

## **Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español**

JUAN VICENTE ALIAGA

Desde la perspectiva concreta de 2011 echar la vista atrás, sobre todo si el período comprendido es de dos décadas, produce extraños efectos. Uno de ellos, tal vez el de mayor alcance, brota al comparar algunas de las experiencias recientes, que son objeto de estudio aquí, verbigracia las que han sido denominadas y englobadas bajo el nombre de *posporno*,<sup>1</sup> con las obras expuestas en distintas muestras organizadas por organismos institucionales, sobre todo a lo largo de los noventa en lo que se ha llamado, no sin recelos e incomodidad,<sup>2</sup> “arte de mujeres”.<sup>3</sup>

No pretendo establecer una comparación forzada y sustentada en un afán de enfrentamiento entre polos totalmente opuestos (arte de mujeres versus *posporno*) pues soy consciente de que en dos decenios, amén de estas manifestaciones, muchas otras realidades, planteamientos, debates y políticas han nacido y se han desarrollado afectando a las dos mencionadas. Citaré a continuación y sin un orden establecido algunas que no pueden obviarse, mezclando expresiones que operan en distintos planos y que son de orden cultural y político, sin detenerme con precisión en ellas, por ejemplo las discusiones en el ámbito teórico y académico entre el feminismo de la diferencia y el de la igualdad,<sup>4</sup> el asentamiento del feminismo institucional, el refuerzo del binarismo de género y de la heteronormatividad en el orbe mediático que se vio multiplicado con la aparición de las televisiones privadas practicantes consumadas de la basura catódica, el impacto que sobre la vida sexual y las normas morales tuvo la aparición del sida, la reacción sexófoba y puritana puesta de manifiesto por influyentes sectores sociales como la Conferencia Episcopal, el Partido Popular, el Foro de la Familia, particularmente beligerantes durante las dos legislaturas de Rodríguez Zapatero.

Esta ristra de materialidades y acciones, aplicadas en distintas esferas (gobiernos, instituciones, partidos políticos, colectivos, individualidades...), está en el trasfondo de lo que trataré de exponer en estas notas en un amplio período en el que se vivió la euforia españolista y neocolonial de 1992 (proclamado como el V centenario del “Descubrimiento de América”, cuyo epicentro se dio en Sevilla), los Juegos Olímpicos de Barcelona, el declive de los proyectos socialdemócratas y de los gobiernos de Felipe González, la llegada de la derecha capitaneada por José María Aznar, y posteriormente el período de reformas impulsado por Zapatero (ley de violencia de género, ley de matrimonio homosexual, reforma de la ley del divorcio, ley del aborto...). No puede dejarse de lado este marco macropolítico, pues sin duda influye de distinta manera en los discursos de género y en las políticas concretas que se plasman en la vida cotidiana de la ciudadanía. Dicho esto, no pretendo diseccionar las ideas que circulaban en los dominios del arte (creadores/as, comisarios/as, articulistas,

galerías, museos...) en relación al feminismo en los noventa, sobre todo en la primera mitad, a la luz de las proposiciones de algunas de las protagonistas del posporno de hoy, que a título individual, en colectivo o en manada,<sup>5</sup> se sitúan nítidamente más allá del opresivo binarismo de género y por tanto cuestionan la categoría mujer, que fue central en el feminismo clásico y también en el de la segunda ola, y que pervive hoy.

En los noventa, incluso después de las primeras aproximaciones a las teorías posidentitarias y/o *queer*,<sup>6</sup> el uso del constructo mujer, con algún que otro matiz, resulta omnipresente en gran parte de las exposiciones realizadas y sigue vigente todavía,<sup>7</sup> una vez pasado el Rubicón del primer decenio del siglo XXI.

En ese sentido quisiera subrayar que la eclosión de las prácticas posporno, que se reivindican sin ambages deudoras del legado feminista,<sup>8</sup> y su implicación en subculturas<sup>9</sup> tranzmarikabollo urbanas,<sup>10</sup> no ha supuesto un freno al feminismo moderado que de hecho es el que goza de mayor nombradía, como puede comprobarse en las iniciativas que han sostenido los partidos políticos<sup>11</sup> del arco parlamentario del Estado español, aunque también en este caso hay diferencias notables entre el feminismo oficial, legalista, que emerge del Instituto de la Mujer y del (ahora difunto) Ministerio de Igualdad o las retrógradas del Partido Popular y de la Conferencia Episcopal, que han demonizado la "ideología de género", vinculando los casos de violencia machista con los matrimonios no canónicos. De darse, que no es frecuente, son las voces del feminismo moderado las que aparecen en los periódicos, las cadenas de televisión (en la red hay mayor diversidad), aunque no sea el ámbito mediático un espacio permeable a ello. ¿Cuántas veces han pasado delante de las cámaras Ángeles Álvarez, Ana María Pérez del Campo,<sup>12</sup> Empar Pineda, por citar algunos nombres del activismo? Mucho menos lo hicieron las profesoras Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Ana de Miguel, María Milagros Rivera Garretas, Giulia Colaizzi o Raquel Osborne.

