



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Discursos, mujeres y artes.
¿Construyendo o derribando fronteras?**

Coordinadora
Romina Grana

Dykinson, S.L.

DISCURSOS, MUJERES Y ARTES.
¿CONSTRUYENDO O DERRIBANDO FRONTERAS?

DISCURSOS, MUJERES Y ARTES.
¿CONSTRUYENDO O DERRIBANDO FRONTERAS?

Coordinadora
ROMINA GRANA

Dykinson, S.L.

2021

DISCURSOS, MUJERES Y ARTES.
¿CONSTRUYENDO O DERRIBANDO FRONTERAS?

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 21 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN: 978-84-1377-565-4

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

CAPÍTULO 105. CONTRACUERPOS: LA ESCULTURA COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y RESISTENCIA ANTE LA NORMATIVIDAD DE SEXOGÉNERO.....	2162
OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	
CAPÍTULO 106. GÉNERO Y PASEO URBANO. ESTÉTICAS DE LA IMPOSIBILIDAD DE UNA FLÂNEUSE CONTEMPORÁNEA.....	2180
GLORIA LAPEÑA GALLEGO	
CAPÍTULO 107. MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN LA ESCULTURA: DISPUTAS Y RESIGNIFICACIONES EN TORNO A LOS PROCESOS DE SUBJETIVIZACIÓN IDENTITARIA	2197
JOSÉ EUGENIO RUBILAR MEDINA	
CAPÍTULO 108. IDENTIDAD Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN PAREJAS DE JÓVENES UNIVERSITARIOS DEL NORTE DE MÉXICO.....	2220
MARÍA JOSÉ CUBILLAS RODRÍGUEZ ELBA ABRIL VALDEZ SANDRA ELVIA DOMÍNGUEZ IBÁÑEZ MARÍA ALEJANDRA CÓRDOVA MORENO	
CAPÍTULO 109. GÉNERO Y ESTEREOTIPACIÓN DE LAS VIDEOJUGADORAS. CASO GOOGLE IMÁGENES.....	2242
ERIKA GONZÁLEZ CARRIÓN ANGEL TORRES-TOUKOUMIDIS DIANA RIVERA-ROGEL	
CAPÍTULO 110. [DES]CONOCIMIENTO DE IDENTIDAD DE GÉNERO EN EL TRABAJO: EXPERIENCIAS LABORALES DE LA COMUNIDAD TRANS PUERTORRIQUEÑA	2261
THAIS SHAREELIZ TORRES CASTRO	
CAPÍTULO 111. ¿QUÉ IMPLICA TENER UN HIJO? LA TRANSFORMACIÓN GENERACIONAL DE LA IMAGEN DE SER MADRE Y PADRE EN LA ESPAÑA ACTUAL	2284
LIVIA GARCÍA FAROLDI JOSÉ MARÍA GARCÍA DE DIEGO	
CAPÍTULO 112. <i>DATING VIOLENCE ONLINE Y OFFLINE</i>: PREVALENCIA Y DIFERENCIAS EN FUNCIÓN DEL SEXO	2307
ILDEFONSO ÁLVAREZ MARÍN VANESA MARTÍNEZ-VALDERREY MARÍA DE LOS ÁNGELES CASARES GARCÍA	

GÉNERO Y PASEO URBANO. ESTÉTICAS DE LA IMPOSIBILIDAD DE UNA FLÂNEUSE CONTEMPORÁNEA

GLORIA LAPEÑA GALLEGO
Universidad de Granada

1. INTRODUCTION

El acto de caminar es un tema impulsor de publicaciones que abarcan diferentes aspectos médicos, sociológicos, antropológicos, filosóficos, literarios y estéticos. Todas ellas coinciden en la simpleza de la acción, su accesibilidad y los innumerables beneficios que aporta para quien la pone en práctica. Henry David Thoreau, ocho años después de su conocido ensayo *Walden* (1854), en el que narra su experiencia de aislamiento en una cabaña construida junto al lago que lleva este nombre, publica *Walking* (1862), traducido a varios idiomas (Thoreau, 2004), incluso versionado e ilustrado (Thoreau, 2013). Este filósofo y poeta estadounidense señala el deambular y el abandono a la naturaleza como características esenciales del hábito de caminar “Creo que no podría mantener la salud de mi ánimo sin dedicar al menos cuatro horas diarias, y habitualmente más a deambular por bosques, colinas y praderas” (Thoreau, 2004, p. 9) “¿Qué pinto en los bosques si estoy pensando en otras cosas?” (p. 14), “Hay en los alrededores muchas millas cuadradas sin habitantes. Desde más de un otero puedo ver a lo lejos la civilización y las viviendas humanas” (p. 16) son algunos fragmentos incluidos en *Walking* que señalan unas características básicas del caminar y que van a ser afianzadas y ampliadas por otros autores. Así, Frederic Gros insiste en su ensayo *Marcher, une philosophie* (2011) acerca de lo económico del caminar -ya que solamente requiere cuerpo, espacio y tiempo-, sobre los beneficios que causa al estado de ánimo y a la salud en general, y sobre la contemplación de la naturaleza en soledad.

