals, royalties and remuneration: American and british women

photographers in the Victorian era. *Women's History Review*, 18(5), 801-818. doi:

10.1080/09612020903282183 Ferrer, E. (1995). *The artist in the swarming stage of making*. Paper presented at the

Symposium de Hetapollohaus - Eindhoven -(Holanda) - 1995 - Sobre el papel del arte y el artista en nuestra sociedad post-moderna. Recuperado el 3 de agosto de 2012, de <http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>

Gernsheim, H. (1975). *Julia Margaret Cameron: Her life and photographic work*. Millerton, N.Y: Aperture.

Kruger, B. (1998). *Mando a distancia: Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

Michaels, B. L., & Käsebier, G. (1992). *Gertrude Käsebier: The photographer and her photographs*. New York: H.N. Abrams.

Muthesius, A., & Riemschneider, B. (Eds.). (1998). *El erotismo en el arte del siglo XX*. Köln: Taschen.

Newman, C. (2001). *Mujeres tras la cámara*. Barcelona: RBA. Núñez, I., y Oliva, L. (2011). *Sinrazones del olvido: Escritoras y fotógrafas de los*

siglos XIX y XX. Barcelona: Icaria. O' Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson. Pérez Parejo, R. (2006). *El canon de belleza a través de la historia: Un método de*

descripción de personas para alumnos de E/LE. Espéculo. Revista de estudios literarios, 34. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html>

Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal. Qualls, L. (1995). Performance/photography. *Performing Arts Journal*, 17(1), 26-34. Reckitt, H., & Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. London: Phaidon. Rosler, M. (2012). *Martharosler*. Recuperado el 5 de diciembre de 2012, de [http://](http://www.martharosler.net/)

www.martharosler.net/

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea. Sayre, H. M. (1994). Scars: Painting, photography, performance, pornography, and the disfigurement of art. *Performing Arts Journal*, 16(1), 64-74.

Wilke, H., Fernández Orgaz, L., Goldman, S., & Vicente Aliaga, J. (2006). *Hannah Wilke: Exchange values*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

2014, 26 (1), 39-54

4. The presence of women photographers in the permanent collections of ten European museums

Abstract

Gender inequality in the various artistic disciplines is still a socio-political problem despite the efforts of governments and institutions. The aim of this article was to examine the catalogues of the permanent collections of ten European museums: the Tate Modern, the Centre Pompidou, the MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the Istanbul Modern Art Museum, the MUMOK (Museum Moderner Kunst), the Stedelijk Museum, the Kiasma, the Hermitage Museum and the Astrup Fearnley Museet, and then compare the proportion of women among the artists in their collections. For this purpose, the number of works and artists was counted and analysed in each museum in the sample taking into account the social, political and economic conditions of the institution and relating them to the rest of art institutions. The results show a clear underrepresentation of women artists.

Key words: *photography, women, women photographers, museums, Europe, art*

4.1. Introduction

Throughout history, women's work has been consistently pushed into the background. In the case of the arts and specifically in photography the same phenomenon can be observed. After the resurgence of social movements in the US and Europe in the sixties, a new brand of feminism, the so-called second-wave feminism, evolved and extended well into the eighties (Lamas, 1986). In this period, women fought for legal equality through the right to vote or the right to own property. Equal labour rights, the recognition of women's work and issues such as sexuality or the role of women in the family were vindicated. In general, in this second phase of the movement, women tried to deconstruct

socially assigned roles. In this social context, a high number of women artists used their photographic cameras as an empowering tool for the construction of a true picture of women. The image of women created and disseminated by men had been historically characterized by its trivialisation and reification (Gabbard, 1998). Women needed to construct their own image in order to come to terms with themselves in every historic context. Thus the opportunity to represent the female body became an empowering tool for the identity of women.

The first active policies towards gender equality began in Europe a decade before the resurgence of feminism but it was not until the creation of the United Nations and the European Union that specific policies were adopted for the equality of opportunity for women and men (Paredes, 2006). The first mention appears in the United Nations Charter (1954), which establishes the rights of women as a basic principle. The second took place when the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women was adopted in 1979. But it was not until the nineties that an international commitment was made to eliminate gender inequality (Fajardo, 2012).

Museums are created by government institutions as spaces for cultural dissemination and control. Accordingly, their foundation and operation is designed by and for men. Since their foundation they are full of men's works shaped by a hierarchical and patriarchal organigram. In the early sixties the works of women began to have a presence in museums both as purchases for permanent collections and in temporary exhibitions.

One of the new objectives of artistic institutions is to achieve an equal number of male and female artists exhibited and for this purpose active gender policies have been developed (Prince, 2006). As a result of these initiatives, regulatory measures have been established by government institutions in different parts of the world encouraging curators to acquire new works bearing in mind the proportion of art created by women (Ochoa, 2008).

Taking the presence of women artists in museums as a starting point, the goal of this research was to obtain quantifiable data on the current situation of women photographers in major European museums of modern art, analyse the results and contrast them with those of male photographers. Ten of the main European art museums were selected according to two criteria: having an important section devoted to photography, and being located in different parts of Europe so that the institutions represented a diversity of socio-political and economic backgrounds.

A previous selection was attempted on the basis of the popularity of the museums but most European institutions do not keep a record of the number of visitors to their permanent collections. Therefore the selection was eventually made on the basis of the artistic significance of the museums and their location in Europe; a third criterion was accessibility to the permanent collections online so that the count could be made from the web sites. This made it possible to obtain, analyse and compare the data from the different museums.

The final corpus for the analysis was the following: the Tate Modern (London), the Centre Pompidou (Paris), the MACBA (Museu d'Art Contemporani, Barcelona), the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), the Istanbul Modern Art Museum (Istanbul), the MUMOK (Museum Moderner Kunst, Viena), the Stedelijk Museum (Amsterdam), the Kiasma (Helsinki), the Hermitage Museum (San Petersburg) and the Astrup Fearnley Museet (Oslo). Although the Hermitage Museum is not devoted exclusively to contemporary art, it has been included in this research because it exhibits an important collection of photography and because it has a fundamental reference value for Eastern Europe. It is also a prime example since it is one of the oldest museums established in Europe (Duncan & Wallach, 1980).

After counting the number of photographic artworks in the collections of each institution, they were classified according to the gender of the artist. Then the data were analysed considering the age of the institution, its socio-political

background and whether it promoted policies to enhance the visibility of the work of women artists.

For convenience, the data were converted into percentages, which facilitate the comparison across different museums. Anonymous works were disregarded for obvious reasons and group works were also discarded because of the difficulty to trace the authorship of works produced by a photographic studio.

Photography was officially born in 1839 with the first daguerreotype and came into being as part of the Industrial Revolution (Gasser, 1992). Thus it was set to be a contemporary art medium. The research focuses on the European context but the nationality of the artists in the collections is very varied and never restricted to the country or continent where the museum is located. However, most international works come from the United States and the representation of African, Asian, Latin American and Australian artists is minor.

4.2. Women and museums

According to the definition given by the International Council of Museums (ICOM), a museum is «a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment» (ICOM, 2007).

Museums are hierarchical institutions based on traditional patriarchal values which began to be established in the eighteenth century (Hernández, 1992) as tools to control culture (Maceira Ochoa, 2008). It is no surprise that the conservation, study and exhibition of works of art is oriented towards male artists and that the number of works by women is a small percentage in the museums' holdings. As a consequence, collections do not display the real historical heritage of a period but only the artistic expression of men and the resulting

cultural education adopts a patriarchal rather than egalitarian perspective.

Women's visibility in museums is mostly derived from their figurative representation through the male gaze. Such representations generally portray unrealistic women lacking an identity and treated as objects. But museums are frequented by a variety of visitors including a majority of women to whom they should respond and who will not feel their presence in collections and exhibitions which often focus on social issues. The reduced number of women artists in art collections is a historic gap that needs to be filled because it gives women a secondary role after male artists.

The organisation charts of museums have traditionally included male members and this has not changed in recent years. Almost all the directors of the ten museums analysed are men and the number of women in decision-making posts is low. It has not been possible to access the history of organisation charts but the data available show that leading institutions such as the Tate Modern or the MACBA have never had a woman director in their boards of directors. It is welcomed that lately the presence of women in positions of power is rising slightly, as is the case in the Museo Centro de Arte Reina Sofía and the Stedelijk Museum, both chaired by women over the last third of their existence.

Museums perform an important educational role because the earliest visits take place during childhood and they are regarded as open spaces for expression where artists make manifest their perceptions of the surrounding world (Kotler & Kotler, 2000). Museum visitors are increasingly aware of the gender inequality in the art scene although this awareness is insufficient and superficial due to the social education to perceive as normal a majority of works by male artists in museums. Education is dominated by patriarchal norms and perceptions so it is difficult to ensure an effective awareness of gender inequality. This is why equality policies are so important. Given their educational character, it is crucial that museums adapt to gender policies in their acquisitions and temporary exhibitions. Thus they will contribute to the elimination of gender inequalities.

The first women's museums were established in the eighties with the aim of exposing and challenging the policies and approaches of traditional museums by giving visibility to women's gaze and authorship. These museums devoted to women's art with women in significant positions appeared during the second wave of feminism (Carro Fernández, 2012). The oldest one, the Frauen Museum, was established in 1981 in Germany (Fernández Valencia & Bernárdez Rodal, 2012). Since then, many other countries have followed suit and nowadays there are around fifty women's museums. Most of these institutions have been created privately by groups of women and do not rely on public funding or support. Women have undoubtedly been the protagonists of the history of art as artistic objects but they have been underestimated and excluded as artists. One of the key aims of women's museums is to carry out research on outstanding female artists who have remained hidden through history. In the eighties, a group of women artists outraged by the white male dominance of the art scene formed the Guerrilla Girls. Their aim was to denounce gender inequality and promote a more inclusive artistic system that reflected the reality and diversity of our world. One of their most talked-about actions was performed in front of the Metropolitan Museum of New York (Martín, 2013). They displayed a yellow poster featuring Ingres's «La Grande Odalisque» with the head replaced by a gorilla mask. The text accompanying the image was: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female». The denunciation of the situation of women artists included the eye-opening facts and figures. Their actions are known worldwide and every new protest gets much media attention in western countries. Before their first actions, the only regulation available for museums to foster equal rights for artists regardless of their ethnicity, race or sex was the International Covenant on Civil and Political Rights signed in New York in December 1976 (Symonides, 1998).

But it was not until the first decade of this century that cultural active policies began to be adopted in Europe. The first was the Charter of Fundamental Rights

of the European Union proclaimed by Parliament on December 10, 2000. After the Charter, the following regulations and legislation on culture was passed by the UN and the European Parliament:

- United Nations Beijing Declaration and Platform for Action for Gender Equality (Beijing +5), 5-9 June 2000
- EU directive 2002/73/CE, 23 September 2002, modifying directive 76/207/CEE on equal treatment of men and women.
- European Parliament resolution of 25 February 2010 on Beijing +15 – UN Platform for Action for Gender Equality.
- Decision No 1855/2006/EC of the European Parliament and of the Council of 12 December 2006 establishing the Culture Programme (2007 to 2013)

With the exception of the Hermitage and the Stedelijk, the museums examined in this article were established in the late twentieth century and the beginning of the twenty-first century so it is pertinent to verify whether the above policies are implemented by contemporary art institutions.

A brief description of the ten museums housing the photographic collections studied provides the necessary background. Beginning with the oldest, the Hermitage, founded in 1764, is one of the largest museums in the world. Modern art is displayed in the General Staff Building, situated on Palace Square, in St Petersburg in front of the Winter Palace. The Stedelijk Museum Amsterdam, opened in 1895, is known worldwide for housing one of the most important collections of contemporary art with almost 90,000 objects and art works. The Museum Moderner Kunst (MUMOK) was inaugurated in 1962 in Vienna and is the largest museum in Central Europe for art since modernism. Its holdings feature important works from Classic Modernism, Pop Art, Fluxus, and Viennese Actionism to present-day film and media art. The Centre Georges Pompidou

opened in 1977 in Paris and houses the Musée National d'Art Moderne, which is the largest museum for modern art in Europe and the most significant institution in the contemporary art world together with New York's Museum of Modern Art (MoMA) and London's Tate Modern.

The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid has also had a leading role in the European art scene since its opening in 1992. Its collection was started with donations by the heirs of renowned Spanish artists such as Julio González and Joan Miró. Its photographic collection includes the work of such twentieth century masters as Robert Capa o Brassai but few women's works. Currently, the museum is expanding its collection with video and film-based works of Latin America and other less known parts of the world. In 1993 the Astrup Fearnley Museum of Modern Art was opened in Oslo. It is well-known for its world-wide collection, which includes artworks from all continents and cultures. This museum aims to be a point of reference for contemporary art from different parts of the world although its photographic collection is very limited. The Museu d'Art Contemporani was inaugurated in Barcelona in 1995. It is one of the most important museums in Europe in terms of the number of contemporary artists included in its collections. The museum's holdings comprise numerous works by acclaimed artists and increasingly include such new channels of artistic expression as video art and digital art. This museum shares the Astrup Fernley's policy of acquisitions focused beyond the continental borders and features one of the largest collections of Latin American works. The Kiasma, established in 1998 in Helsinki, exhibits the contemporary art collection of the Finnish National Gallery and its purpose is to collect the best works Scandinavian art of all kinds

The Tate Modern, founded in 2000, is an institution of reference in contemporary art. Its collection is one of the richest in the world. Despite the diversity and variety of its holdings, the patriarchal nature of the institution is apparent in the overwhelming majority of male artists in its photographic collection. There are only two women artists in the permanent collection.

The Istanbul Modern Art, established in 2004 is the youngest institution analysed. Its collection is small compared with the rest of museums and its photographic holdings include works by Turkish artists mostly.

The customary policy of museums is to acquire photographic works by renowned artists. This guiding principle reduces the presence of women since the history of photography, like history in general, is created from a male perspective. The majority of works by women photographers are dated from the sixties, the decade when feminist art was born and when female artist photographers became known. An analysis of the work of the most significant women photographers over the last few decades reveals the existence of a feminist trend that approaches photography by using the female body in an attempt to subvert traditional male values. With this artistic movement to regain the capacity to construct the image of women begins the recognition of the work of women in photography, both institutionally and historically. Among the pioneers in this movement we can mention Cindy Sherman, Nan Goldin and Orlan, whose photographs are included in the museum collections studied (Muñoz-Muñoz & González-Moreno, 2014).

4.3. The presence of women photographers in museum collections

The purpose of this inquiry was to check the number of photographic works in the permanent collections of ten museums across Europe comparing the proportion of women artists in them. The predictable gender imbalance is evident in table 1. However it was unexpected that the inequalities to the detriment of women spread across all institutions, from the oldest to the most recently established. Arguably, the Hermitage may not have implemented corrective measures in favour of an increased representation of women artists given the massive number of artworks it houses but the Istanbul Modern Art Museum, which houses so few, seems to have been established without any equality principles guiding its acquisitions. The rest of the museums were born in the decades when equal opportunity policies were being enforced at some social

and cultural levels. Anyway, the findings are worrying since only 17.3 percent of the works in the whole sample of museums have been produced by women artists. The Astrup Fearnley Museet features the highest proportion of female photographers at 33 percent. The galleries with the smallest presence of women are the Tate Modern and the Hermitage, with less than one percent.

4.4. Number of works by women in museum collections

Predictably, the total number of photographic works by women in the museums' collections correlates with the number of female artists (see table 2). These data indicate that the policies of gender equality are ineffective in art institutions across Europe, since results are consistent regardless of the location of the museums.

As can be seen in table 2, inequality is clear even in institutions with such an international projection as the Tate Modern or the Pompidou Centre. In both cases the photographic holdings are overwhelmingly by male artists with only one percent of female photographers. Even a large collection of 114 group works in the Tate by a couple of artists, Gilbert & George, happens to be made up of two male artists, contrary to the usual couple collaborations with a male and a female partner that we found in several other catalogues.

The museum with the lowest share of works by women, less than one percent, is the Hermitage. One factor to be taken into account is that most works in the museum's collection are monochrome photographs (sometimes combined with sepia-toning) dating back to the nineteenth century. They often trace the history of Russia focusing on social transformations.

The MACBA features a small but international collection of photography, 56 percent by male artists and 16 percent by female artists. The Centro de Arte Reina Sofía, the institution with the second largest collection of photography in the sample, displays the same gross disproportion of male artists as the

MACBA. This is also the case in the Istanbul Modern Art Museum despite having been established in the twenty-first century. The MUMOK, located in the heart of Europe, is no exception in its lack of equality.

The Stedelijk Museum has one of the most important photography collections in the world and the largest in the sample, 3682 works by all the internationally acclaimed artists. The museum also offers institutional support to Dutch artists and gives visibility to their projects. Comparatively, The Netherlands is one of the countries in Europe with the highest spending on culture and the collection of photography in the Stedelijk is proof of that but despite having a significant collection by women artists, the catalogue of works by male photographers is ten times bigger.

The Kiasma is has the third largest collection of photography in the sample, after the Stedelijk and the Reina Sofía. Although a disproportion is found between the number of works by male and female artists, this museum comes second in the institutions with the highest proportion of photographs by women.