Dicho esto, con las prevenciones oportunas y tras sopesar la diversidad y heterogeneidad de asuntos que afectan a los distintos feminismos en su relación con las poéticas y las prácticas artísticas en el Estado español de las décadas nombradas, voy a centrar mi objeto de investigación, aun pecando de reduccionista, en los dos casos de estudio enunciados: las exposiciones de mujeres y el posporno, pues es tanto lo que las separa que se me antoja suficientemente elocuente para entender de alguna manera la situación y el contexto actual y la dimensión y envergadura de los cambios producidos.

Creo pertinente, sin ánimo exhaustivo, proponer un recorrido analítico sobre los contenidos de algunas exposiciones (obras y textos) desde los noventa, pues sus argumentos apenas se han explorado. Me centraré en aquellas que recogen planteamientos, propuestas y trabajos producidos en el Estado español, aunque no ignoro el impacto que pudieron tener en los distintos públicos, en los y las artistas, en el sector de la crítica, etc. exposiciones y proyectos híbridos que incluían artistas sobre todo extranjeros con alguna aportación/inclusión española, es decir que no se centraban en la situación específica del Estado español, de su historia, cultura, de sus movimientos sociales: *Mar de fondo* (1998), *Zona F* (2000), *Mujeres que hablan de mujeres* (2001), *El bello género* (2002), *La costilla maldita* (2005), *Fugas subversivas* (2005), *Cyberfem*.

*Feminismos en el escenario electrónico* (2006), *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (2006), etc.

Empezaré en 1993, año en que se lleva a cabo en Sevilla un proyecto, *100%*, con clara impronta feminista que sin embargo no sirvió de paradigma o referente a otros posteriores en los que el feminismo sería cuestionado o desdeñado por una supuesta cortedad de miras. En esas otras exposiciones no feministas se reunieron obras de arte cuyo hilo conductor estribaba en la biología de sus creadoras.

Mar Villaespesa despliega en *100%* una propuesta pionera cuya excepcionalidad<sup>13</sup> radica, más que en el conjunto de obras incluidas de artistas afincadas en Andalucía, por el elenco de textos fundamentales de la teoría feminista anglosajona (Elaine Showalter, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau, Teresa de Lauretis, entre otras autoras) hasta entonces no disponibles en castellano.

En el sustancioso catálogo se incluyó también un texto de Estrella de Diego, titulado “Ver, mirar, olvidarse, reconstruirse”, trufado de citas a Laura Mulvey, Luce Irigaray y Griselda Pollock.

En la propuesta de Mar Villaespesa, que ya había demostrado su interés por estos asuntos en el texto escrito para el catálogo *8 de marzo*<sup>14</sup> (Málaga, 1986), se hace hincapié en la importancia de que la construcción femenina no esté fijada sino que aparezca más bien en proceso de continua transformación. La autora se separaba así de los idearios esencialistas. Villaespesa teme que el pensamiento feminista acabe acartonándose, institucionalizándose (y en parte así ha sucedido). Su objetivo es hincarle el diente a la producción artística española, aunque se centre en Andalucía por “imperativos técnicos” –la exposición se hizo en Sevilla y Málaga: el presupuesto procedía de la Junta de Andalucía con el aval del Instituto Andaluz de la Mujer–, lo cual da a entender que algunas mujeres cercanas o miembros del PSOE se habían abierto paso en el universo viril del poder y de la administración pública. Villaespesa es consciente de las carencias teóricas en las artistas españolas, que achaca al sistema educativo español, lo cual no significa que no “hubiera voces feministas en la universidad y en el marco político antifranquista”<sup>15</sup> y menciona los cambios suscitados a partir de la creación de institutos de estudios feministas en Madrid, Barcelona y Valencia sin orillar el impacto del activismo feminista político, citando en concreto el papel desempeñado por la Asamblea de Mujeres de Granada.

La visión de Villaespesa es abarcadora y abierta y tiene en cuenta que determinados sectores de la sociedad española empezaban a ser receptivos a la multiplicidad de enfoques dentro de los feminismos: el de la igualdad, el de la diferencia, el que aborda la sexualidad lesbiana, el transexualismo;<sup>16</sup> también apunta a la relevancia de las teorías de Derrida y Foucault. La autora se sitúa próxima a los postulados que abogan por la construcción social del género y de la sexualidad.