A pesar de ser dos entornos muy diferentes, la necesidad diaria de moverse entre la naturaleza puede hacerse extensible al disfrute del acto de caminar por la ciudad. El caminante urbano es objeto de estudio en un capítulo de *Elogio del caminar* de Le Breton (2000). Comienza con una referencia textual de *Infancia en Berlín hacia 1900* de Walter Benjamin:

“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. (Benjamin, citado por Le Breton, 2000, p. 80)”.

En el mismo sentido que Benjamin, Le Breton compara el acto del caminar urbano con una relación afectiva y una experiencia corporal en la que el deambular se acompaña de un fondo sonoro y visual. “Esta trama sensorial le aporta al paseo por las calles una tonalidad agradable o desagradable según las circunstancias” (p. 81). Le Breton realiza una revisión sobre el flâneur, al que define como “el paseante ocioso, que vagabundea, que callejea, la persona para quien la ciudad no tiene más límite que su atracción por el magnetismo del lugar” y añade que “el flâneur camina por la ciudad como lo haría por un bosque: dispuesto al descubrimiento” (p. 82) estableciendo la equivalencia entre ciudad y bosque, o lo que es lo mismo, entre el flâneur y el que se abandona a la naturaleza descrito por Thoreau.

En la misma obra, Le Breton habla de diferentes tipos de marcha y reflexiona sobre la importancia de una lentitud en el caminar con el fin de facilitar la observación, e incluso detenerse para la contemplación. Por otra parte, apunta que los grandes caminantes gustan de caminar en solitario para no quebrantar el abandono y el vagabundeo, que tienen que ver con el deseo de desconectar y de hacerse invisible, deseo del que habla el mismo autor en su libro *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (Le Breton, 2018). El paso pausado y el encuentro con uno mismo supone en la actualidad una suerte de deseo para escapar de la rutina frenética, cuyas pautas y reflexiones han sido objeto de análisis en obras como *Elogio a la lentitud* (2017) del periodista canadiense

Carl Honoré, y le ha servido de base a los estudios filosóficos del ensayista y profesor de la Universidad de las Artes de Berlín Byung-Chul Han. En *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (2015), Han reivindica el aburrimiento, el tiempo narrado, la peregrinación y el conocimiento frente a la autoexplotación, el tiempo fragmentado, el turismo y el exceso de información, características dominantes de la sociedad actual.

Desde un punto de vista estético, el arquitecto y profesor de la Universidad Roma Tre Francesco Careri trata el acto caminar y el acto de detenerse. En su libro *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice* (2002) alude a Dadá y sus caminatas a la deriva por París y la campaña francesa, a los situacionistas y al land art. En enero de 1996, el grupo Stalker, encabezado por Lorenzo Romito, redacta un manifiesto y Careri pone al servicio de Stalker sus investigaciones teóricas. La actividad del grupo consiste en *andaré a zonzos* o errabundear sin objetivo, tal y como lo hacía el paseante de la ciudad del siglo XIX, el flâneur. Errar en religión en tanto que mito y errar en las formas literarias en tanto que narración para desligarse en el siglo XX de la religión y la literatura para ser un acto estético. En ese caminar a la deriva descubren lugares vacíos, constelaciones en medio de un océano y ocupadas por población marginal en el centro urbano de Roma. El objetivo de caminar es identificar y visibilizar estas partes ocultas de la ciudad, poniendo en marcha el cuerpo y la acción social. Es importante saber mirar como acto político para transformar el paisaje urbano y relacionarse con el territorio. Años después Careri publica *Pasear, detenerse* en el que intenta “construir un puente entre el caminar y el detenerse, entre el ir y el estar, tal vez entre lo nómada y lo sedentario” (2016, p. 7), pues esta actividad estética del caminar lleva inherente el estacionamiento como responsabilidad para la transformación del lugar.

Independientemente del carácter del acto del caminar urbano, toda la literatura coincide en una serie de características que favorecen su práctica, ya sea con fines médicos, ociosos y/o estéticos. En primer lugar, se realiza sin rumbo, a la deriva, sin un objetivo concreto. En segundo lugar, el caminante es anónimo. Gusta de la soledad para no distraer su actividad contemplativa. Por último, debe ser un caminar lento, con

posibilidad de detenerse. Atendiendo a estas características resulta fácil entender las dificultades que históricamente ha encontrado la mujer, una potencial flâneuse, para realizar libremente los paseos urbanos que lleva a cabo el flâneur. Frente a este último, definido en la primera mitad del siglo XIX como un parisino culto que camina a la deriva y sin prisa por la ciudad como actividad contemplativa (Panero Gómez, 2013), la flâneuse tiene limitado su dominio sobre el espacio público. Su salida de la casa siempre ha sido esporádica y, además, siempre para realizar acciones concretas relacionadas con sus obligaciones domésticas y con los cuidados, como ir a la compra, acompañar a los hijos a la escuela, o con sus deberes religiosos, como acudir a la iglesia. La mujer no observadora, sino observada, pasea por un camino trazado y vigilado (control espacial) que debe recorrer con rapidez, evitando las agresiones a las que se puede enfrentar (control temporal). Estas limitaciones son consecuencia de formas de violencia de género silenciadas que se mantienen en nuestros días como algo que está dentro de la normalidad.