Finally, the Astrup Fearnley Museet is the museum with the highest gender equality in the sample. 56.52 percent of the works exhibited have been produced by male artists and 43.4 by female artists. At least these figures give hope for a future with greater gender equality although the five decades of equality policies hardly show in art institutions. On average, European museum collections are far from featuring a balanced fifty percent of works by male and female artists.

4.5. Conclusions

The presence of women artists in the field of photography in permanent collections is very low. Women are still disregarded in what seems to be a male-dominated medium. Equality policies are intended to undermine the patriarchal model but their implementation has been at best irregular both in the management of museums and the acquisitions. It is significant that seven out of

the ten museums studied were established in the same decade when the first equality guidelines were adopted.

The analysis of the photographic collections in noteworthy European museums confirms the hypothesis that women artists are underrepresented. The findings corroborate that female photographers lack recognition and dissemination in the art field compared to male artists. This applies both to the number of artists in museums and the number of works in the collections. As a result, women remain outside the focus of interest. The history of women photographers began by giving up the copyright of their artworks to their nearest male relatives, fathers or brothers, so that they could be placed in the market or simply have an impact. The present findings show that even today the work by a male photographer has more chance of being acquired and disseminated than that produced by a female artist.

Photography is only a small field in contemporary art but we can conjecture that the numbers could be similar in the full artistic spectrum. The present findings also show that the acquisitions of photographic artwork is small compared to other arts such as painting but art institutions have substantial work still ahead in order to improve the situation. To begin with, all types of museum visitors should be made socially aware of inequalities, and the acquisitions policies and decisions regarding temporary exhibitions should be revised.

Research like this should lead to reflection upon the large social gap between men and women in the art field and our attitudes and perceptions towards the educating role of museums.

Tables

Museum	Women		Men		Total No of artists
	No	%	No	%	
Tate Modern (London)	2	6.45	29	93.54	31
Centre Pompidou (Paris)	6	21.4	22	78.5	28
MACBA (Barcelona)	11	12.2	79	87.7	90
Reina Sofia (Madrid)	60	18.8	258	81.1	318
Istanbul Modern Art Museum (Istanbul)	7	11.8	52	88.13	59
MUMOK (Vienna)	2	13.3	13	86.6	15
Stedelijk Museum (Amsterdam)	98	19.06	416	80.93	514
KIASMA (Helsinki)	58	35.58	105	64.4	163
Hermitage Museum (St Petersburg)	1	1.58	62	98.4	63
Astrup Fearnley Museet (Oslo)	4	33.3	8	66.6	12

Table 1. Number and percentage of artists by gender in museums

Museum	Women's works		Men's works		Group works		Anonymous		Total No of works
	No	%	No	%	No	%	No	%	
	Tate Modern	2	0.85	144	61.53	116	49.5	2	
Centre Pompidou	7	1.70	402	98.0	1	0.24	-	-	410
MACBA	114	16	399	56	133	18.6	66	9.2	712
Reina Sofia	256	13.04	1628	82.9	35	1.78	43	2.1	1962
Istanbul Modern Art Museum	7	11	53	88.3	-	-	-	-	60
MUMOK	2	1.58	120	95.2	4	3.17	-	-	126
Stedelijk Museum	392	10.64	3243	88	18	0.48	29	0.78	3682
KIASMA	202	24.3	608	73.25	20	2.4	-	-	830
Hermitage Astrup Fearnley Museet	4	0.72	375	67.8	18	3.25	156	28.2	553
	20	43.4	26	56.52	-	-	-	-	46

Table 2. Number and percentage of artworks by gender in museums

4.6. References

Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Available at: <http://afmuseet.no/> (accessed 7 October 2015).

Bernárdez Rodal A (2011). Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información. In Fernández Valencia, A and López Fdez. Cao, M (eds). *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Fundamentos, pp. 123-150.

Brettell J (1994). *Public bodies/private states: new views on photography, representation, and gender*. Manchester University Press.

Carro Fernández S (2012). De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista. *Cuadernos Kóre*. 7: 115-147.

Centre Pompidou. Available at: <https://www.centrepompidou.fr/> (accessed 23 July 2015).

Consejo Internacional de Museos (ICOM). Available at: <http://icom.museum/la-organizacion/estatutos-del-icom/1-denominacion-situacion-juridica-sede-duracion-del-mandato-y-ejercicio-contable/L/1/> (accessed 14 October 2015).

Duncan C & Wallach A (1980). The universal survey museum. *Art history*. 3(4): 448-469.

Fajardo J E. Gender Equality in the Policy Cycle of Development Cooperation. In I Congreso Internacional de Estudios del Desarrollo *Desafíos de los Estudios del Desarrollo*, Santander, Spain, 14-16 Noviembre 2012, 1-25. Santander: Red Española de Estudios del Desarrollo.

Fernández Valencia A & Bernárdez Rodal A (2012). Sobre públicos, museos y

feminismo.53-63.

Gabbard G O (1998). Vertigo: Female objectification, male desire, and object loss. *Psychoanalytic Inquiry*. 18(2): 161-167.

Gasser M (1992). Histories of photography 1839–1939. *History of Photography*.16(1): 50-60.

Gouma-Peterson T & Mathews P (1987). The feminist critique of art history. *The Art Bulletin*, 69(3): 326-357.

Hernández F H (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista general de información y documentación*, 2(1), 85.

Hermitage museum. Available at: <https://www.hermitagemuseum.org/> (accessed 2 October 2015).

Isaak J A (2002). *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Routledge.

Istanbul modern art museum. Available at: <http://www.istanbulmodern.org/en> (accessed 12 September 2015).

Kelly A (1979). *Feminism and Photography*. P. Hill, A. Kelly and J. Tagg *Three Perspectives on Photography*. London: Arts Council of Great Britain.

Kiasma museum. Available at: <http://www.kiasma.fi/> (accesed 28 September 2015).

Kotler N & Kotler P (2000). Can museums be all things to all people?: Missions, goals, and marketing's role. *Museum management and curatorship*: 18(3): 271-287.

Lamas M (1986). La antropología feminista y la categoría «“ género”». *Nueva*

Antropología. Revista de Ciencias Sociales.30: 173-198.

Maceira Ochoa L (2008). Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas. *La ventana. Revista de estudios de género*. 3(27): 205-230.

Martín Y B (2013). El desafío de las artistas contemporáneas. Una aproximación a la presencia de las creadoras en las ferias de arte contemporáneo. El caso de ARCO. *Investigaciones Feministas*. 4: 49-65.

Mayayo P (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

Muñoz-Muñoz, A. M., & González-Moreno, M. B. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*. 26(1): 39-54.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Available at: <http://www.macba.cat/es/inicio> (accessed 3 September 2015).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Available at: <http://www.museoreinasofia.es/> (accessed 20 August 2015).

Museum moderner kunst stiftung ludwig wien (MUMOK). Available at: <https://www.mumok.at/> (Accessed 17 September 2015).

Ochoa L M (2008). Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*: 39.

Paredes R (2006). Políticas públicas, pobreza y equidad de género. *Espacio abierto*.15(4).

Pérez Parejo R (2006). El canon de belleza a través de la historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE. *Espéculo. Revista de estudios literarios*.34.

Pollock G (2003). *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. Psychology Press.

Prince E G (2006). El espejismo de la igualdad: el peso de las mujeres y de lo femenino en las iniciativas de cambio institucional. *Otras Miradas*. 6(1): 24-30.

Spence J & Solomon J (1995). What can a woman do with a camera? *Photography for women*.

Stedelijk museum. Available at: <http://www.stedelijk.nl/> (Accessed 24 September 2015).

Stoller R J (1968). *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity*. London: Karnac.

Sturken M (1998). Women artists' group fights discrimination. *Afterimage*. 25(6): 5.

Symonides J (1998). Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*. 158: 1-21.

Tate Modern. Available at: <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern> (accessed 12 July 2015).

Tejero Coni G (2009). El Museo de la Mujer y un edificio emblemático. *Aljaba*. 13:13.

Wallis B & Tucker M (1984). *Art after modernism: Rethinking representation*. 1. David R. Godine Publisher.

5. Presencia de fotografías en las colecciones permanentes de ocho museos españoles de arte contemporáneo

Abstracts

[ES] Introducción: La desigualdad de género en las diferentes disciplinas artísticas es un problema político-social vigente contra el que se lleva luchando desde la década de los 60. **Metodología:** Esta investigación se centra en rastrear el número de obras que hay en las colecciones permanentes de ocho museos españoles de arte contemporáneo: Artium,; CAAC ; CAC de Málaga; CGAC; MACBA; MEIAC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Patio Herreriano; y comprobar el número de mujeres artistas frente al de hombres en dichas colecciones. Para ello se ha contabilizado de un modo individualizado cada obra, teniendo en cuenta las condiciones políticas, económicas y sociales que enmarcan a cada institución y comparándolas con el resto de museos. **Conclusiones y discusión:** Finalizado el recuento, los resultados obtenidos muestran que en el ámbito fotográfico museísticos las mujeres continúan siendo una minoría.

Keywords

[ES] Fotografía; mujeres; fotografías; museos; España; arte contemporáneo.

Contents

[ES]: 1. Introducción. 2. Método. 3. La multiplicación de museos de arte contemporáneo en España. 4. Resultados. 4.1. Presencia de mujeres fotografías en las colecciones de los museos. 4.2. Presencia de obras de mujeres en las colecciones de los museos. 5. Discusión y conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

5.1. Introducción

En el ámbito fotográfico, como en el de las artes y cualquier otro plano político-social el trabajo de las mujeres se ha visto relegado a un segundo plano lo largo de la historia. A partir de los años 60 con el resurgimiento de los movimientos sociales en EE.UU. y en Europa aparece de nuevo el feminismo, a esta segunda etapa histórica del feminismo se le denominará Segunda Ola Feminista y está enmarcada entre los años 60 y 90 (Lamas, 1986). En este periodo las mujeres luchan por temas como la igualdad legal a través del sufragio universal o los derechos a la propiedad. Trabajan por la igualdad de derechos a nivel laboral y el reconocimiento de su trabajo entre otros temas como la sexualidad o el rol desempeñado en la familia entre muchos otros. En general, en esta segunda fase del movimiento, las mujeres tratan de desmontar los roles que la sociedad les ha otorgado hasta el momento a lo largo de la historia. En este contexto político-social un gran número de mujeres artistas utilizan las cámaras fotográficas como herramientas de empoderamiento para la construcción de una imagen femenina auténtica. La imagen de las mujeres la han creado y difundido los hombres, dotándola históricamente de una tendencia orientada hacia la banalización y cosificación (Gabbard, 1998). Las mujeres necesitan hacerse con el control de su propia imagen, construyendo el reflejo real de las mujeres, entendiéndose así en el contexto histórico que las rodea. La oportunidad de representar por sí mismas el cuerpo femenino con la creación de imágenes que constituyen su identidad.

Una década antes del resurgimiento del feminismo aparecen las primeras políticas activas en busca de la igualdad de género en Europa, pero no es hasta la creación de la ONU y la Unión Europea que no se empiezan a adoptar políticas concretas para la consecución de igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres (Paredes, 2006). La primera referencia la encontramos en la Carta de las Naciones Unidas (1954) donde se establecen los derechos de las mujeres como principio básico. Y la segunda referencia en las Naciones

Unidas que aprueban en 1979, la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. Pero no es hasta los años noventa cuando se ha asumido un compromiso internacional con las desigualdades de género (Fajardo, 2012).

Los museos nacen como espacios de difusión y control cultural desde las instituciones gubernamentales. Por lo que desde su creación hasta su funcionamiento están ideados por y para hombres. Desde sus inicios están llenos de obras masculinas, y conformadas por un organigrama jerárquico y patriarcal. Al inicio de los años sesenta comienzan a integrarse en los museos obras de mujeres artistas, tanto en adquisición para las colecciones como en exposiciones temporales.

Uno de los nuevos objetivos de las instituciones artísticas es conseguir una equidad en el número de artistas representados, tanto de sexo masculino como femenino, para ello se crean políticas de género activas (Prince, 2006). Tras éstas iniciativas se establecen normas reguladoras desde las instituciones gubernamentales en diferentes partes del mundo, animando así a los responsables de las adquisiciones de nueva obra de los museos a tener en cuenta el porcentaje del arte creado por mujeres en sus inversiones (Ochoa, 2008).

A partir de aquí, tras plantear la hipótesis sobre la presencia de mujeres fotógrafas en el ámbito museístico de arte contemporáneo a través de sus colecciones permanentes en la actualidad, nos marcamos como objetivo conocer con datos empíricos la situación actual de las artistas fotógrafas en ocho importantes museos de arte contemporáneo españoles, analizando los resultados y comparándolos a los de sus compañeros masculinos.

5.2. Método

Para ello se seleccionaron ocho de los principales museos de arte contemporáneo

de España, los criterios fueron los siguientes: museos que tuviesen una importante sección dedicada a fotografía en su colección permanente y que fueran representativos de una zona concreta, para tener en cuenta los diferentes factores históricos, sociales y económicos que afectan a cada institución.

En un primer momento la selección se realizó escogiendo los museos de arte más visitados de España, pero surge el hándicap de que algunos de ellos no poseen bases de datos de su colección permanente de la que se puedan extraer la información requerida, como en el caso del instituto Valenciano de Arte Moderno. Así pues se procedió en primer lugar a seleccionar los museos por su importancia en el sector artístico y su ubicación dentro del mapa nacional; y en segundo, que albergasen sus colecciones permanentes online para así proceder al recuento de manera individual de las obras desde sus propias páginas webs. Pudiendo así analizar los datos y hacer una comparativa con diferentes museos del territorio español, considerando la situación de cada institución del modo más objetivo y empírico posible.

Los museos finalmente seleccionados para realizar la investigación fueron: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Centro de Arte Contemporáneo de Málaga; Centro Galego de Arte Contemporánea; MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Una vez contabilizadas el número de obras fotográficas que posee cada institución en su colección, se clasificaron en dos grupos, por un lado las obras con autoría femenina y por otro las de autoría masculina. Tras obtener todos los datos se comenzó con el análisis de los mismos teniendo en cuenta la antigüedad de la institución analizada y los factores socio-políticos en la que ha estado y está inmersa, estudiando si trabajan o contemplan trabajar con políticas para la visibilidad del trabajo de las mujeres artistas.

Tanto en número de artistas como en el de obras contabilizadas en los museos se han obtenido resultados totales y hallado posteriormente sus porcentajes, obteniendo así por un lado, con los números totales, un análisis empírico del número de obras fotográficas de las que dispone cada museo y la autoría de cada una según sexo. Los resultados de esos datos nos aportan la comparativa entre museos en número de obras y de artistas, calculando el porcentaje para que así mismo nos ayude a ubicarnos en una posición objetiva a la hora de comparar los resultados entre museos descartando el número de obras del que disponga cada uno de ellos.

Las obras sin autoría o de grupo de artistas no han sido incluidas en el recuento, en el primer caso es obvio y en el segundo debido a la dificultad que supone la investigación de la autoría de obras firmadas por el nombre de talleres fotográficos, sin datos que nos llevasen a alguna línea de investigación para corroborar el sexo del autor, autora o autores de la obra.

El motivo de elegir el ámbito fotográfico en lugar del pictórico u otro cualquier es porque es el eje de nuestras investigaciones junto a los estudios de género, ambos campos considerados estudios contemporáneos ya que la fotografía, nace oficialmente en el año 1839 (Gasser, 1992), con la presentación del primer daguerrotipo, se enmarca dentro del nacimiento del mundo contemporáneo de la mano de la Revolución Industrial. Y los estudios de género más contemporáneos aún surgidos en los años setenta en Francia con el Movimiento de Liberación de las Mujeres.

5.3. La multiplicación de museos de arte contemporáneo en España

España históricamente ha estado en la periferia de los núcleos culturalmente más avanzados europeos. Su falta de estructura institucional y de financiación cultural deriva en una red de museos precaria y desigual, donde frente a hitos aislados como el Museo Nacional del Prado, se podría confrontar una falta de interés y profesionalización del sector.

Esa permanente posición a la cola de la cultura en occidente tratará de ser enmendada ya en la II República, momento en que se aprobará la primera norma referente al patrimonio en España, la ley de Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, promovida por la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, organismo creado en la II República para proteger y promover el arte nacional (Alegre Ávila, 1992).

La Guerra Civil y la llegada de la dictadura franquista condenará a la política cultural española al ostracismo. La complicada situación política y económica española hará que los museos del país se vean obligados a funcionar precariamente con unas infraestructuras en mal estado de conservación, una continuada falta de profesionales en el sector y unas políticas museológicas y museográficas anticuadas (Suñer, 1937) .

A pesar de todo ello podemos encontrar como precedente de museo de arte contemporáneo el plan de crear el Museo de Arte Moderno, proyecto que debido a las idas y venidas históricas anteriormente señaladas, nunca llegaría a consolidarse.