Sobre el arte producido en España, Villaespesa considera que cuestiones como el discurso feminista o el tema de la importancia de la realidad corporal no se hacen visibles en artistas nacidas antes de los setenta, “podríamos decir que se trata del discurso imposible a favor del lenguaje dominante”<sup>17</sup> Esta imposibilidad contrasta con propuestas posteriores claramente feministas

María José Belbel, *No pienso arrugarme con los años*, cartel, 1993



como los carteles de María José Belbel presentes en esta misma exposición, un material irónico con la maternidad obligatoria (*Tú eres el espejo de tu madre*), y celebrador del amor lésbico (*No pienso arrugarme con los años*), que se distribuyó por las calles sevillanas. Sostiene Villaespesa que las artistas de *100%* estaban cercanas al feminismo de la igualdad, pero no ofrece argumentos al respecto. En su argumentación también considera que las artistas que tuvieron éxito en los ochenta (verbigracia, Susana Solano, Eva Lootz, Soledad Sevilla, Ángeles Marco) se ajustaron al lenguaje hegemónico, con la excepción de Sevilla en cuya obra se afirma “un deseo de búsqueda de un espacio que podríamos definir como femenino”.<sup>18</sup> Y esto tenía mérito decirlo entonces, dada la carga peyorativa social que había ya acumulado la femineidad. La instalación *Leche y sangre*, 1986 (en la que Sevilla empleó el lenguaje simbólico de las flores), sería aquella en la que se plasmaría ese espacio femenino, aunque esto no resulte palmario.

Villaespesa insiste en que las artistas de la exposición *100%* “no están unidas solo por el sexo biológico”.<sup>19</sup> Es este un importante detalle tras haber señalado que no intenta definir un arte feminista sino reconocer ciertas prácticas femeninas. Ambos argumentos parecen contradictorios, pero con el material expuesto en *100%* no se podía ir más lejos.

Para concluir, Villaespesa admite que el feminismo se ha enriquecido con otros discursos y debates: la cuestión gay, la pornografía, la androginia, la participación masculina en el feminismo, la cuestión poscolonial: asuntos ignorados por la crítica de arte española.

La selección de obras era heteroclita. Había algunas de difícil inserción en lecturas críticas de las normas de género, pero otras incidían por ejemplo en la ampliación de la idea de “mujer”: es el caso de Pilar Albarracín en *Mujeres* (1993), unas fotografías/retratos de travestis, término utilizado entonces popularmente para referirse a los transexuales.

En esta exposición hubo también espacio para el viaje poético a través del agua que Carmen Sigler plasmó en su vídeo *El sueño velado*, que le permitía

incidir en la representación del cuerpo femenino en sintonía con algunos principios del feminismo de la diferencia.

Con dimensión estatal tuvo lugar en Madrid la exposición de escueto pero elocuente título *Arte/Mujer 94*, organizada por la Dirección General de la Mujer y la Comunidad de Madrid y que pudo verse en el Museo Antropológico (extraño lugar) ese año. En esa exposición, comisariada por Montfragüe Fernández-Lavandera, que a la sazón también incluyó su obra en la muestra, fueron invitadas artistas como Olga Adelantado, Ana Laura Aláez, Dora García, Yolanda Herranz, María Zárraga. El conciso texto<sup>20</sup> de Victoria Combalía, eje reflexivo del catálogo, parte de la idea de que hombres y mujeres ven el mundo desde distinto ángulo. Y para demostrarlo (eso cree, aunque no profundiza en ello) narra una experiencia personal tras ir a ver, con un amigo, la película de Roberto Rossellini, *Stromboli* (1950): "Siempre se ha dicho que los hombres tienden a la abstracción y a la generalización, y las mujeres a lo concreto y cotidiano"<sup>21</sup>

Tras esta simplificación casi atávica, que no cuestiona desde bases feministas, la autora prosigue afirmando:

[...] el inconsciente no tiene sexo. Tampoco, seguramente, tiene sexo el arte; numerosos artistas han hablado de la bisexualidad de los creadores, del lado masculino y femenino de su personalidad y de su obra (Mondrian, en este siglo, escribió varios aforismos sobre ello). Pero hay quien como Lucy Lippard atribuye rasgos específicamente femeninos a ciertas obras de arte producidas por mujeres: la imagen centralizada, la fragmentación, el *collage* y la autobiografía serían, según esta autora, algunas de ellas. Según estos criterios, Picasso y Braque serían femeninos [...] Bah, me digo, esto no tiene fundamento.<sup>22</sup>

Se desprende cierta confusión conceptual y ausencia de análisis socio-político en los términos esgrimidos por Combalía, pues podría pensarse que está defendiendo posturas rayanas en lo *queer*, lo que parece hartamente alejado de sus intenciones al insistir en que hay artistas que utilizan los mismos objetos y por ello parecerían estar más allá del género. ¿Subyace a esta reflexión un deseo de cuestionar el orden binario? A la vista de los trabajos elegidos para la exposición y del raquitismo del nivel reflexivo, el no es rotundo.