2. OBJETO DE ESTUDIO, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El objeto de investigación de este texto son las aportaciones al arte contemporáneo de prácticas artísticas que visibilizan la imposibilidad de la mujer, en tanto que flâneuse, de llevar a cabo el paseo urbano tal y como se ha planteado y ha evolucionado desde el concepto de flâneur.

Parto de la hipótesis de que el espacio urbano, prolongación del espacio privado o doméstico, es contenedor, además de la violencia física explícita, de otras formas de violencia implícitas hacia la mujer.

Planteo como objetivo analizar, a partir del estudio de proyectos de arte contemporáneo, distintas formas de violencia en el espacio urbano hacia el cuerpo femenino, en tanto que flâneuse actual, las cuales han derivado de la situación histórica de control y vigilancia panóptica por parte del patriarcado, y que han sido normalizadas.

3. METODOLOGÍA

Utilizo una metodología analítica de proyectos que identifico como aquellos que están relacionados con el caminar urbano de la mujer ciudadana, y sigo los dos criterios indicados por Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2006) sobre el beneficio y la proyección social de la investigación. Ambos criterios se resumen en el concepto de utilidad en la generación de una sociedad mejor. La relevancia general de la investigación viene dada por definición, ya que el saber desde cualquier ciencia tiene una proyección directa sobre el ciudadano. Pero, además, el interés particular lo dicta el tema de la discriminación de la mujer bajo la mirada del artista. Una metodología de investigación basada en las fuentes teóricas sobre el flâneur y la flâneuse y en proyectos de arte contemporáneo difundidos en páginas web y catálogos de exposiciones permite extraer conclusiones sobre la manera en la que el artista expresa las diferencias en el caminar urbano según el género, en tanto que espacio recorrido y ritmo del desplazamiento.

Para estructurar el capítulo abordo una selección de proyectos artísticos que hacen referencia al acto de caminar de la mujer flâneuse bajo dos aspectos que refieren Rivera Castillo y Molina González (2020). Ambas autoras entienden la ciudad, por una parte, desde el imaginario urbano, configurado principalmente por sus habitantes y formado por imágenes, informaciones, experiencias reales y también por fantasías y simbolismos que contribuyen a la configuración de identidades individuales y colectivas del pasado y del presente; y por otra, consideran la ciudad propiamente dicha o elementos urbanos, la caminabilidad o índice de satisfacción de la infraestructura peatonal por los transeúntes y la complejidad sujeta a múltiples variables interrelacionadas. Ambos aspectos se pueden resumir en aquellos cambiantes y complejos que se encuentran ligados a la sociedad que convive en el espacio urbano y a los propios de las arquitecturas, que para Delgado (2007) equivalen respectivamente a *lo urbano* o tejido vivo y a la ciudad o estructuras habitables. En cada uno de los dos aspectos expongo las limitaciones que tiene la flâneuse para llevar a cabo el paseo urbano en toda su extensión y con todas las características espaciales y temporales propias: la

deriva, el anonimato y el ritmo pausado, con posibilidad de detenerse en actitud contemplativa y ociosa.

4. LA SOCIEDAD Y LA RUTA DE LA FLÂNEUSE

Una ciudadana paseante tiene que hacer frente a las dificultades impuestas por la propia sociedad para poder cumplir con los requisitos del paseo urbano, desde su sola presencia fuera del anonimato hasta la prohibición de ciertos lugares y tiempos, pasando por la obligación tácita de utilizar recorridos concretos. En su origen, las flâneuses son mujeres artistas o escritoras que encuentran en la ciudad una oportunidad creativa. Pero, al contrario que el flâneur, deben utilizar diferentes estrategias y herramientas para eludir las normas sociales establecidas. Estas habilidades creativas han quedado registradas en la literatura en forma de memorias y en documentos fotográficos de artistas y/o escritoras. Delphine de Girardin, George Sand y Flora Tristan han sido pioneras al asumir papeles propios de los escritores del mundo urbano y rural, tal y como apunta Nesci en su obra *Le Flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique* (2007). La autora se cuestiona si todos estos avances son suficientes para hablar de una flâneuse segura. Y es que no se trata de destapar la diversidad en la historia cultural para mostrar la presencia femenina, sino también de asegurar el derecho al acceso libre al espacio público de cualquier mujer.