Será ya afianzada la democracia, a comienzo de los años 80, cuando se establezca una política decidida de modernización de las estructuras culturales del país que tratan de situar a España en el contexto internacional. El Ministerio de Cultura fue creado en el año 1977 (Almenara, 1986) y se convertirá en el promotor principal de la cultura. España al fin se unirá a la esfera cultural europea, tras la aprobación de la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y el Reglamento de Museos de 1987 (Caballería, 2005). Como Fruto de este proceso surgirá el Centro de Arte Reina Sofía, evolucionando en los años 90 al actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Las políticas de promoción de la cultura y descentralización del estado español marcadas por la Constitución de 1978 crearán un caldo de cultivo óptimo para propiciar la creación de toda una nueva red de museos y centros

culturales que lleven a todos los ámbitos territoriales del estado el acceso a la cultura contemporánea (Aróstegui y Juan, 2003). Esto nos permitirá hablar de un proceso de multiplicación exponencial de estos nuevos centros, lo que podríamos denominar un *boom* museístico en España. Es en este momento en el que las comunidades autónomas se deciden a impulsar una política cultural en la que los museos de arte contemporáneo se convierten en hitos simbólicos de la modernización de cada territorio (Bolaños, 2008).

Durante los últimos años 80 y primeros 90 surge la primera oleada de nuevos museos de arte contemporáneo, aprovechando el impulso marcado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, apareciendo así instituciones como el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Centro Galego de Arte Contemporánea o el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

En 1997 se inaugura el Museo Guggenheim Bilbao, su nacimiento marca un punto de inflexión en las relaciones de centros de arte contemporáneo. A este fenómeno se le nombró «efecto Guggenheim», el museo de arte contemporáneo se convierte en un éxito de masas, apareciendo por primera vez este tipo de institución en portadas de revistas y periódicos, consiguiendo atracción económica y una regeneración urbana, económica y social para las ciudades. La arquitectura juega un papel fundamental en este movimiento ya que los museos de arte contemporáneo se convierten en un atractivo turístico incluyendo el propio edificio de la institución (Esteban, 2007). Tras este furor que alcanza Bilbao gracias a este museo todas las autonomías querían tener su propio museo de arte contemporáneo y es aquí donde surge la segunda oleada de museos de arte contemporáneo españoles como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Artium en Vitoria, el Da2 en Salamanca o el Laboral de Gijón.

En todo este proceso el papel de los museos ha cambiado desde el museo mausoleo a la nueva concepción de centro cultural abierto y dinámico. Los

museos evolucionan, tratan de democratizarse y son cada vez más interactivos, decidiéndose a apostar por su papel educativo. El público se convierte en una pieza esencial de estas instituciones (Bolaños, 2008), por lo que su opinión y percepción de las mismas es reflejo de la sociedad del momento. Cada vez más consciente de la desigualdad de género en el ámbito artístico, aún así de un modo insuficiente y superficial, ya que socialmente está educado para percibir una mayoría de artistas u obras masculinas en un museo con normalidad, es una sociedad educada desde la normativa y la percepción patriarcal por lo que aún es difícil lograr una concienciación real de las desigualdades de género, de ahí la importancia de las políticas de equidad. Es de suma importancia que los museos se adapten, por su carácter divulgador y educativo, a las políticas de enfoque de género en la adquisición de sus obras y en las exposiciones temporales que se realizan, contribuyendo así a la erradicación de las desigualdades sociales que se manifiestan dentro de estas instituciones.

La Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y el Reglamento de Museos Estatales que acuñan la definición de museo del ICOM (International Council of Museums) : «Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (artículo 59.3, Ley 16/1985).

Históricamente los museos son instituciones jerárquicas de tradición patriarcal, nacidos en el siglo XVIII (Hernández, 1992) como herramientas de control cultural (Maceira Ochoa, 2008). Por consiguiente no es sorprendente que la conservación, estudio y exposición de obras artísticas se encuentre encaminada al arte masculino, siendo minoritaria las obras firmadas por mujeres. Como consecuencia no nos muestran un patrimonio histórico real de una época, sino la expresión artística del sector masculino, educando culturalmente a la sociedad desde una perspectiva patriarcal en lugar de igualitaria.

El mayor protagonismo que tienen las mujeres en los museos es su representación figurativa a través de la mirada normativa masculina, que en la mayor parte de los casos representa una mujer irreal, carente de identidad y cosificada históricamente. Los museos acogen una variedad de público al que deben satisfacer, entre el que se encuentra el gran público femenino que no se ve reflejado en colecciones y exposiciones que manifiestan problemas sociales que sufren también el sector femenino. El hecho de que las colecciones museísticas cuenten con escasez de artistas femeninas es una brecha histórica no resuelta que continúa otorgando una segunda posición en el ámbito artístico a las mujeres, tras sus colegas varones.

En los años ochenta nacen los museos de mujeres en Europa, instituciones dedicadas a visibilizar y cuestionar el modo de expresión y normativo de los museos mostrando el papel de las mujeres como autoras, su mirada y su opacidad histórica. Estos museos que comienzan a contar con la presencia de mujeres tanto a nivel de obras como de organigrama surgen con la segunda oleada del movimiento feminista (Carro Fernández, 2012). El primer museo de la mujer, Frauen Museum, nace en 1981 en Alemania (Fernández Valencia & Bernárdez Rodal, 2012), desde entonces, países de todo el mundo han seguido el ejemplo y hoy en día se cuenta con unos 50 museos. La mayoría de estas instituciones, dedicadas a secundar la obra y valorar el trabajo de las artistas, han sido creadas por grupos de mujeres, no por iniciativa estatal, perteneciendo al grupo de museos privados en lugar de públicos, que son los que cuentan con apoyo económico y político estatal. Las mujeres son protagonistas indiscutibles de la historia del arte como objeto artístico sin embargo han sido menospreciadas y apartadas como artistas. Por ello nacen este tipo de instituciones dedicadas a la investigación de grandes artistas femeninas que han permanecido y/o permanecen ocultas a lo largo de la historia. Es en este momento, en los años 80, aparecen las Guerrilla Girls, un grupo de mujeres artistas indignadas con el sector artístico por estar controlado principalmente por una mayoría masculina y blanca. Las Guerrillas Girls comienzan a realizar acciones de denuncia en

contra del sector para manifestar estas desigualdades sociales y promover un sistema artístico más íntegro, ajustándose a la realidad y diversidad del mundo en el que vivimos. Una de sus acciones más famosas la realizaron en la puerta del Metropolitan Museum de Nueva York (Martín, 2013). La obra es un cartel amarillo protagonizado por el cuerpo de una mujer tumbada y desnuda imitando a la Gran Odalisca Ingres con una careta de gorila. A la imagen le acompañaba la frase: «_Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female». Son las primeras mujeres que denuncian a través de la publicación de resultados estadísticos la situación de las artistas en los museos de arte contemporáneo. Sus acciones son mundialmente conocidas, acaparando la atención de los medios de comunicación de todos los países occidentales cada vez que actúan (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014). Hasta el momento de estas intervenciones únicamente se había creado el pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, realizado en Nueva York en diciembre de 1976 (Symonides, 1998) como exclusiva normativa a la que pudiesen acogerse las instituciones museísticas abogando por la igualdad de derechos y oportunidades entre los artistas, independientemente de su etnia, raza o sexo.

Dentro de los museos, los organigramas de los mismos han estado constituidos principalmente por hombres a lo largo de la historia, en la actualidad la situación no es menos desalentadora ya que continúa siendo desigual. En el caso, los museos protagonistas de esta investigación son instituciones dirigidas en su mayoría por hombres, con una representación femenina en la toma de decisión y poder muy escasa, de los ocho museos que conforman este estudio únicamente el Museo Patio Herreriano de Valladolid está dirigido por una mujer. Los equipos de trabajo de los museos tienen un número similar de hombres y mujeres, pero la mayoría de las mujeres que constituyen estos organigramas aparecen relegadas a puestos de trabajo cuyas funciones son de menor rango que el de los hombres. Los puestos representativos, la dirección de los museos, está ocupada en su mayoría por varones.

5.4. Resultados

5.4.1. Presencia de mujeres fotógrafas en las colecciones de los museos

Como se ha mencionado con anterioridad, esta investigación se centra en averiguar el número de obras fotográficas que forman parte de la colección permanente en ocho museos nacionales de arte contemporáneo, además del número de autorías de las mismas desagregando las obras realizadas por sexo. Se han excluido las obras de autoría grupal, porque en la mayoría de los casos son grupos artísticos o talleres fotográficos que al estar constituidos por diferentes personas se alejaban de nuestro objetivo, al igual que, obviamente, las obras con autoría anónima. Los datos obtenidos reflejan la posición de las mujeres en las colecciones permanentes en el campo de la fotografía.

Naturalmente los museos se centran en coleccionar obras fotográficas de artistas reconocidos, siendo éste el principal motivo por el que las mujeres tienen escasa presencia, ya que la historia de la fotografía, como la historia en general, está creada desde la mirada normativa masculina. Las obras de fotógrafas que aparecen en las colecciones en su mayoría son creadas a partir de los años 60, momento en el cual nace el arte feminista, corriente con la que surgen diferentes oleadas de mujeres artistas que tratan de reflejar su identidad y empoderarse al asumir el proceso de creación de su propia imagen. Este hecho aconteció en la práctica totalidad de las disciplinas artísticas, principalmente aquellas surgidas en aquellos años (body art, performance, arte de acción, etc.), aunque en nuestro estudio nos centramos en la fotografía de modo autónomo o como método de documentación de éstas últimas. Por otro lado, tras el análisis de las obras de las fotógrafas más relevantes de las últimas décadas, podemos afirmar la existencia de una corriente feminista que trabaja la fotografía esencialmente desde la plasmación del cuerpo femenino, tratando de subvertir los valores que le han sido tradicionalmente otorgados a la mujer en este área. Su objetivo principal será recuperar la capacidad de producción y control de la imagen femenina desde una óptica propia, de género, que revele

la tradicional naturalización de la norma impuesta externamente desde la perspectiva masculina. Con esta corriente artística comienza el reconocimiento al trabajo de las mujeres dentro del sector fotográfico, tanto a nivel institucional como a nivel histórico. Surgen en este contexto artistas pioneras que impulsan la nueva posición femenina través del uso de la fotografía como herramienta de generación de imágenes: entre ellas destacan figuras como Cindy Sherman, Nan Goldin, Helena Almeida o Esther Ferrer. Artistas que se van a hacer protagonistas imprescindibles en las colecciones de los principales museos de arte contemporáneo nacionales e internacionales, entre los que se encuentran los analizados en esta investigación.

Un hecho previo a tener en cuenta en este trabajo será el de la época y contexto histórico en que surge cada museo. Existen obvias diferencias en las características y tipos de obras predominantes en la colección de un museo, según sea una institución nacida en el siglo XIX o el siglo XXI. Evidentemente en estos últimos va a ser más probable encontrar obras realizadas por mujeres, teniendo en cuenta que será durante el siglo XX el período en que podamos apreciar una aparición primero esporádica y posteriormente paulatina de obras de autoría femenina.

Otro hecho a tener en cuenta es el de los museos generados a partir de la donación de un gran porcentaje de la obra de un artista debido a donaciones o daciones en pago realizadas por el propio artista o sus herederos. Tal es el caso del Museo Patio Herreriano a partir de la obra de Ángel Ferrant, o bien el de otro tipo de fundaciones que quedan al margen de esta investigación como La Fundación José Guerrero o la Fundación Miró, obviamente centradas en coleccionar obras principalmente de estos artistas. En estos casos, el cómputo podría resultar desequilibrado en cuanto a número de artistas y obras totales, pues gran parte de la colección lleva su firma. Además, el hecho de que en la mayoría de los ejemplos los artistas referidos son hombres, el porcentaje de obras de artistas femeninas se ve aún más desfavorecido. La puntualidad

de las adquisiciones de obras de mujeres frente a la masiva entrada de obras de artistas reconocidos y mayoritariamente hombres dificulta la posibilidad de igualdad en este tipo de políticas de aumento de colecciones, que además, se han visto favorecidas en los últimos años, aún más por la situación de crisis económica y las nuevas leyes que ofrecen beneficios fiscales a aquellos que cedan patrimonio artístico a instituciones públicas.

En general, las cifras nos permiten observar que la desigualdad de género se sitúa en un ratio de 3 sobre 1. El número de fotógrafos ronda el 75% y el de fotógrafas el 25% del total de las colecciones analizadas. El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga tiene la relación más equitativa, con un 46,15% de representación de artistas femeninas; en el otro extremo se encuentra el MACBA con una representación femenina en el ámbito fotográfico verdaderamente escasa, un 12,20% del total de artistas son mujeres.

Tabla 1. Número y porcentaje de artistas por museo según sexo

Museos	Mujeres		Hombres		Total de artistas
	Núm.	%	Núm.	%	
Artium: Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz	44	26,34	123	73,65	167
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	14	21,87	50	78,12	64
Centro de Arte Contemporáneo de Málaga	24	46,15	28	53,84	52
Centro Galego de Arte Contemporánea	35	27,13	94	72,86	129
Museu d'Art Contemporani de Barcelona	11	12,20	79	87,70	90
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo	13	28,26	33	71,73	46
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	60	18,80	258	81,10	318
Museo Patio Herreriano de Valladolid	10	20,40	39	79,59	49

5.4.2. Presencia de obras de mujeres en las colecciones de los museos

La mayor parte de las obras albergadas en las colecciones permanentes de los museos estudiados se adscriben a las denominadas artes plásticas. Con las adquisiciones de los últimos años comienzan a hacerse hueco nuevos medios artísticos como el vídeo o el arte tecnológico, al mismo tiempo que se refuerza la entrada de fotografías. Es destacable la tendencia a la promoción e incentivación de las políticas museísticas a la hora de adquirir este tipo de obra con nuevas técnicas. En este sentido es reseñable el caso del MEIAC, un museo con un política decidida que ha apostado abiertamente por la colección de un arte asociado a las nuevas tecnologías y medios como el net.art., así como por interesantes proyectos temporales que indagan en las posibilidades del arte en el nuevo contexto digital, así como por la reflexión del propio papel del museo en este nuevo entorno.

A pesar de la creciente importancia de los estudios y las políticas de género, los museos españoles analizados no cuentan entre los objetivos detallados en su planes directores o en la misión de los mismos con la consecución de la igualdad de género en el ámbito de sus colecciones o bien en el funcionamiento del organigrama interno del propio museo. Bien es cierto que priorizan la cercanía del arte contemporáneo con el público, la unión del espacio público con el espacio privado y la repercusión cultural a todo tipo de públicos, hechos que podrían relacionarse de algún modo con aspectos cercanos a la igualdad de género.

En general el número de obras fotográficas analizadas sigue una relación proporcional a las dimensiones del mismo. De este modo, y como ejemplo, podemos señalar que el Museo Patio Herreriano de Valladolid cuenta con menos fotografías en su colección que el Museo Centro de Arte Reina Sofía, un museo con unas dimensiones superiores en todos los sentidos: arquitectónicamente, institucionalmente, económicamente... La situación geográfica e importancia

política y representativa de cada ciudad también va a influir significativamente en los museos y el número y calidad de obras pertenecientes a sus colecciones: los museos enclavados en grandes metrópolis de nivel internacional, como son el Reina Sofía en Madrid o el MACBA en Barcelona, ciudades con una actividad cultural y turística muy superior a capitales de provincia como el MEIAC o el Patio Herreriano, van a poseer colecciones con un mayor número de obras en general y de fotografías en particular.

Como se puede apreciar en los resultados obtenidos (ver tabla 2) la desigualdad entre obras femeninas y masculinas queda patente, incluso en los museos con una mayor proyección internacional, como en el caso del Museo Reina Sofía o el MACBA. En ambos casos las obras de artistas masculinos en número constituyen la colección fotográfica casi al completo, la representación femenina no llega a alcanzar el 20% del total de imágenes. Estos datos deben ser tenidos en cuenta, a pesar de la cierta justificación histórica que podríamos encontrar en la herencia recibida a partir de colecciones anteriores en el tiempo y ajenas a cualquier conciencia o política de género y a pesar de que una revisión histórica a períodos anteriores, sobre todo en los casos de arte anterior a la Segunda Guerra Mundial sea complicado encontrar un número de artistas mujeres parecido al de hombres en prácticamente ningún caso. Sin embargo, y a pesar de las características particulares y los condicionantes internos de cada museo, la trayectoria de las políticas de adquisición de obras no ha sido convenientemente corregida y deriva en una desproporción de las cifras irrefutable.

De los museos estudiados, el Artium es el que cuenta con mayor número de fotografías realizadas por mujeres con un 27,56%, muy lejos aún de esa equidad aproximativa que representa el 50%.

Tabla 2. Número y porcentaje de obras por museo según sexo

Museos	Obras mujeres		Obras hombres		Obras grupales		Obras anónimas		Total de obras
	Núm	%	Núm	%	Núm.	%	Núm	%	
Artium	102	27,56	254	68,64	14	3,78	0	0,00	370
CAAC	30	21,89	103	75,18	4	2,91	0	0,00	137
CAC Málaga	38	6,70	526	92,76	3	0,52	0	0,00	567
CGAC	63	19,03	267	80,66	1	0,30	0	0,00	331
MACBA	114	16,00	399	56,00	133	18,60	66	9,20	712
MEIAC	144	25,26	424	74,38	2	0,35	0	0,00	570
M. Reina Sofía	256	13,04	1628	82,90	35	1,78	43	2,10	1962
M. Patio Herrero	16	17,97	73	82,02	0	0	0	0,00	89

5.5. Discusión y conclusiones

El número y porcentaje de mujeres fotógrafas integradas en las colecciones permanentes de los museos investigados es muy reducido. Las mujeres continúan relegadas a la sombra en un medio artístico dominado por hombres y para hombres. Dentro de este sistema patriarcal trata de eliminar este tipo de diferencias de género con políticas de igualdad que, sin embargo, no se aplican consecuentemente, tampoco en el ámbito de las políticas de dirección de los museos y adquisición de obra en sus colecciones.