En realidad el objetivo de *Arte/Mujer 94* era llamar la atención sobre las dificultades que encontraban las mujeres artistas a la hora de llevar a cabo una carrera profesional. "Seguramente este ha sido uno de los motivos para exhibir por separado sus obras, un hecho que con los años nos parecerá trasnochado e impensable. Esperemos"<sup>23</sup> concluye Combalía sin más explicaciones.

Con esta exposición y otras semejantes se afianzaba la idea de la existencia de planteamientos artísticos implantados sobre la base de una matriz biológica. Huelga decir que en el orbe expositivo español nadie planteó exposiciones de hombres así llamadas, aunque de facto las hubo compuestas únicamente por varones. Algunas de las exposiciones de mujeres, impulsadas por las instituciones,<sup>24</sup> destilaban desapego y desafección por parte de quienes las comisariaban. Las organizaban a regañadientes como un mal menor, pues lo femenino estaba desacreditado socialmente como una dimensión inferior, también en el arte.

En 1995, año en que se celebró la famosa cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Pekín que impulsó, entre otras cuestiones, el uso generalizado del concepto de *gender/género*, tuvo lugar en Valencia *Estación de tránsito*. La comisaria, Nuria Enguita, inscribía sorprendentemente el espacio de la mujer en un territorio inhabitual, un no-lugar, según las entonces muy aclamadas elucubraciones de Marc Augé. Lo expuso de este modo:

Y esta consideración de no-lugar como espacio de los otros sin los otros, un espacio que se mira sin permitirle una mirada propia, del que se habla según estereotipos aceptados podría definir –y quisiera decirlo sin nombrarlo– el espacio femenino, un no-lugar históricamente reservado a las mujeres.<sup>25</sup>

Más allá de lo acertado o no de la metáfora llama la atención en el texto la ausencia de referencias al corpus teórico feminista.

La propia comisaria, antes de abordar el comentario de las artistas seleccionadas, hace hincapié en la realidad del cuerpo que constituye la “primera frontera y lugar más íntimo y amenazado.”<sup>26</sup> Ciertamente es que en la exposición coexistían propuestas dispares, algunas de difícil adscripción a una lectura de género y menos aún a presupuestos feministas. Otros trabajos como los de Eulàlia Valldozera parecían proponer un análisis de su propio cuerpo visto fragmentariamente o cual espacio en sombra compuesto por el reflejo de un conjunto de productos de higiene, belleza y limpieza (*Sombras vacías, I serie, El yacente*, 1994), es decir enseres relacionados socialmente (todavía hoy: véase la publicidad) con la mujer. Por otro lado, estaban los torsos de maniquíes de Begoña Montalbán, encerrados en una vitrina como objetos de exposición a la vista de los demás, que permitían deducir que la artista alertaba sobre la fetichización de la mujer vista exclusivamente como materia corporal.

En una línea conceptualmente diferente, acerada y crítica con la realidad política valenciana, Carmen Navarrete concibió un cartel en el que reproducía un fragmento de una foto de procedencia porno. Sobre esta imagen figuraban unos conceptos que hacían pensar en la espectacularización del cuerpo femenino observado, controlado y coaccionado socialmente. A ello se añadía información de una ficha policial emitida por el Ayuntamiento de Valencia (la concejalía de Juan Cotino, miembro del Opus Dei) donde constaban como sujetos propensos a ser fichados los travestis, homosexuales, pederastas, exhibicionistas, *voyeurs* y enfermos de sida, en una suerte de delirio punitivo y criminalizador.

En ese mismo año, y también en la geografía valenciana se llevó a cabo *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (Museu d'Art Contemporani d'Elx y posteriormente en la galería Luis Adelantado, Valencia).

En el catálogo, que contó con aportaciones de Estrella de Diego, Carmen África Vidal, Helena Cabello/Ana Carceller, la comisaria, Isabel Tejeda, reflexionaba en los siguientes términos:

Yo no soy feminista solo el 8 de marzo, pero en este día se me ofrecía la posibilidad de realizar esta muestra como alternativa a otras muchas que, coincidiendo con la fecha, presentan obras de mujeres en exposiciones colectivas por el simple hecho de su idéntica condición genérica.<sup>27</sup>

La palabra feminista era reivindicada, un hecho a subrayar dada la mala prensa de este término en los medios de comunicación y en el tejido social.