Frente al disfraz, que no es otra cosa que un camuflaje para pasar desapercibidas por las calles de París como emulación de los flâneurs, o el uso de pseudónimos, facilitando así la publicación de sus obras literarias, otras flâneuses, como Las Sinsombrero, un conjunto de mujeres artistas que en los años 20 del siglo XX caminaban sin cubrir su cabeza por las calles de Madrid. En el siglo XIX y principios del siglo XX las mujeres debían portar el sombrero como forma de decencia y elegancia, que se sustituía en el interior de la iglesia por el velo, elementos de la vestimenta prohibidos a las prostitutas. María Zambrano, Zenobia Campubrí, Maruja Mallo, Margarita Manso y Carmen Conde, entre otras mujeres pertenecientes a la generación del 27, eran apedreadas al exponerse en la vía pública sin cubrir (Torrecilla Patiño, 2017).

Estos dos extremos, el disfraz como modo de protección y la exposición como forma de activismo, son contenedores de una serie de matices intermedios que también encuentra actualmente la mujer que sale a la calle sin otro objetivo que el de caminar con un fin contemplativo y de evasión fuera del espacio doméstico. El propio Thoreau advierte para referirse a las mujeres que no caminan: “No sé cómo lo soportan las mujeres, que están aún más recluidas en casa que los hombres; aunque tengo motivos para sospechar que la mayor parte de ellas no lo soporta en absoluto” (Thoreau, 2004, p. 11). De esta afirmación se extrae que la condición de mujer no es inherente al gusto por quedarse en casa para la realización de las tareas del hogar y de cuidado, sino que existe una disconformidad que ocasiona emociones contrapuestas de deseo por salir al espacio urbano y de resignación a permanecer en casa. Este hecho cobra especial importancia en aquellas mujeres cuidadoras de familiares con enfermedades crónicas, tarea que tradicionalmente ha sido y sigue siendo prácticamente exclusiva de la mujer y que puede ocupar varios años de su vida (Saavedra Macías, 2009). El espacio privado se convierte entonces en una especie de cárcel social que imposibilita totalmente el caminar de manera libre y al descubierto.

4.1. LA FLÂNEUSE OCULTA

El grado máximo de ocultación para pasar desapercibida es la propia negación de la condición femenina. Este aspecto queda reflejado en *The Mythic Being* (1973-1975), una serie de performances realizadas por la artista neoyorkina Adrian Piper, encarnando un estereotipo de macho afroamericano que se pasea por la ciudad de Nueva York. Un simple cambio de género y una exageración de sus características raciales son suficientes para caminar tranquilamente por cualquier callejuela de la ciudad, sentarse en el metro con las piernas abiertas y no ser observada como objeto de deseo.

Una vez que la mujer toma la decisión o tiene la posibilidad de salir a caminar como tal, no suele hacerlo desde el anonimato, sino desde una identidad, mujer, y un rol específico asignado previamente a modo de máscara para conservar su libertad en la intimidad. Así lo advierte Joan

Fontcuberta en el catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona en 1997 *Máscara y Espejo*.

“¿Dónde eran más ellas mismas? Dispuestas en forma de dípticos, la dualidad de retratos de cada mujer contraponía dos facetas del mismo personaje: la pública (seria y formal) de la privada (alocada y desinhibida). En algunos casos la distancia entre una y otra era tal que el personaje se hacía irreconocible: su identidad parecía sujeta a una excéntrica metamorfosis gestionada por los protocolos de las jerarquías sociales. (Fontcuberta y Zabalbeascoa, 1997, p. 92)”.

Esta cita hace referencia a un trabajo de la alemana Sinje Dillenkofer titulado *Reservate* (1990), una serie de dípticos en los que aparece una misma mujer representando su papel en la esfera pública como ejecutiva (fotografía en blanco y negro) y en el ámbito privado realizando una actividad por puro placer y con toda libertad (fotografía en color). Según Fontcuberta, la dialéctica entre la máscara y el espejo es un recurso utilizado por artistas, principalmente femeninas, para presentar distintas identidades, metamorfosis y transformaciones que separan el *ser, querer ser, poder ser...* Deseo y realidad, que en muchas ocasiones son máscaras impuestas con el sigilo de mantener unas formas arbitrarias y que disfrazan la verdadera identidad. Sobre este tema vuelve a incidir Fontcuberta en su libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (2013) al referirse al interrogante de la identidad femenina en *Untitled Film Still* (Cindy Sherman, 1979). El proyecto se compone de ochenta y cuatro fotografías en las que la artista, autorretratada, escenifica sendos fotogramas de películas ficticias con una estética similar al cine de las décadas de los años 40 y 50 del siglo XX para reflejar los estereotipos femeninos específicos en el mundo contemporáneo: prostituta, universitaria, abandonada, maltratada, entre otros. Concluye Fontcuberta (2013, p.32) que “la mujer no es más que un montón de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. Sus disfraces evocan la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena”.