Tras el análisis pormenorizado de las colecciones de fotografías en representativas instituciones museísticas del estado español, podemos afirmar que la hipótesis de la que parte esta investigación es afirmativa. Los datos corroboran que las fotografías se encuentran en desigualdad de reconocimiento y de difusión artística en comparación con sus compañeros de género masculino. Una notable disparidad reflejada en los datos obtenidos de los dos objetos de estudio, tanto en el número de artistas por colección según sexo como en obras propias de las colecciones.

Se obtiene como resultado que las mujeres continúan apartadas del foco de interés de las colecciones fotográficas. Recordemos que la historia de la mujer fotógrafa comienza cediendo la firma de sus obras a sus varones más próximos, su padre o hermanos para que pudiesen salir al mercado u obtener transcendencia de algún tipo. Se puede afirmar que en la actualidad, tal y como se comprueba tras los datos obtenidos, una obra firmada por un artista masculino continúa teniendo más posibilidades de difusión y adquisición que una creada por una mujer.

La fotografía, entendida como una pequeña muestra dentro del arte contemporáneo, nos permite intuir que en el resto de disciplinas del mismo los resultados podrían ser semejantes. Las instituciones tienen una larga labor por delante para mitigar este problema. En primer lugar, comenzando por la

concienciación social de los diferentes tipos de públicos que asisten a los museos y la reestructuración del sistema de adquisición de obras y planteamiento de las políticas de exposiciones temporales.

Se espera que esta investigación tenga como finalidad una reflexión real sobre esta desmedida brecha social que nos incumbe a todos y a todas, dando pie en un futuro próximo a percibir las miradas de las artistas en las citadas instituciones.

5.6. Referencias bibliográficas

Alegre Ávila, J. M. (1992). El ordenamiento estatal del patrimonio histórico español: principios y bases de su régimen jurídico.

Almenara, J. C. (1996). "Nuevas tecnologías, comunicación y educación". En: *Eduotec. Revista electrónica de tecnología educativa*, núm. 1.

Aróstegui, J. A. R., y Juan, A. (2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Ediciones Trea.

Artium. Disponible en: <http://www.artium.org/es/> (22.02.2016)

Bolaños, M. (2008). *Historia de los museos en España. 2.ª edición, revisada y ampliada*.

Caballería, M. V. (2005). "La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial". En: *Museos. es: revista de la subdirección general de museos estatales*, núm. 1, pp. 88-99.

Carro Fernández, S. (2012). "De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista". En *Cuadernos Kóre*, Núm. 7, pp. 115-147.

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Disponible en: <http://cacmalaga.eu> (18.12.2015)

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Disponible en: <http://www.caac.es> (08.01.2015)

Consejo Internacional de Museos (ICOM). Disponible en : <http://icom.museum/la-organizacion/estatutos-del-icom/1-denominacion-situacion-juridica-sede-duracion-del-mandato-y-ejercicio-contable/L/1/> (09.12.2015).

Centro Galego de Arte Contemporánea. Disponible en: <http://cgac.xunta.gal>
(21.01.2016)

Fajardo, J. E. "Gender Equality in the Policy Cycle of Development Cooperation".
En: I Congreso Internacional de Estudios del Desarrollo *Desafíos de los Estudios del Desarrollo*, Santander, Spain, 14-16 Noviembre 2012, 1-25.
Santander: Red Española de Estudios del Desarrollo.

Fernández Valencia, A. y Bernárdez Rodal, A. (2012). "Sobre públicos, museos y feminismo", pp. 53-63.

Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*.

Gabbard, G. O. (1998). "Vertigo: Female objectification, male desire, and object loss". En *Psychoanalytic Inquiry*, vol. 18, núm. 2, pp161-167.

Gasser, M. (1992). "Histories of photography 1839–1939". *History of Photography*, vol. 16, núm. 1, pp. 50-60.

Hernández, F. H. (1992). "Evolución del concepto de museo". En: *Revista general de información y documentación*, vol. 2, núm. 1, pp. 85.

Isaak, J. A. (2002). *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Routledge.

Kelly, A. (1979). *Feminism and Photography*. P. Hill, A. Kelly and J. Tagg *Three Perspectives on Photography*. London: Arts Council of Great Britain.

Lamas, M. (1986). "La antropología feminista y la categoría" género". En: *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 30, pp. 173-198.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534> (12.12.2015)

Maceira Ochoa, L. (2008). "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas". En: *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 3, núm 27, pp. 205-230.

Martín, Y.B. (2013). "El desafío de las artistas contemporáneas. Una aproximación a la presencia de las creadoras en las ferias de arte contemporáneo. El caso de ARCO". En: *Investigaciones Feministas*, núm. 4, pp. 49-65.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Disponible en : <http://www.macba.cat/es/inicio> (22.09.2015).

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Disponible en: <http://www.meiac.es> (07.02.2016)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/> (17.11.2015).

Muñoz-Muñoz, A. M., y González-Moreno, M. B. (2014). "La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*", vol. 26, núm. 1, pp. 39-54.

Ochoa, L. M. (2008). "Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales". *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*, núm. 39.

Paredes, R. (2006). "Políticas públicas, pobreza y equidad de género". En: *Espacio abierto*, vol. 15, núm. 4.

Patio Herreriano. Museo de arte contemporáneo español. Disponible en: <http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano> (15.11.2015).

Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories*

of art. Psychology Press.

Prince, E. G. (2006). "El espejismo de la igualdad: el peso de las mujeres y de lo femenino en las iniciativas de cambio institucional". En: *Otras Miradas*, vol. 6, núm. 1, pp. 24-30.

Spence, J. y Solomon, J. (1995). What can a woman do with a camera? *Photography for women*.

Suñer, E. (1937). *Los intelectuales y la tragedia española*. Editorial Española.

Symonides, J. (1998). "Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos". En: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 158, pp. 1-21

6. Carolee Schneemann. El cine como autobiografía, la artista como actriz, el cuerpo como pincel

Carolee Schneemann. Cinema as autobiography, the artist as actress, body as brush

Resumen

Este trabajo analiza la relación de cine y mujer a partir de la obra fílmica de Carolee Schneemann, principalmente de su obra autobiográfica *Fuses* (1964-1966). Desde ella se plantea el papel de la artista como productora, directora y protagonista principal de todas sus obras. Reflexionamos así sobre el rol del creador-director como actor que derivaría en la consecución de una obra cinematográfica de tintes necesariamente autobiográficos. Asumiendo la visión vanguardista del cine como diario personal / Entendido el cine como diario personal, Schneemann va a explorar en su obra diferentes aspectos de la identidad y la sexualidad de la mujer en un cine artístico, alternativo y de tendencia política feminista. Entendido su cine / Asumido su cine como elemento plástico, la artista explorará de forma paralela la experimentación matérica y física a través de los cuerpos filmados así como de la propia materialidad de la película, excluyendo toda posibilidad narrativa, dramática e ilusoria de proyección del espectador en el espacio cinematográfico y el espacio privado del creador.

Resumo

Este artigo analisa a relação do cinema e da mulher a partir da obra cinematográfica da Carolee Schneemann, especialmente no seu filme autobiográfico *Fuses* (1964-1966). A partir daqui se plantea o papel da artista como produtora, diretora e personagem principal de todas as suas obras. E nós refletir sobre o papel da criadora como uma atriz que levaria à realização de um filme de conotações autobiográficas. Assumindo a visão vanguardista do cinema como diário pessoal / Entendido o cinema como diário pessoal, Schneemann irá explorar no seu trabalho diferentes aspectos da identidade e sexualidade das mulheres num cinema artístico, alternativo e de tendência política feminista. Entendido o filme como um elemento plástico / Assumido o filme como um

elemento plástico, a artista explora em paralelo a experimentação matérica e física através dos corpos filmados e da própria materialidade do filme, com exclusão de qualquer narrativa, possibilidade dramática e ilusória de projeção do espectador no espaço cinematográfico e o espaço privado da criadora.

Abstract

This paper analyzes the relationship between cinema and woman from the film work of Carolee Schneemann, mainly from her autobiographical work *Fuses* (1964-1966). From here we consider aspects about the role of the artist as producer, director and main protagonist of all her production. We reflect as well on the role of creative-director as an actor that would lead to the achievement of a film with necessarily autobiographical overtones. Assuming the avant-garde perspective of cinema as personal diary / Understood as personal diary, Schneemann's cinema will explore different aspects of identity and sexuality of women in an artistic, alternative and politically feminist position. Taken her cinema as a work of plastic art / Assumed her cinema as a work of plastic art, the artist will explore at the same time a physical and matteric experimentation through the filmed bodies as well as the own materiality of the film, excluding any narrative, dramatic and illusory chance of projection in the cinematic space and the private space of the artist.

Palabras clave: Cine, Cuerpo, Biografía, Identidad, Mujeres.

Palavras-chave: Cinema, Corpo, Biografia, Identidade, Mulheres.

Key Words: Cinema, Body, Biography, Identity, Women.

6.1. Introducción

Si el cine pudiera convertirse en plena autobiografía, ¿qué sería del trabajo del actor? Quizás éste se viera reducido a la “vivencia” real, a la plasmación de la auténtica identidad de la persona a través del filtro de la cámara. ¿Qué ocurre cuando el productor, director, guionista, actor y montador de una película

coinciden? ¿Qué ocurre cuándo no hay voluntad de actuar ante la cámara, sino de tratar el celuloide como elemento plástico, físico, imagen formada a partir de una materia concreta? A este respecto existen dos fisicidades básicas con que experimentar: la establecida por los cuerpos que se sitúan ante la cámara durante la filmación; y la de la propia película en sí, materia fotosensible. Ambas están sujetas, eso sí, a la distorsión. A la de las propias limitaciones del medio utilizado y a la planteada por el artista, la de la imaginación (en el sentido de generación de imagen). Todo cuerpo físico es también imagen; al contrario, toda imagen se soporta en, es, o deriva de cuerpos físicos. Este debate sobre la materialidad física ha sido abordado por numerosas autoras, como Laura Marks² o Vivian Sobchack³.

Llegados a semejante punto el actor se convierte en creador, y el creador en actor, pues la primera persona llena por completo la capacidad de la cámara de erigirse en pincel, en el sentido de herramienta material con la que / medio con el que plasmar aspectos de la realidad y de la identidad humana no sujetos a ninguna narrativa de la verosimilitud, de la representación de personajes ficticios, actuados ante la cámara en apartes del mundo real. La cámara se situará como artefacto que interfiere directamente en la realidad, asumiendo y alterando al mismo tiempo lo que acontece ante ella. Por tanto ya no habrá únicamente una representación, sino una captación de acciones ante la cámara, o, como afirma Lauretis “[...] de esta forma, en la vida, en la existencia práctica, en nuestras acciones, nos representamos a nosotros mismos. La realidad humana es esta doble representación en la que somos a la vez actores y espectadores: un ‘happening’ gigantesco, si queréis”⁴.

Existen pocos ejemplos de semejante acercamiento al cine como medio artístico y de exploración personal, pero sin duda Carolee Schneemann es

2 Laura MARKS, 2000.

3 Vivian SOBCHACK, 2004.

4 Teresa LAURETIS, 1991, p. 84.

uno de los más representativos. En este artículo pretendemos acercarnos a su obra cinematográfica utilizando como eje principal su película *Fuses* (1964-1967), siempre en relación al resto de su obra, al contexto histórico en que se sitúa y a las posibles conexiones que se puedan establecer con otras obras, teóricas y filmicas, asociadas a la representación y re-creación de la identidad femenina en el cine. A partir de lo en ella planteado haremos un análisis de las posibilidades del cine como medio con el que construir una visión alternativa de la mujer, delante (cuerpo filmado) y detrás (sujeto a cargo de la filmación) de la cámara. La obra de Schneemann supone a este respecto un hito en cuanto a un acercamiento artístico, anti-narrativo, anti-industrial y, finalmente, anti-patriarcal, al medio cinematográfico.

6.2. Mujeres y cine

“[...] If you are a woman (and things are not utterly changed) they will almost never believe you really did it.”⁵

Un somero acercamiento a los conceptos de mujer y cine deriva con facilidad hacia la activación de la memoria y el recuerdo de un sinfín de actrices, estrellas de la gran pantalla. Sin embargo, a poco que profundicemos, entenderemos la complejidad del papel de las mujeres en la historia del cine, tradicionalmente relegadas precisamente a eso, imagen en la misma, sujeto pasivo con un control ínfimo de los engranajes de escritura, producción o dirección cinematográficos. Excluidas a la sombra en los puestos de mando, su papel principal sería el de actriz, en la mayor parte de los casos asociada a roles contruidos y entregados por completo desde una óptica masculina, coherente y derivada del control patriarcal de los mecanismos de poder de la industria a ella asociada. Como actrices, las mujeres a lo largo de la historia del cine se vieron relegadas a dos papeles fundamentales, ambos pasivos: madre protectora, excluida en lo doméstico, el territorio de la casa; o bien sujeto de deseo, cuerpo erotizado relacionado con aspectos malignos o de poca confianza (avaricia, violencia...),

⁵ Carolee SCHNEEMANN, 1997, p. 61.

personificados en uno de los tipos cinematográficos más expandidos, sobre todo en el género negro: 'la mujer fatal'. Las mujeres han sido utilizadas habitualmente en el cine como signo o significante, habitualmente estudiados desde la óptica de la semiótica, como elemento de significación dentro de un lenguaje superior por completo ajeno al control de la misma⁶.

Son pocos los ejemplos de mujeres creadoras, guionistas o directoras, y los que aparecen lo hacen a la sombra de personajes masculinos, o cumpliendo un rol que podríamos denominar masculino y en ningún caso asociado a actitudes femeninas o comprometidas con la defensa de papeles más activos para las mujeres. Los casos de Leni Riefendstahl o de Thea von Harbou serían más que significativos a este respecto.

Existen pocos precedentes de mujeres cineastas que no puedan analizarse como reproductoras de roles masculinos en un sistema por completo patriarcal. Quizás el más significativo, y que nos va a servir de precedente directo al análisis de la obra de Carolee Schneemann, lo tengamos en Maya Deren. Maya Deren, entre los años 40 y 50, sí consiguió realizar un cine diferente, en todos los casos en películas de corta duración y explorando narrativas experimentales. Como precedente fundamental del cine femenino y artístico posterior, Deren va a establecer algunos puntos muy significativos que posteriormente seguirán otras artistas-cineastas a partir de los años 60-70. Por un lado su narrativa huirá de la lógica comercial, por otro será muy habitual la utilización de su propio entorno, su propio cuerpo y rostro, incluso podríamos decir que su identidad va a dejarse traslucir al otro lado de la cámara.

Todas estas licencias, tan poco habituales, por no decir imposibles de encontrar, en el cine comercial (recordemos que justo esos años son los de la llamada época dorada del cine clásico estadounidense), son puestas en práctica por Deren gracias a su control total sobre el producto planteado. Deren será productora, guionista, directora, fotógrafa y protagonista de sus filmes. De

6 Annette KUHN, 1991, p. 52.

esta manera, Deren es ejemplo pionero, y en parte desconocido, de lo que ha venido a denominarse 'cine de autor', con una intención estético-artística prioritaria, ajeno a los circuitos comerciales. La propia cineasta va a plasmar estas ideas en escritos teóricos en que defiende el uso creativo y libre del cine como medio de expresión⁷.



Maya Deren, *Meshes of the afternoon*, 1943

6.3. Cine como autobiografía

El precedente de Deren nos pone sobre aviso de uno de los mecanismos fundamentales de huida de las garras del cine comercial, la utilización del mismo como medio autobiográfico, asociado a vivencias personales. En este tipo de cine se hace muy difícil separar persona y personaje, ya que el nivel de actuación del segundo se reduce al mínimo, asociándose de esta manera a

⁷ Maya DEREN, 1946, 1960.

una cierta vertiente de perspectiva documental.

El cine artístico siempre estuvo más asociado a esta corriente al entenderse como producto al servicio de la expresión estético-personal del autor. Será, no obstante con la reducción de precio y la aparición y extensión de equipos de pequeño formato como el *Super-8* y posteriormente el vídeo, cuando se multipliquen las posibilidades de realizar cine a un nivel *amateur*, artístico, experimental o privado, al abaratare considerablemente los costes de cámaras, película o proyectores.

El cine se convierte así en una autoconstrucción, liberada de un engranaje superior capaz de coordinar al enorme número de técnicos necesarios para solventar una gran producción. Comienzan a aparecer de este modo ejemplos de un cine alternativo, entendido como diario personal, incluso como cuaderno de bocetos en el sentido de medio de captación de imágenes aleatorias desde un punto de vista formal y estético, no siempre narrativo.

Jonas Mekas será a este respecto un personaje fundamental en el desarrollo de un cine entendido como diario, siendo un referente indispensable en la conformación de una vanguardia cinematografía con núcleo en la ciudad de Nueva York. En 1969 culmina su proyecto *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, pionero en esta concepción del cine entre el documento personal y el experimento visual. Mekas será, junto a Deren, aunque con una mucho mayor cercanía en el tiempo y el espacio, otro de los pilares-referentes clave en el entendimiento del cine de Schneemann, cine que podría entenderse dentro de esa corriente de vanguardia surgida en el momento⁸.