Según la autora, desde los años setenta existía en el panorama español una demanda en torno a cuestiones de identidad que ella percibe como incumplida y por tanto todavía exigible. Ciertamente es que en las programaciones de los museos de mayor nombradía (IVAM, Reina Sofía...) la materia de género brillaba por su ausencia y que las direcciones de dichos museos ignoraban la huella del feminismo. Por otro lado los estudios de género, salvo excepciones, eran una rareza en el ámbito académico.

Tejeda confiesa partir del feminismo de la diferencia pero se reclama no partidista, es decir no sectaria, y de hecho su texto discurre por senderos en los que caben otras propuestas.

Las artistas elegidas se enmarcan en la misma generación, por eso sorprende la presencia de pinturas de Isabel Villar que justifica aludiendo a que una de sus obras, *Mujer y tigre* (1972), figuraba en la colección del museo ilicitano, lo que suponía una auténtica extravagancia dada la escasez de mujeres en esa institución. La comisaria argumenta que Villar "casi se ha situado en la exposición como la madre, como un paradigma simbólico que rescata el pasado"<sup>28</sup>. Esta alusión a la madre simbólica parece conectar a Tejeda con los planteamientos del feminismo de la diferencia que busca en el *affidamento* (confianza) entre las mujeres una forma de crítica al autoritarismo jerarquizado de las formas de poder masculino.

En las meditaciones de Tejeda, esta se hace eco de la importancia que ha adquirido el cuerpo como receptáculo y expresión de la sexualidad, del placer, del dolor, de la maternidad o de su rechazo. El cuerpo es un espacio manipulado por fuerzas sociales de todo tipo, verbigracia también en las teorizaciones médicas o literarias.

Tejeda reconoce que alguno de los asuntos es tratado por las artistas de *Territorios indefinidos* de forma intuitiva, pero que "el cariz político y reivindicativo no podía pasar desapercibido en una exposición como esta".

En algunas de las obras presentadas esa politización por la que se aboga no se manifiesta, sobre todo en aquellas de marcado sello abstracto, aunque en otras sí queda patente, por ejemplo en las de Patricia Gadea, o en el vídeo *Basic Kit* (1994), de Nuria Canal, en donde la artista expone algunos ejemplos de relaciones afectivas heterosexuales mediante la teatralización del comportamiento de personajes femeninos en clave de culebrón televisivo.

En una exposición como la que me ocupa, probablemente la de mayor envergadura en esos años, la cuestión lesbiana, que ya había planteado con vigor el colectivo madrileño LSD (lesbianas sin duda, entre otras denominaciones), está ausente, tan solo apenas imaginada, implícita quizá, aunque no teorizada en la obra de Ana Busto, que curiosamente exhibe una estética bollera inconfesa (botas de cuero, cráneo rapado) pero palpable.

Destaca asimismo uno de los pocos trabajos que plantea el peso crucial de las genealogías, de la iconografía producida por mujeres que sirve de eje transversal y conductor a otras mujeres. Es el caso de *Imprescindible para las mujeres*, de 1994, donde Ana Navarrete reutiliza y se apropia de imágenes concebidas por distintas artistas: Louise Bourgeois, Lynda Benglis o Jana Sterbak.



Vista de la instalación *Decálogo. Peep Show* de Carmen Navarrete, 1991

Uno de los asuntos espinosos entonces (el de la pornografía) fue abordado por Carmen Navarrete en *Décálogo. Peep-show X video star*, un proyecto realizado en una sala de espectáculos eróticos de la calle Saint-Denis de París en 1991, para el que Navarrete aplica las teorías foucaultianas sobre el panoptismo plasmado en el cuerpo de una mujer semidesnuda que da vueltas sobre una alfombra en la que están escritos los diez mandamientos de la ley (patriarcal) de Dios.

En 1996, en Navarra, una comunidad conocida por su conservadurismo religioso en materia de libertades civiles y sexuales y en donde el poder de grupos opusinos es ejercido sin resquicios, tuvo lugar una exposición de título cuanto menos equívoco. Me refiero a *Ricas y famosas*.<sup>29</sup> En el texto principal del catálogo, titulado "Sobre el arte, las mujeres y la muerte", Marián López Fernández Cao censura la supresión de las mujeres creadoras del imaginario colectivo, pues "la mujer, esa especie de ente que puebla las imágenes estáticas, pero no los actos históricos, está presente a lo largo de la historia del arte".<sup>30</sup>

Fernández Cao se pregunta por el distinto trato manifestado por los historiadores a la hora de valorar a artistas de distinto sexo. Se detiene particularmente en el caso de María Blanchard, de la que autores como Gómez de la Serna o Gaya Nuño destacaron que era contrahecha, fea, jorobada, marcada siempre por su cuerpo como si la verdad del sujeto femenino residiera en él.