4.2. LA FLÂNEUSE EXPUESTA

Desde niña, la mujer recibe una información privativa de libertad fuera de su vivienda. Primero, con la fantasía de un hipotético “hombre del saco”, ya de adulta toma conciencia de que debe esquivar a agresores

reales y, además, tampoco puede permanecer parada sola en un lugar de la calle sin ser mal vista. Elkin, en su libro *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres* (2017) habla de la artista Marie Bashkirtseff quien, en 1879, escribe en un periódico la envidia que siente hacia el flâneur que se sienta en el jardín de Tullerías con total libertad, y justifica este hecho con la visibilidad. Es decir, mientras el hombre se camufla entre la multitud y observa con tranquilidad, la mujer está para ser vista como objeto de consumo bajo la mirada voyerista masculina y es víctima de agresiones verbales, ambas frecuentemente normalizadas.

El fotoperiodista mexicano Nacho López, además ejercer como profesional para reflejar gráficamente la noticia y el acontecimiento, despliega su faceta artística a modo de fotoensayo. Según el propio fotógrafo, utiliza la fotografía como denuncia de las injusticias sociales en favor de grupos desfavorecidos, dando testimonio simbólico con total libertad y sin someterse al consumismo. ¡Limón (2013) analiza las imágenes fotográficas de la performance de 1953 Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero publicada en la revista ilustrada Siempre! *Presencia de México*. Se trata de una serie de cuatro instantáneas con amplios textos narrativos en las que se visualiza una señora voluptuosa con vestido ceñido, medias y zapatos de tacón que pasea por la Avenida Madero de Ciudad de México. Los diferentes ángulos de las tomas de la mujer se rodean de las miradas descaradas de los transeúntes, los cuales parecen “improvisar románticas frases a las muchachas bellas” como si se tratase de un elogio al piropo cuando en realidad, se deduce de los textos de López, la mujer es un “pretexto para desencadenar reacciones varoniles, aspavientos, suspiros y tortícolis”.

En la obra de Barbara Kruger *Your gaze hits the side of my face* (1981), el mensaje acusatorio “Tu mirada golpea un lado de mi cara” junto a la fotografía del perfil de un busto clásico y pétreo femenino, una pieza de arte, deconstruye la imagen canónica de la mujer y critica la idea de su objetivación y consumo desde la posición privilegiada de la mirada masculina. Una sombra en la mejilla de la cara blanca alude a la metáfora de la lesión que puede causar la aparente inofensiva y distante de un simple gesto carente de palabras.

Más allá de la mirada, que podría pasar desapercibida por la subjetividad que conlleva, se encuentra la agresión verbal clásicamente denominada “piropo”, generalmente formado con una palabra o frase breve o un sonido como el silbido. La tradición y la historia del piropo, sobre todo en países del área del Mediterráneo y de América Latina, han consolidado tácitamente su uso como unas palabras de cortesía y alabanza hacia la mujer, hasta tal punto de ser consideradas un halago. No obstante, muchos de ellos son rechazados en la actualidad, incluyéndolos en lo que se denomina el piropo descortés, con una connotación sexual del emisor masculino al cuerpo receptor femenino (Pérez Durán, 2019) y, cada vez más, hay un acuerdo unánime sobre que debe ser desmitificado como un hecho artístico o poético (Lino Maldonado, 2017).

En 2012, la artista, activista e ilustradora Tatyana Fazlalizadeh inicia la campaña de arte urbano *Stop Telling Women to Smile*, en la que denuncia el acoso callejero mediante carteles reivindicativos. Al igual que Kruger, los mensajes de protesta espetan al lector masculino “My outfit is not an invitation”, “Women are not outside for your entertainment”, “My name is not baby, shorty, sexy, sweetie, honey, pretty, boo, sweetheart, ma”., o “Harrassing women doesn’t prove your masculinity”. Sin embargo, en este caso los mensajes acompañan retratos de mujeres reales que previamente han dialogado con la artista sobre sus experiencias en la calle. En su web, Fazlalizadeh pone sus carteles traducidos a varios idiomas a disposición de todo aquel que desee imprimirlos y distribuirlos por el espacio público.

El arquetipo de mujer española, concretamente andaluza, como receptora del piropo unidireccional es una constante en la obra de la sevillana Pilar Albarracín. En la exposición *Ritos de fiesta y sangre* (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, junio - septiembre de 2016) muestra la identidad de la mujer seductora y joven ataviada con el traje de flamenca, abanico y clavel en el pelo negro como algo que debe de saborear el turista de manera similar a como lo hace con el jamón de jabugo. La seducción arranca de su mirada como muestra en la fotografía *Prohibido el cante* (2000), donde aparece una andaluza amordazada en un bar típico lleno de fotografías taurinas y con un trofeo de cabeza de toro. El piropo transformado en música folclórica española interpretada

por una banda de hombres que acorrara a la artista en la performance *Viva España* (2004) es una puesta en escena muy clara de lo que parece ser una pretensión de señalar y ensalzar la belleza de la mujer caminante para dirigir la mirada hacia ella de todos los transeúntes. Sin embargo, es un acoso al que se somete la mujer caminante, reconducida continuamente hacia donde la banda musical le indica, y es señalada para incitar al resto de transeúntes a que sea observada.