6.4. Cine como medio artístico

Una de las peculiaridades clave a la hora de entender el cine de Carolee Schneemann va a provenir de su relación directa e inseparable con otras técnicas artísticas. Schneemann a este respecto no utiliza simplemente el 8 Jonas MEKAS, 1975.

cine con intenciones artísticas, aunque atendiendo a las posibilidades del medio como tal, sino que utilizará el mismo sin distinción con los otros medios que utilizará a lo largo de su carrera: pintura, dibujo, teatro, *performances*, instalaciones... Su obra, a pesar de su diversidad, podría ser calificada como la búsqueda constante de una 'pintura cinemática', la procura del movimiento en la imagen plástica en un amplio sentido de los términos⁹.

Para Schneemann todas las técnicas son inseparables, están profundamente interconectadas, pues se afirman como medios con los que explorar la imagen, la generación de la misma, la captación de la misma a partir de su conformación en el tiempo y en el espacio, en el tablero que supone el mundo real, habitado, físico, generado por cuerpos que componen, cómo no, e inevitablemente, imágenes. Su entendimiento de arte y realidad está muy asociada a uno de los grandes grupos artísticos del momento: *fluxus*, con el que tuvo una intensa relación. *Fluxus* fue un movimiento internacional de difícil definición, en el que creadores de muy diversa procedencia se empeñaron en defender una creación libre e interdisciplinar donde el azar y lo cotidiano se elevan a categoría artística¹⁰. Según esta corriente, arte y vida se interrelacionan, borrándose cualquier posibilidad de distinción entre ambos. Schneeman, no obstante, va a adaptar y desarrollar estas ideas desde su peculiar perspectiva, atendiendo tanto a lo físico como lo formal, pues según ella todo cuerpo físico genera imagen, y toda imagen está compuesta por elementos matéricos, físicos.

La imagen en el arte de Schneemann no se ve reducida de este modo a la mera superficie, sino que esa superficie adquiere profundidad debido a la importancia concedida a su fisicidad. No es sólo apariencia, sino la materia / es la esencia asociada a todo cuerpo. La representación en el cine de Schneemann no adquiere pues un carácter dramático sino físico: es la presentación física (en celuloide) de aquellos cuerpos que hubo ante la cámara en el momento de la filmación. De este modo representar para Schneemann es volver a presentar

9 Robin BLAETZ, Robin. (Ed.), 2007.

10 Owen F. SMITH, 1998.

físicamente los cuerpos captados primeramente con la simple añadidura de otra capa matérica (la película). Capa sujeta, eso sí, a alteraciones como superposiciones, quemados, tintados, *collages*, que aumentan si cabe, el carácter material del cine.

Schneemann rehuye de la utilización de metáforas o símbolos que se refieran a referentes lejanos, de la intención lingüística de envío al receptor de un significado cerrado. Por un lado, la autora pasa a convertirse en sujeto activo, conformadora de imágenes físicas, en movimiento, en un proceso físico siempre abierto. Por otro lado, aparecerá como cuerpo protagonista en sus filmes, *performances*, pinturas.., De este modo, la artista, aúna y destruye la posible separación entre roles activos y pasivos asociados al papel de la mujer en la historia del arte y del cine tradicional, adquiriendo un control total, como hacía, recordemos, Deren, sobre el proceso de realización de sus obras.

De la mano de Schneemann (así como de Deren y de tantas otras) el rol de las mujeres como elementos pasivos queda superado, pero no negándolo a partir de su supresión como objetos, sino retomando el valor de su corporeidad; no como algo construido desde el exterior sino asumido y planteado por las propias mujeres. Solo así las mujeres cineastas pueden afirmarse como sujetos (directoras) y objetos (actrices) desde un punto de vista positivo. Sin embargo el rol de actriz va a adquirir nuevos matices, pues no se basará en ningún caso en una actuación, en el sentido dramático-teatral del término, ante la cámara. De este modo la actriz se ve liberada de la tentativa de reproducción de un rol ajeno al servicio de perspectivas dictadas por el orden (patriarcal) establecido, sino que afirmará una identidad propia, su intimidad, inseparable de ésta, y, aún más, su cuerpo, ya no sometido a mandatos externos, reprimido y re-presentado como imagen superficial, sino afirmado en su realidad, en su corporeidad.

6.5. *Fuses*

Después de todo lo planteado hasta el momento podríamos caer en la tentación de analizar un gran número de obras de Carolee Schneemann. Vamos no obstante, a tratar de centrarnos en un punto clave de la misma, la producción del film *Fuses* (1964-1967), obra que de algún modo concentra un gran número de los elementos clave a la hora de comprender los objetivos de la artista respecto a la relación de la obra con la construcción de la imagen de la mujer.

Fuses, más allá de un visionado plano, guarda un enorme número de factores ocultos que han hecho, si cabe, crecer en el tiempo su importancia en la historia del cine, como hito del cine artístico y de compromiso social, político, y, aún más, estético-formal. *Fuses* es parte de una compleja exploración formal y conceptual, imposible de simplificar, debido sobre todo a un montaje en múltiples capas, a la utilización del celuloide como superficie no sólo documental, sino de construcción de imagen en un amplio proceso previo y posterior a la propia filmación [Fig. 1]. Además *Fuses* es, más allá de lo formal, un desafío a los roles establecidos en la experiencia del arte, a las relaciones entre el creador y el espectador¹¹.



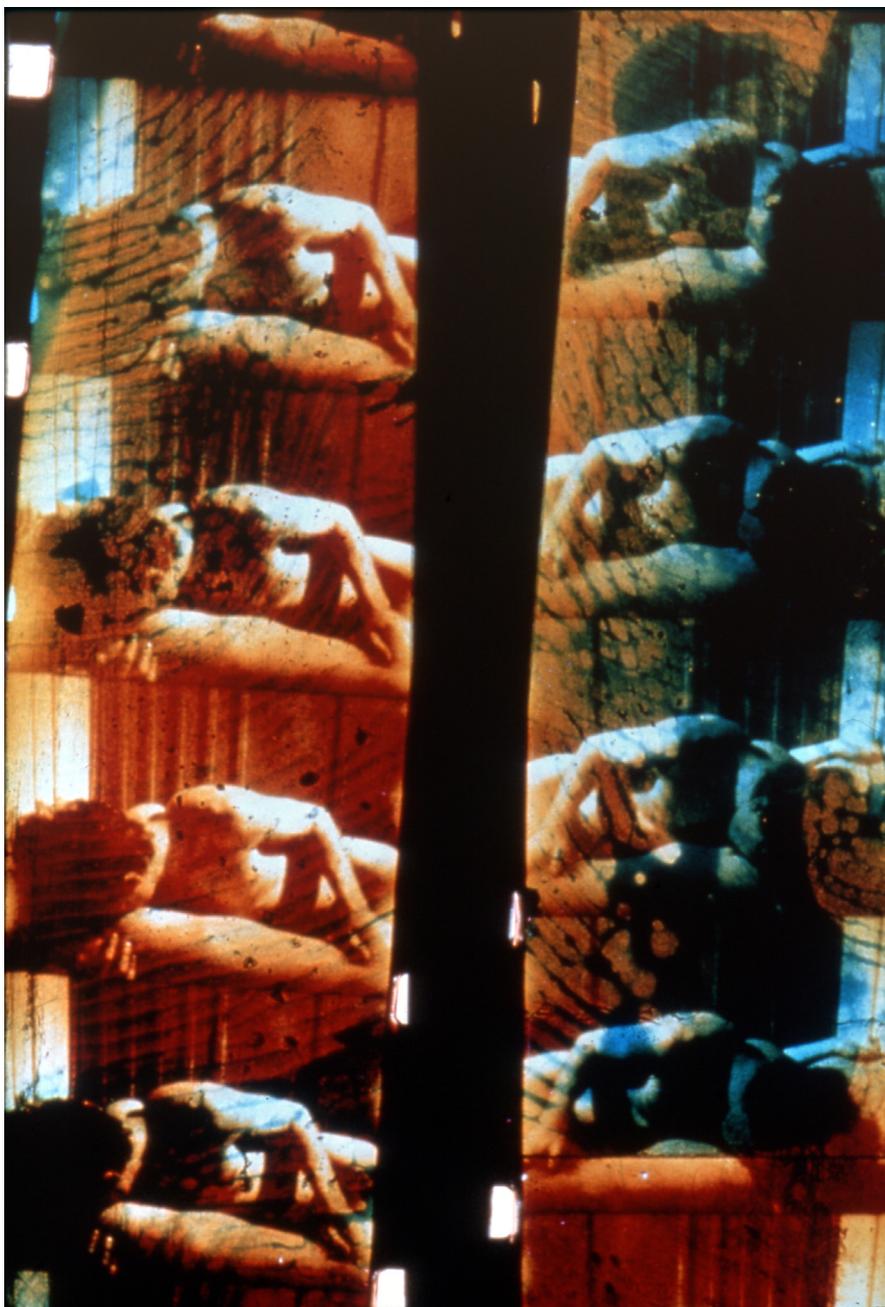
Carolee Schneemann, *Fuses*,
1964-67. [Fig. 1]
(Imagen cortesía de la artista)

¹¹ BLAETZ (Ed.), 2007, p. 105.

Como experiencia cinematográfica, *Fuses* supone la culminación de los experimentos artísticos de Schneemann, emprendidos con un objetivo claro: incluir la experiencia temporal en la imagen. De ahí que resulten fáciles de entender los pasos progresivos realizados por la artista de pintura a teatro y *performance*, para terminar optando por el cine como medio que suponía la conjunción de las posibilidades de todos los anteriores. Como superficie física, además, la película puede concebirse como un lienzo en que al sucederse una tras otra las imágenes, sucesivamente, se genera una sensación de 'cinetismo' movimiento en su visionado [Fig.2]. Estas imágenes, por separado, fotograma a fotograma, podrían ser analizadas como pictóricas, o muy similares a las pictóricas.

Schneemann se ayuda para ello, en contraposición a las posibilidades de otros medios como las *performances*, desarrolladas en eventos públicos, de la intimidad otorgada por los propios métodos de visualización del cine. Así el cine de Schneemann aprovecha la posibilidad de experimentación individualizada, solitaria e íntima del espectador, para mostrarle de ese modo el entorno privado de la artista de una forma apropiada.

Schneemann, de la mano de *Fuses*, consigue alcanzar varios objetivos de difícil consecución. Hace posible la visibilización pionera en la historia del cine de aspectos habitualmente ocultos al espectador: por un lado la película, el celuloide, se hace visible, no es transparente, ni una simple ventana imaginaria a un espacio ilusorio, sino que se convierte en medio material capaz de ser captado por el ojo. Por otro, muestra otro aspecto tradicionalmente invisible: el ámbito doméstico, la intimidad y privacidad de la artista. Pero la mostración de este ámbito subvertirá por completo el habitual prejuicio, tan extendido por el cine narrativo y resto de medios, de lo doméstico como lugar de reclusión, de realización de los quehaceres al servicio de la familia tradicional. En este caso Schneemann muestra que la casa, el hogar, puede ser un lugar no represivo para la mujer, sino un espacio de placer y relaciones igualitarias entre sexos.



Carolee Schneemann, *Fuses*,
1964-67. [Fig. 2] (Imagen cortesía de la artista)

Consigue así utilizar la cámara como medio de visibilización, de hacer 'visible lo invisible'¹², un modo de denuncia en sí mismo al dar luz a aspectos interesadamente ocultos o rechazados por los mecanismos del poder.

La pretendida huida de la ilusión narrativa y espacial del cine de Schneemann se hace aún más evidente en su exclusión de un elemento dramático por excelencia en el cine comercial: el sonido. La ausencia de todo sonido (musical o ambiental) va a multiplicar otro hecho fundamental en su recepción por parte del espectador: la incapacidad del mismo de abandonarse en su visionado. La posibilidad de proyección en el espacio fílmico es negada, y el espectador mantendrá y será consciente durante toda la proyección de su propia fisicidad. El público no se diluye en el aparte que le ofrece el espacio fílmico, sino que experimenta lo ofrecido por la artista sin perder la sensación física de su cuerpo, aumentada si cabe por la incomodidad del silencio otorgado a la visualización voyeurística de un espacio ajeno, de la intimidad de otras personas.

Con todo ello el choque que produce *Fuses* es obvio, aún más si atendemos a un público estándar asociado a la visualización del cine como ocio. Schneemann excluye en su planteamiento la búsqueda de la empatía. Tanto es el choque que la película se hace incluso complicada de ver debido a su caótico montaje, a la utilización de planos detalle y desenfoces, y a la manipulación posterior del filme. Tan compleja es la recepción de *Fuses*, que ni tan siquiera sería bien acogida en su momento por sus posibles más interesadas receptoras: las asociadas a movimientos políticos, teóricos y artísticos feministas.

Schneemann consigue romper con ella con cualquier prejuicio, acercándose a la mostración del sexo, el cuerpo femenino y la intimidad de la artista como nunca antes lo había hecho ningún otra. Schneemann naturaliza el sexo y su visionado, rompiendo con toda posibilidad de construcción de una película erótica en el sentido tradicional del término [Fig. 3]. El espectador que busque una excitación o placer no verá recompensado sus objetivos, pues la inmersión

12 KUHN, 1991, p. 87.



Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964-67. [Fig. 3] (Imagen cortesía de la artista)

dramática, escenográfica y ficticia construida en el cine comercial será imposible, debido sobre todo, a la consciente carga matérica de la propia película.

Fuses es una película que muestra sexo explícito de un modo 'antipornográfico', en palabras de la propia autora¹³. Es un viaje a un mundo artístico que es inseparable de su persona y su identidad. Muchos acusaron a la artista de narcisismo y egocentrismo, acusaciones simplificadoras que no se sostienen desde el conocimiento adecuado del contexto y la obra. La artista es la actriz, personaje principal de su propia vida, por lo que se convertirá en protagonista obligada de su obra, por coherencia y cercanía, así como por continuación directa de sus intereses formales, estéticos y políticos.

13 SCHNEEMANN, 2001, p.183.

En su película, el cuerpo femenino no es objeto pasivo de admiración con el objetivo de generar un deseo erótico, no está idealizado, sino al contrario, es un cuerpo femenino desnudo naturalizado, más allá de todo tabú, y por completo ajeno a la perspectiva generada desde la sumisión a los deseos del espectador masculino. Aún más, cuerpo femenino y masculino se muestran de modo igualitario, no sujetos a relaciones de poder, ni con fines narrativos o dramáticos que pudieran llevar el relato a mensajes ulteriores. Schneeman evita toda utilización simbólica de lo mostrado, niega la posibilidad de un discurso que haga referencia a un significado ajeno al significante¹⁴, algo que en sí mismo subvierte el mensaje patriarcal dominante en el cine comercial..

6.6. Más allá de *Fuses*

Fuses es coherente con la obra anterior y posterior de Schneemann, tanto plástica en general, como performática o fílmica. Dentro además de una trilogía autobiográfica que completan *Plumb Line* (1968-1971) y *Kitch's last meal* (1973-1976). Ambas películas ahondan en los temas tratados de manera pionera en *Fuses*: la filmación y mostración de aspectos privados, espacios y relaciones íntimas, etc. La fisicidad del material cinematográfico y la imposibilidad de la inmersión en él continuará en ambas películas: incluyendo nuevas soluciones técnicas, desde la partición del plano hasta su disolución última tras su quemado.

Estas primeras obras fílmicas de Schneemann podrían considerarse como proto-feministas, ya que exponen un buen número de aspectos asociados a las teorías sobre la posición política, social y artística de la mujer incluso antes de la estructuración de las mismas de una forma coherente y cohesionada. Sin embargo debemos entender los hallazgos de Schneemann dentro de un contexto artístico muy dinámico donde es posible encontrar un gran número de artistas experimentando con aspectos similares. Poco tiempo después artistas como Valie Export o Barbara Hammer, añadirán nuevas cuestiones a las planteadas por Schneemann en sus investigaciones cinematográficas sobre la

14 SCHNEEMAN, 2001, p. 201.

subjetividad y la identidad sexual. Valie Export en sus *performances* y películas buscará directamente la confrontación, la polémica y la reacción directa del público. Hammer buscará, por su parte, añadir aspectos relacionados con una visión lésbica del sexo y el papel de la mujer a sus experimentaciones fílmicas. Ambas utilizarán recursos cinematográficos radicales para forzar la reflexión del espectador al visualizar aspectos habitualmente rechazados u obviados por el cine tradicional. Export en filmes como *Mann & Frau & Animal* (1972) o Hammer en *Multiple orgasm* (1976), ofrecerán el visionado en primerísimo primer plano del sexo femenino y de un placer por completo ajeno a la experiencia masculina, defendiendo así una autonomía total, estética y sexual, de la mujer.