En otro apartado del texto, Fernández Cao elucubra sobre los años ochenta, la década de las grandes exposiciones en España, el tiempo de los jóvenes artistas que nacen con la democracia. El arte joven (masculino) fue premiado, apoyado, estimulado, comprado y exportado. Fernández Cao pone como ejemplo la exposición *1980*, concebida por Juan Manuel Bonet, que defendía el arte no politizado, y en la que no hubo mujeres artistas. Nombra asimismo la expo-

sición *Madrid DF* que incluyó a Eva Lootz, la única mujer entre 11 participantes. A comienzos de 1982 descuella la exposición *26 pintores/13 críticos* (Fundación Caja de Pensiones, Madrid), que contaría con la participación de cuatro mujeres frente a veintidós varones. Esta minusvaloración de la producción femenina no se dio solo en exposiciones de pintura sino también en contextos conceptuales, verbigracia en *Fuera de formato*, Madrid, 1983, que reunió trabajos de veinte artistas, de ellos solo tres mujeres, aunque Paz Muro fue finalmente excluida. Son datos reveladores de la hegemonía masculinista.

Además, Marián López Fernández Cao se refiere al hecho demostrable del desfase existente ya en los noventa entre las diversas facultades de Bellas Artes que ofrecen mayor número de licenciadas que licenciados con la escasa visibilidad de mujeres en el ámbito profesional: las ferias, las colecciones, las galerías.

Sin embargo, la tipología de exposiciones femeninas, que ratificaban el constructo identitario de mujer desde un ángulo homogeneizador, sin problematizarlo, no dejaba de prosperar. Otro ejemplo más lo tenemos en *Doce artistas valencianas. Femenino plural*, que comisarió David Pérez en Valencia, en 1997, un año después de que el Partido Popular hubiese ganado las elecciones.

La exposición reunía obras de artistas afincadas en el País Valenciano, pero el catálogo iba más lejos pues contaba con cuatro de los nombres destacados de la crítica de arte española (Isabel Tejada, Mar Villaespesa, Rosa Olivares y Victoria Combalía). Esta última arremetía sorprendentemente contra lo que denominó "feminismo estrecho", encarnado a su juicio en los trabajos de Griselda Pollock.<sup>31</sup>

En 1998 Combalía volvía a insistir sobre cuestiones de género en su proyecto *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. En el catálogo, Combalía<sup>32</sup> indica que las carreras de las mujeres artistas se han equiparado con las de los