5. LA CIUDAD Y EL ESPACIO PARA LA FLÂNEUSE

En los años 30 del siglo XIX, una vez que se produce la internacionalización del feminismo, la mujer participa en la vida política. Comienza a ocupar un lugar fuera de la casa, lo que se interpreta como una osadía, pues provoca la pérdida del orden social, un desequilibrio entre el espacio privado, inmóvil, casto, femenino, y el espacio público urbano como lugar para el intercambio, de aventura y de acción para la sexualidad masculina. La ciudad que se configura a finales del siglo XIX es físicamente la proyección de una mujer transgresora en la que solo tienen cabida, bajo el imaginario patriarcal, el aborto, la prostitución, el travestismo y las amistades románticas, es decir, es un lugar para las prácticas masculinizantes que se apartan del papel reproductor de la mujer. Mateos de Miguel (2019) establece la metáfora del estado ruinoso de París como reflejo especular o representación de mujer fatal para el disfrute del varón heterosexual y culto que recorre el cuerpo femenino. La mujer no es otra cosa que la ciudad en sí misma. Paulatinamente, con la iluminación de las calles, la introducción del alcantarijado, la proliferación de parques, monumentos, colegios y toda la planificación urbanística, la ciudad se va convirtiendo en “símbolo de la arrogante y recatada mujer burguesa” (Mateos de Miguel, 2019, p. 61). Este recato supone que hasta la segunda mitad del siglo XX la zona de confort de la mujer continúa limitándose al espacio doméstico y al servicio de los demás, siendo la ciudad un territorio al que únicamente sale para ir al mercado, la iglesia o el parque. Cuando la mujer sale de casa y coge el coche para acceder a la educación e incorporarse al mercado de trabajo, descubre una ciudad dispersa y sin referencias en un mundo

bastante deteriorado, según la arquitecta Atxu Amann y Alcocer (2005, p. 10).

En la actualidad, donde la mayor parte de la población habita las ciudades, el caminar urbano se ha retomado como un acto contemplativo y poético que, más allá de ser una herramienta económica para potenciar la salud, es una medida de recuperación del espacio público. Sin embargo, tal y como apunta el antropólogo Manuel Delgado en una entrevista (Tapia, 2019), la ciudad es un escenario de conflicto consecuencia de las relaciones en la vida urbana basadas en vínculos efímeros y situaciones inestables. Ante la imposibilidad de la existencia de conflicto inherente a la propia vida y de una ciudadanía igualitaria, la arquitectura urbana se diseña con una morfología perfecta, convirtiendo a las ciudades como usurpación en beneficio político, según Delgado, y objeto de deseo para el entretenimiento, según Amann y Alcocer, en el que algunos arquitectos expresan su sello de marca como en cualquier operación de marketing. Desde 1972 a 1982, Valie Export desarrolla en varios rincones de la ciudad de Viena la serie *Body Configurations*. En ella, la artista se relaciona con el entorno de una manera completamente diferente a la que implica el diseño urbano, adaptando la fragilidad de su cuerpo a la configuración del paisaje arquitectónico de la ciudad.

La estructura y el diseño del espacio urbano, ya agresivo por naturaleza, son más relevantes aún para la mujer. Cuando la flâneuse sale a la calle, percibe una continua sensación de miedo provocada por la inseguridad. Se enfrenta a diferentes emociones, de la experiencia personal o de la que conoce por otras mujeres y de los medios de comunicación, dando lugar a un caminar rápido, al acecho, con la continua y rápida toma de decisiones sobre qué camino seguir, qué tipo de medio de transporte tomar. Se cuestiona, además, las características de la vestimenta que porta en ese momento, a pesar de que, ¿tal y como demuestra la exposición *What were you wearing?* (2013) de Jen Brockman y Dr. Mary Wyandt-Hiebert, ni el comportamiento ni una prenda de vestir son nunca la justificación de una agresión. En las horas de menor visibilidad, ciertos espacios públicos, como los parques, que durante el día son lugares para la tranquilidad y la desconexión, inspiran sentimientos de inseguridad y amenaza por la escasez de iluminación, falta de control

visual y el exceso de silencio. Por ello, al anochecer, la mujer evita este tipo de espacios o cambia sus recorridos, a veces sin ser consciente de ello. *The Strange Half-Absence of Wandering at Night*, de Johanna Steindorf (2005) es un audiowalk mediante el cual los participantes acompañan los pensamientos de una mujer que se desplaza por un parque al anochecer. A través de una combinación de narrativa, extractos de texto, música y grabaciones de campo, el usuario va siendo informado acerca de qué piensa la protagonista cuando oye de cerca un corredor, cómo interpreta los ruidos, cómo modifica su paso o hace una llamada fingiendo que alguien la espera.