La visión del sexo femenino en estos filmes puede ponerse en relación con los planteamientos teóricos de Julia Kristeva y su aproximación al feminismo desde una perspectiva psicoanalítica. Kristeva defenderá el territorio de lo íntimo asociado a aspectos psicoanalíticos y a la resistencia política¹⁵ como aquello que, al mostrarse, llega a alcanzar un *status* monstruoso (en el sentido etimológico de la palabra), asociado a lo obsceno (lo fuera de escena, fuera del campo cinematográfico en este caso) y abyecto¹⁶. En todos los casos semejante cine feminista, en su visibilización de aspectos ocultos y rechazados por la tradición patriarcal, alcanzará tintes subversivos y, en sí mismos, opuestos al orden establecido, generando no el placer, sino abiertamente la incomodidad y el disgusto del espectador de la mano de la explicitación de los aspectos más indecorosos y ocultos del cuerpo femenino (la menstruación, la sangre, los fluidos...).

Y es que va a ser a partir de los años 70 cuando se generalice la reflexión y se sucedan las teorías sobre las relaciones de la mujer y el cine, tratando de recuperar su papel forzosamente clandestino o secundario en el mismo en la historia hasta ese momento, y planteando las opciones de consecución de un cine feminista, o bien de lo que podríamos denominar de 'sensibilidad

15 Julia KRISTEVA, 2001.

16 KRISTEVA, 1980.

femenina`. Este hecho se hace especialmente notable desde finales de los años 70 en algunos puntos de la geografía europea. De estas décadas clave, años 70 y 80, proceden algunos de los textos clásicos, irremplazables, y más influyentes al respecto: los textos de Claire Johnston, de Sharon Smith, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, las teorías de Kristeva ...

6.7. Conclusiones

A pesar de los avances obtenidos desde aquellos tiempos pioneros, aún a día de hoy puede analizarse la desigualdad del papel de la mujer en una industria como la cinematográfica. Aunque es posible encontrar un buen número de mujeres cineastas con una reconocida trayectoria, gran parte de las mismas lo harán asumiendo un posicionamiento heredado, por lo que su cine no podrá en ningún caso distinguirse del realizado por hombres: tal podría ser el caso de la cineasta Kathryn Bigelow, flamante ganadora del OSCAR a mejor directora por su filme bélico *En Tierra Hostil* (*The Hurt Locker*, 2008).

Sólo el cine artístico y por completo independiente de los mecanismos de la industria continúa las experimentaciones abiertas desde los años 60 y 70. Y a artistas como Schneemann, Export, Hammer, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Martha Rosler o Mona Hatoum se han ido incorporando a cuentagotas a lo largo de este tiempo muchas otras, aunque como decimos, en gran parte de los casos a través de producciones alternativas, grabaciones en formato casero y distribución y visualización reducidos a circuitos *undergrounds*, museos de arte contemporáneo, seminarios, ciclos... Sólo algunas excepciones, como son los casos de Agnès Vardá o Chantal Akerman, pueden situarse en un territorio intermedio entre el cine de autor, aunque con con distribución comercial más o menos amplia, y el cine artístico. Tendremos que seguir pues esperando la llegada de una vía femenina generalizada al cine comercial, verdadero medio de masas, pues sólo en ese momento, entendido como un espejo social podremos entender que el cine refleje una igualdad y normalizada relación entre géneros derivada de la alcanzada en la sociedad.

Si el ámbito doméstico era el reservado tradicionalmente a la mujer por el poder patriarcal, parece evidente que, ya tan sólo el acceso a la tecnología por parte de la misma, supone toda una oportunidad de reescritura de su papel social. Algunas teorías han llevado la utilización de esta tecnología al extremo, además desde puntos de vista radicalmente feministas, tal es el caso de la teoría cyborg defendida por Donna Haraway¹⁷. En territorios más pragmáticos, podríamos señalar que el cine, en manos de cualquier grupo social es un arma de lucha de gran alcance, pues es abiertamente utilizado como herramienta para escribir la Historia y contar historias, que repetidas una y otra vez, se naturalizan hasta convertirse en verdad. Todo una máquina generadora de realidad al servicio del ser humano. Si el género es una construcción cultural y tecnológica (según teorías de largo alcance como las de Foucault), puede ser reescrito de la mano de técnicas como el cine.

Pero más allá de las mayúsculas y las grandes palabras, quizás el cine, antes de nada, pueda servir para analizar y reflexionar sobre ámbitos más cercanos: el de nuestras propias relaciones diarias con los demás y con nosotros mismos, convertido así en método de autorreflexión y, por qué no, autoconstrucción. Tal y como muestra Schneemann, el cine puede ser una herramienta autobiográfica que nos ayude a entender nuestro papel en el mundo, nuestras relaciones con el medio ambiente y con los otros seres humanos. Convertido todo hombre/mujer en actor/actriz de su propia vida, y convertido su cuerpo, necesariamente, en su pincel.

17 Donna HARAWAY, 1995.

6.8. Referencias

ALBIZU, Natalia. "Mujeres irrepresentable. La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica". *Bajo Palabra*, n.5, p. 131-140, 2010.

BLAETZ, Robin (Ed.). *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Durham: Duke University Press, 2007.

CABALLERO, Alberto. "La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto)". *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. n. 10, p. 103, 2008. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/706> (15/06/2015)

CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea, 2010.

COLAIZZI, Giulia. *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

CRUZADO RODRÍGUEZ, Angeles. *Mujeres y cine: discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas*. Sevilla: Arcibel, 2009.

DEREN, Maya. *An anagram of ideas on art, form and film*. Alicat Book Shop Press, 1946.

DEREN, Maya. "Cinematography: the creative use of reality". *Daedalus*, v. 89, n. 1, p. 150-167, 1960.

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.

HARAWAY, Donna J. *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia: Universidad de Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1995.

JOHNSTON, Claire (Ed.). *Notes on women's cinema*. London: Society for

Education in Film and Television, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *La revuelta íntima: literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.

LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.

MARKS, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke: University Press, 2000.

MAYER, Sophie y OROZ, Elena (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental: una compilación de ensayos sobre documental y feminismo. The personal is political: feminism and documentary: a compilation of essays on documentary and feminism*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Instituto Navarro de las Arte Audiovisuales y la Cinematografía, 2011.

MEKAS, Jonas. *Diario de cine: (el nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid: Fundamentos, 1975.

PARRONDO, Eva. "Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia". *Secuencias*, n. 3, p. 9-20, 1995.

SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (Eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, 2010.

SCHNEEMANN, Carolee. *More than meat joy: performance works and selected writings*. Nueva York: McPherson & Co, 1997.

SCHNEEMANN, Carolee. *Imaging her erotics: Carolee Schneemann: essays, interviews, projects*. Cambridge: Mass. MIT Press, 2001.

SCHNEEMANN, Carolee y WALLACE, Brian. *Within and beyond the premises*. Nueva York: Samuel Dorsky Museum, 2010.

SMITH, Owen F., *Fluxus: The history of an attitude*. San Diego: San Diego State University Press, 1998.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Univ of California Press, 2004.

7. La construcción de la imagen de las mujeres: net.art y medios de comunicación

Resumen

El presente trabajo estudia el papel de las mujeres en el movimiento artístico net.art. Se centra en averiguar en qué posición se encuentra la identidad femenina en el soporte artístico más contemporáneo (la red), cómo se crea, se proyecta y se divulga teniendo en cuenta la interactividad del medio y la influencia en el proceso de creación y recepción de la obra. Reflexionando el arte en la red como herramienta de empoderamiento femenina y contraponiéndolo con las posibilidades que ofrecen los medios convencionales. Se distingue el vínculo existente entre imagen y cuerpo en la construcción de la identidad y se extrapola al net.art. Se obtiene así el resultado de creación de la imagen de las mujeres en este movimiento artístico y cómo se proyecta al ciberespacio. Posteriormente, se procede al análisis de la interactividad que tiene el colectivo femenino a través de internet y la importancia que tiene el ciberfeminismo en la identidad de las mujeres. Se concluye que el arte digital, en concreto el net.art, es una herramienta muy importante dentro del colectivo de arte feminista para la construcción y deconstrucción de su imagen, constituyendo una experiencia pionera en la que el medio puede favorecer la igualdad de género. Se ofrece así un espacio de representación en el que el anonimato y/o la ausencia de género facilita la existencia de una igualdad de oportunidades en el ámbito artístico.

Palabras claves: Medios audiovisuales, mujer, arte, identidad, ciberespacio.

The construction of the women's image: net.art and media

Abstract

This paper explores on the role of women on net.art, specially focusing on the position of feminine identity on the internet. For that we take into account the process of production

and reception of the works, and the interactivity on the net. We also reflect on how the art on the internet can be used as a resource to get the empowerment of women. All this in contrast to the projection of the image of women offered by traditional art. We distinguish the link between image and body in the construction of the identity and how this can be extrapolated to the internet. As a result we obtain the information of how the women images are projected on the cyberspace. After all we proceed to analyse the interactivity that feminine collective try to find on the use of internet and the importance of cyberfeminism in the creation of women identity. To sum up, we can observe how digital art acts as a very important instrument for the construction and deconstruction of the image of women. For the first time the media spread the idea of equality. The condition of anonymity and the absence of genre of this new space of representation stimulates art equality.

Key words: Audiovisual media, woman, art, identity, cyberspace.

Sumario: 1. Introducción. 2. Net-art. Nacimiento y evolución. 3. El cuerpo femenino en los medios audiovisuales. 4. La identidad femenina. Construcción y reconstrucción de la imagen mediática. 5. Net.art, ciberfeminismo y cuerpo. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

7.1. Introducción

“La cultura siempre paga un precio a cambio de tecnología” (De Pablos, 2008)

Los avances tecnológicos influyen directamente en la cultura, transformando principalmente los soportes y los medios de difusión. Desde los años noventa, con el nacimiento de la World Wide Web, se extendió por todo el planeta y se popularizó el uso de internet en multitud de lugares con acceso a esta tecnología. La globalización causó un gran impacto en los medios de divulgación cultural, ocasionando en ellos una expansión internacional y alterando el sector a todos los niveles, desde el modelo económico hasta el modo de recepción, difusión y percepción cultural. Así pues, se puede entender esta premisa como el esfuerzo

que hace la cultura para alcanzar su propio desarrollo tecnológico. Debido a la evolución exponencial de la tecnología, el impacto sobre la cultura ha supuesto una rápida reinención y adaptación a este nuevo contexto.

El arte es el reflejo directo de la sociedad, de la cultura y del momento histórico en el que se encuentra. Las mujeres se han visto relegadas en el ámbito social, laboral, cultural y, consecuentemente, también en el artístico. Las artistas han estado presentes en el arte desde el inicio de la historia, a pesar de que no siempre firmasen con sus nombres y que las posibilidades para ellas hayan sido muy inferiores a las de los hombres. No es hasta los años sesenta en EE.UU, principios de los setenta en Europa, con el resurgimiento de los movimientos sociales cuando emerge una corriente protagonizada principalmente por mujeres que luchan por la igualdad de género en todas las áreas. Como consecuencia, las mujeres artistas comienzan a adquirir más reconocimiento en el contexto artístico. El principal objetivo es la expresión de una señal identitaria propia, más allá de los estereotipos difundidos históricamente por las artes desde un punto de vista masculino. Desde la aparición de esta corriente femenina han ido emergiendo nuevos medios artísticos, siendo el arte digital, nacido en los años noventa, el más significativo. Dentro del arte digital destaca el net. art, un tipo de creación en que los artistas, tanto mujeres como hombres, utilizan el nuevo medio desde la igualdad de oportunidades. Por todo lo anterior esta investigación se centra en el ciberespacio como medio y el net.art como herramienta para conocer en qué situación se encuentran las mujeres, los roles de género y el poder del net.art para la construcción y deconstrucción de la identidad. Para ello nos apoyamos en la teoría de la comunicación de Marshall McLuhan (1997) y en la ciberfeminista de Donna Haraway (1995).

Este estudio responde a un planteamiento realizado desde un contexto cultural occidental hegemónico por lo que tanto, histórica como políticamente, hace referencia a mujeres occidentales, principalmente de raza blanca y clase media-alta que son las principales protagonistas del postfeminismo surgido en

la década de los años sesenta. No es hasta el nacimiento del arte digital, a través de la red, cuando podemos hacer mención a la aparición de un arte globalizado y mundial que interconecta a hombres y a mujeres de cualquier lugar del mundo, cualquier raza y clase social.

7.2. Net-art. Nacimiento y evolución

El net.art es una de las corrientes principales del arte digital. Debemos distinguir entre el arte en internet y el net.art, ya que el primer concepto hace referencia a cualquier obra que pueda ser visualizada en la web. El concepto net.art engloba a todas las obras de arte creadas para y desde internet. Los artistas basan sus creaciones en las posibilidades que les otorga el medio como son la velocidad de comunicación y distribución de información, y el feedback con el receptor. Los vínculos que se establecen entre imagen, texto y sonido tienen un funcionamiento muy similar a la mente humana (Baigorri y Cilleruelo, 2006: 11).

El nacimiento del net.art se sitúa a finales de 1994 con obras como *The File Room* de Antoni Muntadas (Bailey & Gardiner, 2010: 127). No es hasta 1995 cuando se establece la World Wide Web Sites para recoger los trabajos dedicados a este arte. Los años dorados de esta técnica contemporánea se sitúan a finales de los noventa, en este periodo los museos comienzan a interesarse por la adquisición de obras de net.art. Al mismo tiempo comienzan a celebrarse festivales de arte exclusivos para esta técnica, cuyas obras comienzan a competir seriamente en el mercado alcanzado un alto valor económico (Carrillo, 2004).

En los veinte años posteriores, el net.art ha ido evolucionando paralelamente a su medio, internet, llenando el ciberespacio de obras de arte con accesibilidad universal, de disfrute gratuito y con posibilidad de *feedback* con el autor en la mayoría de los casos.

A diferencia de las artes convencionales, el net.art puede disfrutarse desde cualquier punto del mundo siempre y cuando se tenga un ordenador con



Antoni Muntadas, *The file room*, 1994

acceso a internet a través de un «browser». Al no tener soporte físico es difícil poseer este tipo de obras y lo que se compra de las mismas es el derecho a su propiedad intelectual, a la cesión de derechos de la obra, comprando físicamente el dominio donde ésta se encuentra alojada. Existen numerosos portales en línea donde podemos disfrutar de este tipo de obras en las que la mayoría requiere de la interacción del receptor para que la obra se dé por culminada y finalizada. Los primeros intentos de comercialización con el net.art surgen a finales de los años noventa (Brea, 2001). En este periodo aún confuso para esta corriente destaca el trabajo de la artista rusa Olia Lialina que pone en venta *If you want to clean your screen* en Art.Teleportacia (Lialina, 1996), el primer portal de ventas de net.art fue fundado por ella misma. Actualmente la obra está alojada en la web del colectivo que la compró, *The Godlove Museum*. La venta de este tipo de arte abrió un debate entre teóricos y artistas que aún no se ha resuelto. Al comienzo de la comercialización de estas obras de arte



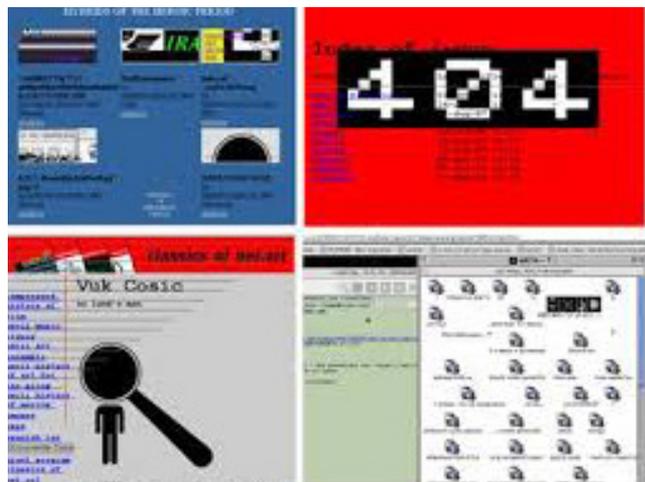
Olia Lialina, *If you want to clean your screen* en Art.Teleportacia, 1996.

en Art.Teleportacia sale a la venta una colección del net.art titulada *Miniaturas del periodo heroico* que recopilaba las primeras obras en miniatura. El colectivo 0100101110101101.org denunció la venta del net.art con una respuesta crítica a esta colección en forma de obra. Para ello realizó una composición en la que a los elementos que formaban la colección se añadía un gran número de basura de internet a la que tituló *Hybridos del periodo heroico* (Creis, 2002). La primera obra del net.art que se vende en España es 1.000.000 de Antoni Abad basada en la comunicación e interacción masiva que existe en la red (Giannetti, 2003-2005).

A pesar de todo lo anterior el net.art es un arte bastante desconocido dentro de la comunidad internauta. Ésto se debe al monopolio que la compañía

Networks Solutions tiene sobre los dominios y el posicionamiento de las webs en la red. Este tema ha sido muy criticado por artistas como Paul Garrin con su obra *name.space5* (Galloway, 2004) en la que reclama un sistema libre y democrático donde los dominios no se vean subyugados a intereses políticos y comerciales y así encontrar un posicionamiento justo en la red que hagan que el funcionamiento de las búsquedas en la red se basen en criterios objetivos (Holmes, 2007).