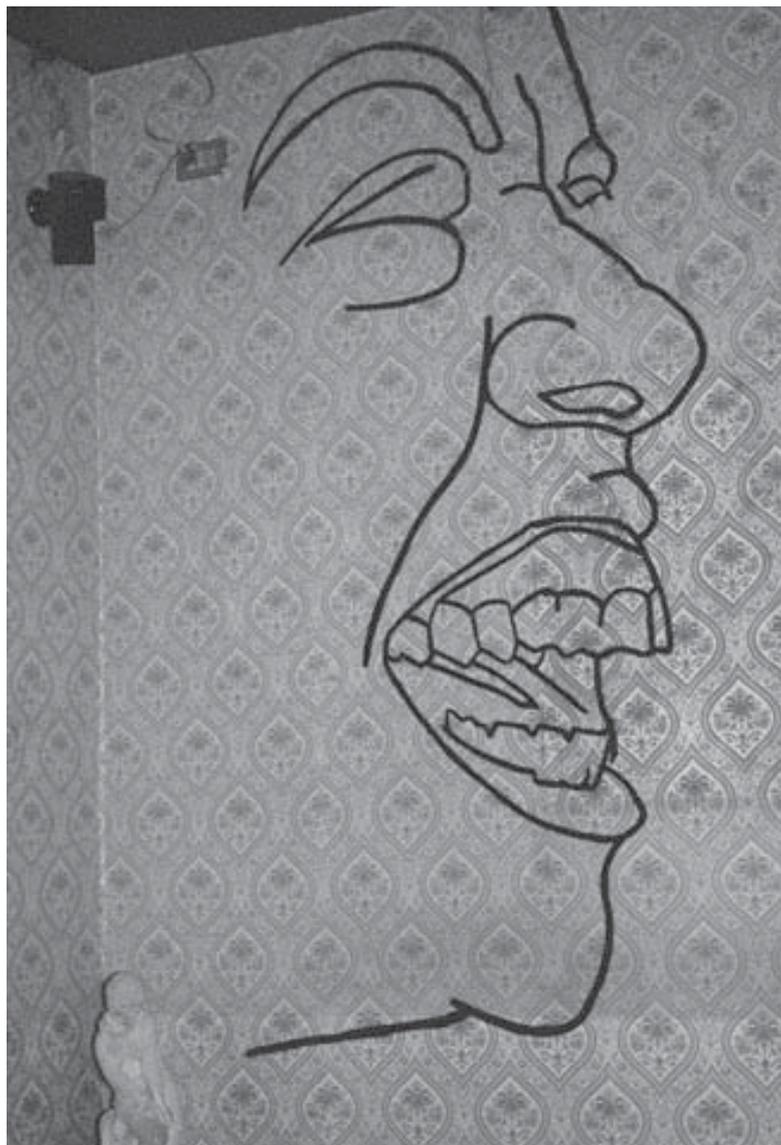


Portada del catálogo *Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins*, TeclaSala, Hospitalet de Llobregat, 1998

hombres en los últimos veinte años. Y cita a Rebecca Horn y Cindy Sherman como artistas de éxito, aunque peca de optimista. En su concepción uniformizadora señala que las artistas mujeres le parecen menos mecánicas y sometidas a los clichés que los hombres. A su juicio, sin apartarse un ápice de la ortodoxia del binarismo de género, las obras realizadas por mujeres están dotadas de mayor intensidad, sencillamente "porque hablan de deseo, cuestionan la identidad sexual y subvierten algunos prejuicios sólidamente establecidos".<sup>33</sup>

Se observa en sus apreciaciones una influencia del pensamiento freudiano, sobre todo cuando afirma que las nociones de masculinidad y de feminidad no son científicas y que en cada persona coexisten rasgos de los dos sexos. Se apoya asimismo en la teoría de los arquetipos de Jung, que defiende:

Todos los hombres llevaban dentro la imagen eterna de la mujer, no la imagen de esta o de aquella mujer. Esta imagen es fundamentalmente inconsciente, un factor heredado de origen primordial, grabado en el sistema orgánico del hombre.<sup>34</sup>



Azucena Vieites, dibujo mural para la exposición y fiesta *Juguemos a prisioneras*, bar Convento, Bilbao, 1994



Estíbaliz Sádaba, *Escucha al hombre-hembra*, cartel, 1998

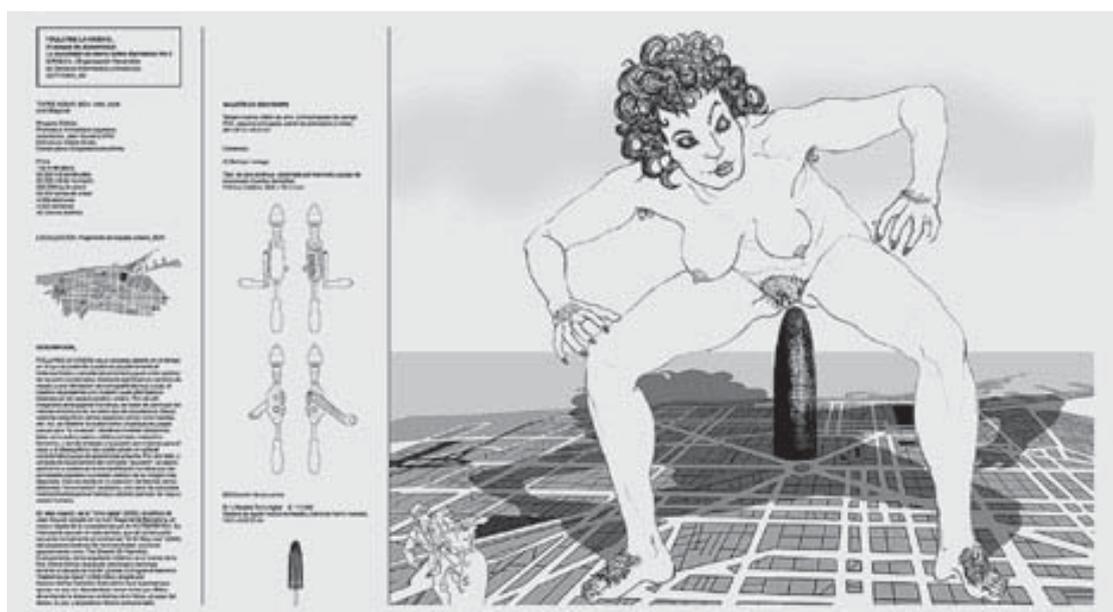
Estamos ante una filosofía claramente inmovilista que establece cuatro grandes arquetipos y sus derivados, un pensamiento incontaminado por la influencia del poder, los cambios culturales, los movimientos sociales.