Independientemente de la hora del día a la que la paseante transita por la ciudad, la sociedad no ve con buenos ojos que una mujer permanezca parada en la calle. La versión femenina “del hombre de la calle”, ejecutivo e implicado en los negocios, tiene una connotación negativa de prostituta en una esquina esperando a un posible cliente (Delgado, 2007), consecuencia de la idea de ciudad hecha históricamente para la instalación, el uso y el disfrute masculino (Borja, 2003). En este sentido, destacan acciones performativas de mujeres para ocupar de manera colectiva los espacios urbanos mediante la práctica tradicional de labores manuales textiles, como *Las filanderas: Acciones para activar el espacio público* (2017) de Estíbaliz Sádaba y la escritura, como *Cartas de Mujeres, un lugar para escribir* de la campaña de la asociación ONU Mujeres, materializada en diferentes países.

6. CONCLUSIONES

La idea primigenia de un flâneur o caminante urbano varón, estudiada, practicada y alabada en textos literarios y de investigación a lo largo del siglo XX no ha tenido el mismo desarrollo y libertad de acción para su equivalente de género, la flâneuse. Este hecho ha ido paralelo a la evolución lenta y aún no superada sobre igualdad en los espacios habitables y en los espacios transitables. El espacio privado se ha identificado siempre como fundamentalmente femenino, destinado al cuidado y manutención de la familia. La calle, salvo superficies para la compra de alimentos y los colegios, se ha diseñado para el uso y disfrute del

varón. Se distinguen así dos recintos estancos y cerrados, el privado reproductivo y el público productivo, siendo improbable la aparición de una flâneuse real. Esta imposibilidad la pone de manifiesto Adrian Piper en sus performances recogidas en *The Mythic Being* (1973-1975), en las que la artista sale a la calle con total libertad disfrazada de hombre bajo una apariencia prepotente.

Una vez que la mujer se incorpora al mercado laboral productivo, manteniendo la totalidad del encargo tácito reproductivo, el espacio público no deja de ser una extensión del espacio privado, en el que la vigilancia masculina familiar se amplía y difumina, pero no desaparece. Las series fotográficas de Sinje Dillenkofer (*Reservate*, 1990) y de Cindy Sherman (*Untitled Film Still*, 1979) describen la necesidad de otras maneras de disfrazarse que obedecen, respectivamente, a la vestimenta uniformada para acudir al trabajo y a los distintos clichés atribuidos a las mujeres representados en la historia del cine. Las formas de vestir y de actuar facilitan su presencia en las calles, puesto que se adaptan a los cánones aceptados por la institución y la sociedad. Estos cánones tienen, además, una autoría masculina que diferencia la oposición entre la mujer recatada productiva en el mercado laboral y la provocativa en su función como objeto de deseo. La uniformidad del hombre, por el contrario, permanece prácticamente inalterable en los ámbitos públicos equivalentes. Tanto en el trabajo como ejecutivo como en el ambiente festivo, el protocolo marca las mismas pautas de traje de chaqueta con corbata dentro de una discreta gama de tonos y colores.

En las últimas décadas se han mantenido en el espacio urbano una serie de formas de violencia implícitas, difícilmente denunciables, que limitan el paseo a la flâneuse. En este sentido, el análisis crítico de algunos de los proyectos presentados pone en evidencia el control, tanto espacial como temporal, ejercido sobre la mujer contemporánea que camina por el espacio urbano. Este control se traduce en la imposibilidad de desviarse de una ruta trazada, prácticamente por consenso, y de detenerse en un punto concreto o caminar a un ritmo lento. Los elementos que se subrayan en estos proyectos artísticos son los mismos que las herramientas intangibles, gestuales y verbales, a las que se acuden de manera natural para dar la orden de una ruta y un ritmo en el acto de

caminar. Dentro de las herramientas en *Your gaze hits the side of my face* (Barbara Kruger, 1981); *Prohibido el cante* (Pilar Albarracín, 2000); y *Stop Telling Women to Smile* (Tatyana Fazlalizadeh, (2012) domina una mirada masculina que se exagera con el acoso y banda musical en la performance *Viva España* (Pilar Albarracín, 2004) o se ridiculiza con el clásico piropo en la serie fotográfica *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero* (Nacho López, 1953). La mirada masculina y el piropo, sin llegar a ser acciones ilícitas objetivas, son formas indirectas de violencia por el miedo y efecto psicológico negativo que generan. ¿Cabe destacar la diferencia temporal entre este último ejemplo de proyecto artístico con respecto al resto, más actuales y, sin embargo, muestra la vigencia de este tipo de violencia banalizada hasta alcanzar su normalización e, incluso, justificada por considerarse como una consecuencia de la provocación de la mujer o por su acceso a ciertos lugares impropios, como resaltan Jen Brockman y Dr. Mary Wyandt-Hiebert en su proyecto *What were you wearing?* (2013).