Este tipo de arte se caracteriza también por la difuminación de la identidad sexual y la identidad de género, propiciando el anonimato y la multiplicidad de la autoría. Esta característica es la más importante en la que se apoya el ciberfeminismo (Paasonen, 2011) para entrar a elegir como herramienta de expresión el net.art. De este modo internet se convierte en un espacio de libre creación donde los géneros tienen menores connotaciones y las artistas que utilizan el net.art se expresan, interactúan y comunican de manera más horizontal e igualitaria, con un menor peso de la cultura patriarcal. Además, su corta trayectoria temporal favorece diferenciarse de los prejuicios y estereotipos tradicionales que predominan en el resto de medios. Se ofrece así un espacio de representación en el que el anonimato y/o la ausencia de género favorece la existencia de una igualdad de oportunidades en el ámbito artístico.



0100101110101101.org, *Hybridos del período heroico*, 1999.

7.3. El cuerpo femenino en los medios audiovisuales

“Las mujeres son juzgadas por la mirada normativa del otro, convirtiendo sus rasgos físicos en criterios de evaluación y clasificación” (Bourdieu, 2003: 36)

En la esfera social son los medios de comunicación quienes crean las identidades mediáticas. El cuerpo es el elemento más utilizado en las imágenes que consumimos ya sean publicitarias, económicas o incluso políticas. El cuerpo es el soporte principal de la identidad, el egocentrismo humano hace que la mayoría de sus representaciones estén enfocadas al reflejo de sí mismo y sus semejantes, por ello que sea la pieza protagonista de la cultura visual (Pérez- Amat, Núñez & García, 2008).

La imagen del cuerpo de la mujer a nivel mediático es más explotada que la figura masculina porque sirve como reclamo para ambos géneros dentro de una cultura patriarcal. Utilizándose como señuelo para el sector masculino, vendiéndole la figura de una mujer cosificada. Estas imágenes son socioculturalmente aceptadas como copias perfectas del prototipo de mujeres delgadas, altas, guapas y sumisas. Al mismo tiempo son una llamada de atención hacia el colectivo femenino señalando el patrón que deben seguir y su grado de adecuación al mismo, recordándoles así que la aceptación social, el éxito y la felicidad están dentro este estereotipo.

Siguiendo la premisa McLuhaniana de “el medio es el mensaje” (McLuhan, 1997), el cuerpo es el medio de comunicación más potente que existe y no sólo como herramienta, sino también como imagen autoreferencial. Las reglas del juego marcan que el cuerpo protagonista es el femenino pero que las mujeres están relegadas a un segundo nivel. El canon de belleza describe una mujer que no siente, no piensa y no expresa, un canon mucho más cercano a una muñeca que a un ser con vida.

El cuerpo es el soporte comunicativo más extendido universalmente a lo largo

de la historia. Es el medio identificativo y con el que mejor se empatiza, el mejor gancho comercial para hacerlo objeto de deseo y focalizador de todas las miradas. El consumidor quiere el cuerpo que le vende el cine, la publicidad, la televisión, internet... quiere ese cuerpo perfecto que tan lejos está del suyo. Los mass media nos venden el cuerpo como campo de trabajo hacia la perfección. Falsas soluciones que actúan de sugestión para el consumidor enmascarando una realidad inajustable a esos cánones de belleza imposibles.

Los mass media nos venden un cuerpo perfecto a seguir y nos ponen los medios para alcanzarlo, estimulando así el comercio en la industria cosmética, alimentaria, farmacéutica e incluso médica (en el ámbito de la cirugía estética). Nos dan soluciones de todo tipo para alcanzar ese ideal corporal imperante en todos los medios. Realmente más que soluciones son herramientas de deformación corporal y disfraz de los cuerpos reales.

“La propaganda termina donde empieza el diálogo” (De los Reyes, 2011), pero la sociedad quiere más propaganda y menos diálogo. Es más fácil seguir el camino marcado que pararse a pensar por qué camino vamos y hacia dónde queremos ir, por lo que seguir los cánones impuestos es lo más sencillo para ser socialmente aceptados.

Numerosas corporaciones y firmas comerciales hacen suyo un cuerpo de un personaje famoso para la venta de un producto. Cada vez es más extendido este reclamo publicitario, contratando a grandes estrellas del cine o de la música con los que el receptor se sienta identificado y al que quiere imitar. Comprando así la imagen de personas, que venden su cara o su cuerpo a empresas que se dedican tanto a la venta de cosméticos como de suavizante. En estas imágenes publicitarias se perpetúan los prejuicios sociales asociados a cada género.

La normatividad social patriarcal define condiciones de mayor exigencia con la apariencia física de las mujeres que con respecto a los hombres. Además, establece la inteligencia como atributo principalmente masculino y la superficialidad asociado a lo femenino, por lo que podemos percibir un proceso

constante de cosificación de las mujeres. La imagen femenina imposible que ofrecen los medios de estos cuerpos tiene consecuencias individuales de gran impacto personal, atentando incluso contra la vida, contribuyendo a la creación en mujeres reales de numerosos problemas de autoestima por no tener el cuerpo que el sistema denomina perfecto. Estos complejos pueden llegar a derivar en enfermedades psicológicas como depresión, anorexia, bulimia o trastornos depresivos. El juego de realidades imperantes en una sociedad cada vez más individualista, competitiva y vacía, alimenta a las grandes corporaciones, desinflando los principios y valores sociales propios de un desarrollo sociocultural que permita actuar en consecuencia con la realidad de la sociedad actual y no con la realidad latente y virtual que evocan los medios.

Esta reproducción del cuerpo en términos comerciales convierte al mismo en un mecanismo más difícil de distinguir del resto de elementos que conforman la *industria cultural* (Bell, McDonald, Shils, Adorno, Horkheimer, Lazarsfeld & Merton, 1992). Tal y como señala Donna Haraway:

“Las ciencias de la comunicación y la biología son construcciones de objetos técnico-naturales del conocimiento en las que la diferencia entre máquina y organismo es poco precisa. Mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos. La organización material multinacional de la producción y de la reproducción de la vida diaria y la organización simbólica de la producción y de la reproducción de la cultura y de la imaginación parecen igualmente implicadas. Las imágenes mantenedoras de los límites entre base y superestructura, público y privado o material e ideal nunca tuvieron un aspecto más débil” (Haraway, 2005: 20).

7.4. La identidad femenina. Construcción y reconstrucción de la imagen mediática

“Woman, then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live his fantasies and obsessions through linguistic command, by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning not maker of meaning” (Mulvey, 1988: 484)

Atendiendo a la definición del término identidad según el Diccionario de la R.A.E. en su segunda acepción, como *Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás*, los medios de comunicación conforman las identidades tanto del colectivo masculino como del femenino. Nos centramos en éste último ya que las características de las identidades femeninas son más numerosas y se les impone más restricciones sociales que a las masculinas por motivos sociopolíticos de control del sistema. Los roles identitarios que ofrecen los medios de comunicación sobre las mujeres fomentan una sociedad dividida por sexos con intenciones políticas y económicas. Precisamente la sexualización de las personas y los roles que deben interpretar dependiendo de su sexo, como bien defienden Simone de Beauvoir (2005) y Monique Wittig (1977), suponen un rechazo a la libertad y autonomía de las mujeres (Butler, 2001: 63).

Los medios de comunicación son una fuente de creación de identidad que lanzan las identidades socialmente aceptadas para que cada individuo seleccione en la que más cómodo se sienta. Éste simplemente debe interpretar los roles asociados a la identidad seleccionada, comportándose, vistiendo y usando los servicios y las marcas que conforman dicha identidad y con ella su personalidad (Pérez- Amat, Núñez & García, 2008).

La mayoría social sigue los roles establecidos identificándose con alguno de los personajes del panorama social. En el caso de las mujeres son muchas también las que deconstruyen esa imagen femenina que nada tiene que ver

con las mujeres reales. En contraposición a lo anteriormente expuesto nos centramos en aplicar la premisa del medio como mensaje con el net.art, en este caso la obra se crea por y para el medio, por lo que la afirmación McLuhaniana se cumple. Internet es el medio que sirve de soporte, mantiene y difunde la obra, dotándola incluso de “feedback” con el público.

La imagen social que se otorga a la mujer es más difundida y apoyada por los mass media convencionales que por los nuevos medios. En internet se puede encontrar mucha variedad de estereotipos femeninos. La exposición de lo real tiene cabida únicamente en el mundo artístico, en concreto, el arte digital supone una ventana de libertad artística y sociopolítica al ser casi inexistente la censura en la red.

Internet ha supuesto para el colectivo femenino una puerta abierta libre de sesgo de roles de género en el cual se expresan personas libres de encasillamientos sociopolíticos independientemente de su género. Por ello las mujeres artistas han sido pioneras en arte en la red y en net.art. Ellas encuentran libertad y menor carga simbólica que en los medios convencionales (Aguilar, 2011). Los mass media tratan de monstruos a las mujeres que salen fuera del prototipo femenino culturalmente marcado. Prototipo exigente de imagen imposible marcado por la delgadez, la estatura, la cara bonita y la melena bien peinada con actitud sumisa y ligeramente desafiante, que no vaya más allá de una percepción sensual. De piel lisa y tersa, lejos de los signos reales de la piel femenina como son la celulitis, las estrías o el vello. Los medios de comunicación convencionales, en especial la televisión, tratan a las mujeres de la telerealidad que físicamente se alejen del prototipo marcado como signos de monstruosidad. Son castigadas verbalmente por tener estrías, no haberse depilado, tener unos kilos de más e incluso por tener visibles signos de edad madura como arrugas o canas. En dichos medios las mujeres que aparecen, incluso en programas informativos, son prototipos de imagen correcta femenina, sin embargo, en la vida real las mujeres bien podrían ser esos habitantes a los que se refiere Donna Haraway

en su obra *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*:

“Los habitantes que pululan por estas páginas son extrañas criaturas fronterizas -simios, cyborgs y mujeres-, que han ocupado un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales. Son, literalmente, monstruos, una palabra que comparte algo más que la raíz con la palabra demostrar” (Haraway, 2005: 62).

7.5. Net.art, ciberfeminismo y cuerpo

El feminismo resurge en un contexto de auge de diferentes movimientos sociales como el de liberación de minorías sociales por condiciones de orientación sexual, etnia o religión en los años sesenta en EE.UU., extendiéndose a Europa a lo largo de los sesenta principios de los setenta. Es entonces cuando las mujeres toman el poder sobre su imagen utilizando el arte como medio de expresión, demandando una imagen real y natural de las mujeres y denunciando la imagen que la sociedad y el mercado daba de ellas (Autor, 2014). Abren una nueva corriente artística liderada por el feminismo, utilizando principalmente la performance como expresión sociopolítica dentro del marco artístico. Estas *performances* eran documentadas con fotografía y vídeo, medios muy explotados por las artistas feministas del momento. En los años ochenta y noventa trabajan también con el arte digital creando proyectos que ponen en tela de juicio los roles que la sociedad les deja a las mujeres y el lugar donde sitúa las capacidades de las mismas (Alario, 2008).

A pesar de la gran extensión del movimiento artístico feminista a nivel internacional, en España esta Segunda Ola del Movimiento Feminista que surge a finales de la década de los sesenta nunca llegó a consolidarse como en el resto de Europa, quedando relegado a pequeños círculos minoritarios. Una sociedad como la española, que entiende el feminismo como antónimo del machismo, no ha podido llegar a aceptar a nivel institucional la denominación de *arte feminista*, sustituyéndolo por arte femenino como si significase lo mismo

(De la Villa, 2005).

El arte feminista utiliza el cuerpo femenino como principal medio de sus obras (Aliaga, 2004), de ahí que se pueda establecer un paralelismo con la premisa McLuhaniana “el medio es el mensaje” (McLuhan, 2007). Se puede trasladar este aforismo a la *performance* o al *body art* dentro del arte contemporáneo. La fotografía y el vídeo serían los medios de documentación, es decir, la acción corporal actúa como sujeto emisor en esta comunicación, siendo el vidente o espectador el receptor. A finales de los años setenta nace una vertiente dentro del arte de acción que trabaja en la investigación y difusión del cuerpo femenino a través de esta técnica. Son numerosas las artistas que se suman a este canal comunicativo a través del arte. Nos centramos en este método de documentación y en éste momento tan importante dentro del arte porque según Foucault “debemos construirnos a nosotros mismos, fabricarnos y ordenarnos como una obra de arte” (1991: 194).

El cuerpo es la mejor y la única herramienta que tiene el ser humano para la vida, es la representación física de quienes somos, el envase en el que nos movemos y representamos. Es el reflejo de nuestra identidad, la materia que nos representa socialmente. La percepción que tenemos de nosotros mismos a través de nuestra imagen corporal está condicionada social y educacionalmente desde que tenemos conciencia (Ferrés, 2003). La imagen mental que tenemos de nosotros mismos es la imagen de nuestro cuerpo en relación con nuestro entorno, influyendo directamente en nuestros comportamientos y actitudes. La comparación física juega un importante papel en descubrir quiénes somos según cómo seamos, esto se debe a la educación competitiva y comparativa que recibimos desde la infancia. Comparándonos aún de un modo inconsciente intentando lograr la mayor semejanza posible con el canon físico de éxito, minando la autoestima cuando nos sentimos lejos de ese referente a seguir.

El cuerpo es una carta de presentación social. Se tiende a catalogar socialmente a las personas dependiendo de los rasgos que tengan, cómo se muevan, cómo

hablen, cómo vistan... prejuzgando a las personas sin conocerlas, tomando como guías únicamente la imagen que proyectan sus cuerpos, clasificándolas en cánones sociales preestablecidos según sus características físicas relacionándolo externamente con un conjunto de significados culturales (Butler, 2001: 58).

La perfección y el éxito personal dentro de un contexto social contemporáneo dependen de las similitudes que tengan los cuerpos con el canon de belleza establecido. Un canon difícil de conseguir, especialmente para los cuerpos femeninos, debido a que este prototipo se está alejando cada vez más de la naturaleza femenina, alterando los volúmenes y formas a unos niveles de ficción, teniendo que recurrir a la destrucción artificial de los cuerpos sometidos a operaciones estéticas en las que se introducen prótesis, se extraen la grasa corporal o liman elementos óseos como costillas para modificar las curvas y formas del cuerpo.

Tener a las mujeres en competencia consigo mismas y con el resto de mujeres por el físico en una sociedad competitiva y desleal hace que el colectivo femenino pierda fuerzas en cosas relevantes como la lucha por sus derechos en busca de la igualdad de género. La comparación femenina es un problema educativo tanto a nivel escolar, como social o familiar. Porque como afirma Bourdieu (2003: 236) "las mujeres son juzgadas por la mirada normativa del otro, convirtiendo sus rasgos físicos en criterios de evaluación y clasificación".

Una de las reglas implantadas por el canon de belleza es la juventud permanente. Los medios de comunicación nos venden una mujer atemporal mostrándonos a madres que incluso parecen más jóvenes que sus propias hijas.

El movimiento feminista lucha por la equidad de derechos y reconocimientos entre hombres y mujeres. Nos centramos en el ciberfeminismo como corriente postfeminista, evolución de esta lucha a través de internet, los nuevos medios. En internet la identidad de autor es inexistente, evitando así las connotaciones

de género que pudiese tener una obra según el género de su autor o autores. Con el ciberfeminismo la mujer artista continúa usando su cuerpo como herramienta de creación pero dejando a un lado la utilización de éste como medio. En el net.art las mujeres artistas delegan la posición de su cuerpo en medios y soportes convencionales a la red, siendo internet el medio, creando así la obra para el medio que evocará el mensaje (Rubio, 2003: 167-182).

A principio de los años noventa nace en Australia VNS Matrix, un grupo de artistas que escribe el primer manifiesto Ciberfeminista (1991). A mediados de los noventa este movimiento llega a Europa y en 1997 se celebra la primera muestra internacional de arte contemporáneo llamada Primera Internacional Ciberfeminista (Zafra, 2014).

Sadie Plant (1997) mantiene la teoría de que la tecnología informática nace de las mujeres, concretamente de la mano de Ada Lowelace, la primera persona en el mundo en describir un lenguaje de programación de carácter general tras interpretar las ideas del matemático Babbage. Ada creó *la máquina analítica mecánica* que permitía almacenar números y calcular cualquier función algebraica. Ada es la primera programadora de la historia, firmó sólo con sus iniciales *la máquina analítica* por miedo a no tener reconocimiento su trabajo por ser mujer. Así pues, Plant, equipara la matriz de cálculo de los ordenadores con la matriz femenina, afirmando que los sistemas informáticos tienen más en común con el género femenino que con el masculino. Las premisas de Plant han abierto numerosos debates pero lo que es indudable es que las net.artistas se sienten libres en internet. Las artistas ciberfeministas construyen un nuevo espacio sin pasado, libre de sombra patriarcal donde expresar, denunciar y debatir la posición actual de la mujer, su identidad y su imagen.

7.6. Conclusiones

Las mujeres han estado relegadas a lo largo de la historia a un segundo puesto en la mayoría de los ámbitos por un sistema patriarcal. En el contexto artístico

sucedió de igual modo, muchas mujeres han luchado de manera individual o en colectivos minoritarios para conseguir su reconocimiento en éste ámbito pero no es hasta los años setenta, con el movimiento feminista, cuando nace una nueva corriente artística denominada específicamente como *arte feminista*.