La relación entre la infraestructura y condiciones físicas de la ciudad y la violencia de género es diferente según se trate de la casa o la calle. En el espacio cerrado privado ha variado poco a lo largo del tiempo y las formas de violencia explícita no han desaparecido por la falta de denuncia y por la dificultad de acceso a las autoridades para la actuación legal. En el espacio público la vigilancia es más factible y la eficacia de la aplicación de la legislación vigente permite un cierto, pero no total, control de este tipo de violencia. Aún siguen existiendo lugares inseguros, oscuros y solitarios que impiden el paseo tranquilo de la flâneuse, la cual experimenta sensaciones negativas, como pueden percibirse en los audios del proyecto *The Strange Half-Absence of Wandering at Night* (Johanna Steindorf, 2005). Este proyecto es una reivindicación de espacios urbanos más seguros, iluminados y concurridos. Otras formas artísticas reivindicativas las encontramos en *Las filanderas: Acciones para activar el espacio público* (Estíbaliz Sádaba, 2017) y en *Cartas de Mujeres, un lugar para escribir* (ONU Mujeres, 2015) que reclaman respectivamente espacios para la costura y para la escritura como forma de recuperación de espacios urbanos.

7. AGRADECIMIENTOS

Este estudio se encuadra en un proyecto de investigación titulado “Orar, coser y lavar. Arqueologías y memoria en el espacio público femenino como huella del presente” financiado por el Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad de la Universidad de Granada dentro del Programa 50 (Programa de Apoyo y Fomento a la Investigación en Materia de Igualdad 2020) del Plan Propio de Investigación y Transferencia.

8. REFERENCIAS

- Amann y Alcocer, A. (2005). *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Repositorio Institucional UPM. <http://oa.upm.es/164/>
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.
- Elkin, L. (2017). *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Malpaso Ediciones.
- Fontcuberta, J. y Zabalbeascoa, A. (1997). *Máscara y Espejo*. Lunwerg Editores.
- Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas: fotografía y verdad* (2.ª ed.). Gustavo Gili.
- Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie*. Flammarion.
- Han, B. (2015). *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. (4.ª ed.). Mc Graw Hill.
- Honoré, C. (2017). *Elogio a la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*. RBA Libros.
- Le Breton, D. (2000). *Elogio del caminar*. Editor digital Titivillus. https://www.academia.edu/40443440/David_Le_Breton_Elogio_del_caminar
- Le Breton, D. (2018). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Siruela.

- Limón, N. (2013). Nacho López, análisis de dos performances fotográficas. *Zer*, 18(34), 173-193.
- Lino Maldonado, P. F. (2017). El piropo: artefacto de reproducción socio-cultural de modos de ser a través de las experiencias de hombres y mujeres en Santa Cruz de la Sierra - Bolivia. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 22, 119-129, <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i22.295>
- Mateos de Manuel, V. (2019). El silencio de Salomé: ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nesci, C. (2007). *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. UGA Éditions.
- Panero Gómez, A. (2013). Recorridos olvidados: la flâneuse silenciada. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 4, 49-64.
- Pérez-Durán, M. A. (2019). Análisis de disponibilidad léxica del piropo descortés en una muestra de estudiantes universitarios de San Luis Potosí, México. *La Colmena*, 102, 9-20.
- Rivera Castillo, S. G. y Molina González, M. N. (2021). El caminar en una ciudad compleja, con la aportación del imaginario: elementos teóricos. *Realidades. Revista de la Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano*, 1(10), 119-135. <https://realidades.uanl.mx/index.php/realidades/article/view/120>
- Saavedra Macías, J. (2009, 17 - 18 de junio). *Explorando las emociones de mujeres cuidadoras en el contexto familiar: Experiencias de talleres psicoeducativos en la provincia de Sevilla. Investigación y género: avance en las distintas áreas del conocimiento* [ponencia] I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género. Universidad de Sevilla. Sevilla, España. <https://idus.us.es/handle/11441/32126>
- Tapia, M. C. (2019). Ciudad y conflicto, entrevista a Manuel Delgado. *Crítica Urbana. Revista de Estudios Urbanos y Territoriales*, 2(5). <https://criticaurbana.com/ciudad-y-conflicto-video-entrevista-a-manuel-delgado>
- Thoreau, H. D. (2004). *Caminar*. El Cid Editor.
- Thoreau, H. D. (2013). *El arte de caminar: tras los pasos de Henry D. Thoreau. Walking, un manifiesto inspirador*. Ned ediciones.
- Torrecilla Patiño, E. (2017). Mujeres haciendo ciudad: Flâneuses y Las Sinsombrero. *Ágora*, 4(7), 79-98. <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2017.4.7.3>