A partir de ese periodo las artistas luchan como colectivo por el empoderamiento de la imagen y la identidad de las mujeres, utilizando el arte como herramienta. Con lo expuesto en el artículo se concluye que la llegada de las artes digitales, más concretamente con el net.art, suponen una apertura de posibilidades para las artistas. Internet es un medio al que las artistas se han unido desde el principio para realizar sus obras y construir su imagen. Es una herramienta que al ser relativamente reciente, de algún modo, se encuentra menos influenciada por la mirada normativa patriarcal. Se ofrece así un espacio de representación en el que el anonimato y/o la ausencia de género favorece la existencia de una igualdad de oportunidades en el ámbito artístico.

En las últimas décadas las artistas han conseguido una mayor visibilización de sus obras y un empoderamiento a través del arte recuperando la identidad de la imagen de las mujeres. El arte digital está siendo esencial para dicha recuperación y para transmitir las obras de arte a todo tipo de personas en cualquier lugar del mundo. Como consecuencia directa de esta sociedad globalizada, las artistas pueden acceder a un público más amplio, transmitiendo su mensaje más allá de cualquier restricción social.

Consideramos que el ciberespacio, en concreto el net.art, supone el comienzo de una etapa histórica en la que mujeres y hombres artistas están más cerca de trabajar con las mismas ventajas y desventajas tanto a nivel social como a nivel artístico. Comenzando así un camino de igualdad real dentro del arte, alejándose de las miradas normativas que desfavorecen al sexo femenino y reeducando así al receptor. El público es la última pieza de una obra artística y el eslabón fundamental para que mecanismo del arte digital se vea completado. Este nuevo proceso de comunicación artística alimenta así una mirada crítica

sobre la igualdad y las identidades dentro del mundo del arte, el mundo audiovisual y, en general, del conjunto de la sociedad.

7.7. Referencias bibliográficas

AGUILAR, M.T. (2011). “No cuerpos, lugares del anonimato: el cuerpo en el net.art”. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, v. 12, n.º 2, p. 184-202.

ALARIO, M.T. (2008). *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Nerea.

ALIAGA, J.V. (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea..

AUTOR (2014)

BAIGORRI L.; CILLERUELO L. (2006). *Net Art: prácticas estéticas y políticas en la Red*. Barcelona: Brumaria.

BAILEY, C.; GARDINER (2010). *Revisualizing Visual Culture*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

BELL, D.; MCDONALD, D.; SHILS, E.; ADORNO, T.; HORKHEIMER, M.; LAZARSELD, P.; MERTON, R. (1992). *Industria Cultural y Sociedad de Masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

BELLIDO GANT, M. (2003). “El cyberfeminismo: testimonios postmodernos del arte feminista”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º.34, p. 133-143.

BOIX, M.; EN RED, P. C. D. M (2002). *Feminismos, comunicación y tecnologías de la información. Mujeres en red*.

BORDIEU, P. (2003). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BREA, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

BUSBY, L. J. (1975). "Sex role research on the mass media". *Journal of Communication*, v. 25, nº.4, p. 107-131.

CAMPÀS, J.(2008). "El Net. art y las metanarrativas emergentes: Ciberfeminismo, ficción hipertextual y activismo en red". *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*, v. 335.

CARRILLO, J. (2004). *Arte en la Red*. Madrid: Cátedra.

CREIS, A. (2002). "Nuevos planteamientos en cuanto a los derechos de autor en internet. Opciones de financiación para los proyectos de net.art". *Arte, Individuo y Sociedad*, v.14, p.151-157.

DE BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

DE LA VILLA, R. (2005). "Arte y Feminismo en España". *EXITExpress*, v.12, p. 8-13.

DE LOS REYES, D. (2010). *McLuhan, Comunicación, Cultura y Postmodernidad*. (<http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/27880>) (10-02-2015).

DE PABLOS, J. (2008). "Algunas reflexiones sobre las tecnologías digitales y su impacto social y educativo". *Quaderns digitals: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad*, 51. (http://www.quadernsdigitals.net/datos/hemeroteca/r_1/nr_773/a_10420/10420.pdf) (10-02-2015).

DZUVEROVIC-RUSSELL, L. (2003) "The artist and the Internet: a breeding ground for deception". *Digital Creativity*, v.14, nº.3, p. 152-158.

FERRÉS, J. (2003). "Educación en medios y competencia emocional". *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 32, p. 49-69.

EVERETT, A. (2004). "On Cyberfeminism and Cyberwomanism: High□Tech Mediations of Feminism's Discontents". *Signs*, v. 30, n°. 1, p. 1278-1286.

FORTE, J. (1988). "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism". *Theatre Journal*, v. 40, n°.2, p. 217-235.

FOUCAULT, Michael (1991). *Saber y Verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

GALLOWAY, A. R.(2004). *Protocol: How Control Exists after Decentralization*. Cambridge, MA: MIT Press.

GIANNETTI, C. (2003-2005). WWWART.02: Breve balance de la primera década del net art. (http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_WWWART.pdf) (16-02-2015).

HARAWAY, Donna (2005). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HOLMES, B. (2007). *L'extra-disciplinaire: Pour une nouvelle critique institutionnelle*. Paris: Multitude.

KLUSZCZYNSKI, R. W. (2005). "Arts, Media, Cultures: Histories of Hybridisation". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, v.11, n°.4, p. 124-132.

LIALINA, Olia (1996). *My boyfriend came back from the war*. (<http://www.heise.de/tp/kunst/>) (24-03-2015).

LINIERS, M. C. R. (2003). "La imagen virtual de la mujer: de los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo". *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, n°. 2, p. 167-182.

MCLUHAN, Marshall (2007) *Comprender los medios de comunicación. Las*

extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Q. (1997). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.

MONLEÓN PRADA, E. E. (2012). “Arte y tecnología frente a violencia de género”. *Arte y Políticas de Identidad*, v. 6, nº.6, p. 177-194.

MULVEY, L. (1988). *Visual pleasure & narrative cinema*. New York: Penley.

PAASONEN, S. (2011). “Revisiting cyberfeminism”. *Communications*, v. 36(3), p. 335–352. (DOI: 10.1515/comm.2011.017).

PAASONEN, S. (2010). “Labors of love: Netporn, Web 2.0, and the meanings of amateurism”. *New Media & Society*.

PÉREZ- AMAT, R.; NÚÑEZ , S.; GARCÍA, A. (2008). *Comunicación, identidad y género*. Madrid: Fragua.

PÉREZ SERRANO FLORES, V. (2010). “The body and the screen: theories of Internet spectatorship”. *Comunicación y sociedad*, v.14, p. 229-233.

PLANT, S. (1997). *Zeroes and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York: Doubleday.

REVERTER-BAÑÓN, S. (2013)“Ciberfeminismo: de virtual a político”. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, v. 10, nº.2.

RUBIO, M.C. (2003). “La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo”. *Feminismo/s*, v. 2, p. 167-183.

RYAN, M. L.(2007). “Looking Through the Computer Screen: Self-reflexivity in net. art”. *Nöth/Bishara, eds*, p. 269-289.

SANTOS, F. (2011). "La cuarta ventana: transformando el hogar: arte feminista y sus intervenciones en el ciberespacio". *Icono14*, v. 9, nº.1, p. 39-50.

SOFIA, Z. (2003). "Contested zones: Futurity and technological art". *Women, Art, and Technology*, 502.

WHITE, M. (2002). "The aesthetic of failure: Net art gone wrong". *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, v. 7, nº.1, p. 173-194.

STERMITZ, E. (2008). "World of Female Avatars an Artistic Online Survey on the Female Body in Times of Virtual Reality". *Leonardo*, v. 41, nº.5, p. 538-539.

WITTEL, A. (2001). "Toward a network sociality". *Theory, culture & society*, v.18, nº.6, p.51-76.

WITTING, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.

ZAFRA, Remedios (2014). "Arte, feminismo y tecnología: Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación". *Quaderns de psicologia*, nº16(1), p. 97-109. (DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.2012>)

PARTE 3. Conclusiones

8. Conclusiones:

Fotografía, mujer e identidad, son las tres variables que han enmarcado el transcurso de esta investigación. Tras haber procedido a revisar el papel de la mujer en la historia de la fotografía, así como las posibilidades que ofrece la fotografía como medio al servicio de la mujer en un sentido político feminista, puede afirmarse la importancia de la imagen como herramienta generadora de identidad. Las mujeres, después de verse relegadas a una tradicional posición ajena al control de su propia imagen, paulatinamente han pasado a reclamar el mismo. Con ello tratan de retomar una posición activa que les lleve a la producción de roles sociales e identitarios que no sean impuestos desde una perspectiva externa.

El campo de batalla abierto en este ámbito de lo visual no se refiere sólo a la producción, sino que va a adquirir una crucial importancia también en el proceso de distribución y exhibición de las imágenes. Éstas van a tomar su sentido pleno al completar el acto comunicativo, al concluir en la recepción de su potencial público. Por ello en este estudio se ha tratado de atender no sólo al papel de las artistas y fotógrafas como productoras de imágenes asociadas a lo femenino sino a su distribución por parte de los canales institucionales, en este caso con los museos como principal referente. Así como a las nuevas posibilidades de comunicación directa otorgadas por la tecnología digital, internet y las redes sociales.

La premisa principal era averiguar la evolución de la construcción de las imágenes femeninas a partir de la Segunda Ola Feminista hasta la actualidad, tanto desde la perspectiva de las artistas, como de los medios que se emplean en sus creaciones y sus repercusiones a nivel institucional y social.

Tras la investigación se concluye que la estructura de la que depende la

construcción de las imágenes femeninas no ha cambiado en exceso. La autoría de las mismas continúa estando dominada en su gran mayoría por artistas de género masculino, cuyo enfoque principal de las mujeres ha tendido y sigue tendiendo hacia la cosificación de sus cuerpos.

A partir de la Segunda Ola Feminista surge un movimiento en el cual grupos de mujeres buscan tomar el control de su identidad a través de la utilización de herramientas artísticas. Entre las diferentes disciplinas que abarcan se encuentra la fotografía. Usan la cámara fotográfica como elemento de empoderamiento femenino a través del cual expresan, reivindican, construyen y de-construyen la identidad de las mujeres y su situación política y social. Muestran así por primera vez el rol femenino asociado al ámbito privado con el objetivo de exponerlo a la luz pública.

Como resultados al primer objetivo específico planteado se puede exponer que el papel de las mujeres como artistas fotógrafas continúa siendo secundario respecto al de sus compañeros varones. El principal rol de la mujer en el ámbito fotográfico continúa siendo el de modelo. Este papel ha sido impuesto externamente e interpretado por ellas, por lo que debe entenderse que su propia imagen queda así fuera de su control, expuesta a una interesada sexualización y cosificación, a una superficialización.

Respecto al segundo objetivo planteado, el referido a las mujeres fotógrafas y las obras femeninas en las instituciones artísticas contemporáneas, se puede concluir con claridad como las mujeres continúan siendo minoría frente al número de artistas de género masculino. El número y porcentaje de mujeres fotógrafas integradas en las colecciones permanentes de los museos investigados es muy reducido. Las mujeres siguen viéndose relegadas a la sombra en un medio artístico ajeno a su control. Estas instituciones, creadas y dirigidas desde una perspectiva patriarcal, no parecen aplicar consecuentemente unas políticas de igualdad que no terminan por tener unos resultados prácticos apreciables. De la misma manera este desequilibrio queda latente en el ámbito de las políticas

de dirección de los museos, su organización interna y, consecuentemente, en sus líneas de adquisición de obra para sus colecciones.

Las instituciones artísticas que recogen una muestra referencial del arte actual, en este caso concreto aquellas con una importante colección fotográfica, demuestran no estar aún preparadas para una lucha efectiva por la igualdad de género. No en todos los centros existen políticas de buenas prácticas al respecto y, en los que las hay, los datos nos muestran que son claramente insuficientes. Por ello, se concluye que existe una clara necesidad de implantar políticas de igualdad que puedan tener un mayor impacto y funcionalidad con el objetivo de mejorar los porcentajes de obras de mujeres en colección así como el número de exposiciones temporales. Las instituciones tienen una larga labor por delante para mitigar este problema. Para ello podría considerarse que es necesario reforzar la labor pedagógica de los museos e instituciones al respecto de los temas de género. Éstos deben utilizar su capacidad de erigirse en espacios desde los que promover actividades y jornadas que procuren la concienciación social del público. Esta base práctica debería verse refrendada con nuevas políticas tendentes a la reestructuración del sistema de adquisición de obras y planteamiento de las políticas de exposiciones temporales.

La ampliación del ámbito de la fotografía hacia el cine, entendido como fotografía en movimiento, permite enfrentar la labor de producción de imágenes a un área con una mayor incidencia de la industria, el poder y el mercado de masas como el cinematográfico. En este contexto superestructural, se afirma más claramente el enorme valor subversivo y radical del cine artístico, enfocado en esta investigación a través del ejemplo concreto y paradigmático de *Fuses* de Carolee Schneeman. La obra de Schneemann deja ver las posibilidades del cine, entendido desde una peculiar posición vanguardista e independiente, una posición desde la que puede llegar a ser una disciplina en la que las mujeres se apoyen como método de reconstrucción de su identidad. Una herramienta de afirmación personal y denuncia social que ve reforzado su poder en la

directa contraposición frente a los mensajes ofrecidos rutinariamente por el cine comercial.

A lo largo de la tesis se trabajó el cine como una extensión de la fotografía, en su sentido tradicional de construcción a partir de secuencias de imágenes fijas. Se entiende así la cinematografía como una evolución natural de la fotografía. Esta técnica, ayudándose de la sucesión de imágenes en el tiempo, permite además añadir de forma explícita una narratividad en gran parte negada a la imagen fotográfica aislada. Para ello este trabajo se centra únicamente en un cine artístico y por completo independiente, ajeno a los mecanismos de la industria cinematográfica. Este cine alternativo permite además la contraposición con la cara industrial del mismo, entendida como uno de los principales instrumentos de los que se ayuda el sistema patriarcal para continuar alimentando los estereotipos y, a su vez, la brecha social de desigualdad entre géneros.

De esta manera, se tiene en cuenta el alcance sociológico del cine como herramienta de narración capaz de generar discursos de diferente alcance, de lo personal a lo político e ideológico. La capacidad humana de “naturalización” de las imágenes fotográficas y fílmicas permite advertir su utilización como máquina generadora de realidad. De ahí las enormes posibilidades abiertas en la interrelación entre imagen y realidad social, inevitablemente influidas la una con la otra.

Los resultados obtenidos al respecto del último objetivo específico planteado al comienzo de la tesis, el referido a la identidad femenina en los medios artísticos digitales, son de gran interés. Se considera que el ámbito digital, especialmente en relación al desarrollo de medios como internet, permite a las artistas crear en un medio nuevo, acreedor de una libertad sobre la que construir sin desventajas respecto a su género. La era digital supone el comienzo de una etapa histórica en la que mujeres y hombres están más cerca de trabajar con las mismas oportunidades tanto a nivel social como a nivel artístico. Se abre así un potencial camino de igualdad dentro del arte que permite un alejamiento de

las miradas normativas que desfavorecen al sexo femenino. Al mismo tiempo se ofrecen nuevas vías hacia la reeducación de un público obligatoriamente activo, ya nunca más simple receptor de mensajes. Este nuevo proceso de comunicación artística alimenta así una mirada crítica sobre la igualdad y las identidades dentro del mundo del arte, el mundo audiovisual y, en general, del conjunto de la sociedad.

Estas nuevas tecnologías suponen el último escalafón en la evolución de la imagen fotográfica. Internet se alimenta de una ingente cantidad de imágenes que se distribuyen de un modo inmediato. Las imágenes tienden en este nuevo medio a su desmaterialización, a una reconfiguración de sus códigos. La cultura digital supone una definitiva democratización de la producción, distribución y recepción de las imágenes, al mismo tiempo que un paso crucial hacia la instauración del régimen del espectáculo. En última instancia el crecimiento exponencial de la importancia de las imágenes las convierte no sólo en documentadora de la realidad, sino en creadora de la misma.

Este estudio trata de servir como método de reflexión sobre el momento en el que se encuentran las mujeres en el panorama artístico con la fotografía como hilo conductor al que se añaden el cine y los nuevos medios artísticos que toman como base internet. Este reflexión que comienza en el ámbito de la creación de la imagen termina necesariamente de derivar su atención hacia el papel del público, eslabón final sin que el proceso no tendría sentido, objetivo final de cualquier acto comunicativo. El papel del público termina por ser crucial como representación de la sociedad en su conjunto.

De esta manera se cumple con los objetivos marcados al inicio de esta investigación: por un lado comprobar la desigualdad de las mujeres en la construcción de su propia imagen y de su identidad en los medios visuales. Por otro, constatar la situación de las artistas femeninas en las instituciones más representativas que acogen las colecciones de fotografía más importantes. Por último, descubrir las posibilidades del cine experimental y los nuevos medios

artísticos digitales como alternativa en la construcción de identidades libres de género.

De forma paralela a las obras estudiadas, esta investigación alerta sobre el problema que supone la continuación del uso del cuerpo de la mujer como objeto, y subraya la necesidad de autorreconocimiento por parte de las mujeres en las imágenes que los medios proyectan sobre las mismas. Es imprescindible la obtención de un panorama visual más justo, uno donde las identidades las conformen los propios individuos y se separen de los intereses comerciales y económicos.