En lo referente a las obras expuestas, Combalía mantiene, y no deja de resultar asombroso, que en algunas se propone una visión crítica de la imagen de la mujer: es el caso de Ana Laura Aláez, Susy Gómez, Bene Bergado.

En Euskadi, también en el ámbito institucional, se cierra el milenio con dos proyectos de muy distinta envergadura que denotan, sobre todo en el primero, el conocimiento y el impacto de las teorías *queer*. Me refiero a *Transgenéric@s*<sup>35</sup> (1998) y a *Trans Sexual Express*<sup>36</sup> (1999), este último concebido por Xabier Arakistain<sup>37</sup> y centrado en el ámbito vasco (Txomin Badiola, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Ana Laura Aláez). En él se señala que en el cuerpo, un asunto obsesivo en los años noventa, se condensa el sexo, el género, la sexualidad, la raza, la clase, y a partir de ese conjunto se conforma la identidad del sujeto. En el catálogo se apunta la idea de que el género funciona como un acto de *performance*.

*Transgenéric@s*, ideada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, tenía objetivos más amplios y de alcance estatal. Pertrechados con las aportaciones de la filosofía *queer*, particularmente la impronta de Judith Butler pero también de movimientos activistas bregados en los duros años de la sexofobia y de la estigmatización de los enfermos de sida, algunas de las obras de esta exposición destilaban una fuerte carga contra el heterosexismo (Jesús Martínez Oliva y su serie "Miedos, fobias"<sup>38</sup>), reivindicaban una genealogía lésbica (LSD) o subvertían el pensamiento dual sobre el género (es el caso de la *performance* de Miguel Benlloch).

Se cerraba de ese modo una década en la que el "arte de mujeres", de mala gana a veces (incluso por parte de quienes más lo sostuvieron) estuvo en boca de muchos aunque fue denostado y equivalía a un arte menor; en líneas generales, salvo excepciones, gran parte de las obras expuestas eran de signo conformista. El arte de mujeres y sus exposiciones, apoyadas con fondos pú-



*Follarse la ciudad. El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona, O.R.G.I.A, 2009*

blicos y con el patrocinio de algunos institutos de la mujer (bien intencionados pero ignorantes de las distintas teorías feministas sobre la producción artística), nunca formó parte de las preocupaciones del comisariado de relumbrón, de la dirección de los museos principales, es decir de aquella manera de trabajar (formalista, desideologizada, sexista, homófoba) que triunfó en la España del entusiasmo alimentada con los fastos de 1992, y que se encargó de algunas de las exposiciones de mayor empaque.

Dicho esto, existieron propuestas de valía entre los creadores. No puede entenderse esa década sin la contribución colectiva de Erreakzioa/Reacción, capitaneada por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis que en sus publicaciones, imbuidas de teoría feminista anglosajona, dejaron patente que había otras vías de conocimiento y de crítica al patriarcado. También cabe destacar la labor activista de LSD, un colectivo surgido en el barrio madrileño de Lavapiés en 1993 en el que confluyeron feministas y lesbianas de grupos de izquierda extraparlamentaria. LSD respondía a muchas denominaciones: lesbianas sudando deseo, lesbianas se difunden, lesbianas son divinas... La hipérbole lésbica venía a compensar la extrema invisibilidad de las bolleras en España, inclusive en el seno de las asociaciones asimilacionistas LGBT. Se producía así una paradoja conceptual en un colectivo con miembros cambiantes que desestabilizaban los géneros y ponían en solfa la noción médica de orientación sexual, pero que a la par necesitaba enfatizar la pluralidad del orbe lésbico. LSD colaboró con La Radical Gai y en sus propuestas gráficas (en su fanzine *Non Grata*), en sus pasquines y carteles introducían elementos de orden anticapitalista y antirracista, algo meritorio en un país en el que empezaba a hablarse del fenómeno de la emigración y no siempre de forma positiva.

No debe orillarse que Erreakzioa/Reacción y LSD surgen en un contexto político y social en el que se produce la demonización de los enfermos de sida,



Fotograma del vídeo *Implantes* de Post-Op, 2005

tildados de perversos por su vida sexual desordenada y por el consumo de drogas. Un odio revestido de compasión y misericordia al que contribuyeron algunos medios de comunicación, la Conferencia Episcopal contraria al uso del preservativo, y la derecha más reaccionaria. Ese contexto se fue escorando más hacia la derecha con el asentamiento de las políticas llevadas a cabo bajo el aznarato (1996-2004), el periodo que supuso un parón absoluto en las políticas de igualdad. Sin embargo, en la periferia de las esferas culturales más poderosas y con más recursos van a emerger (con la ayuda de la red y sus múltiples dispositivos proliferantes) una serie de manifestaciones precarias, totalmente alejadas de la filosofía normativa de las exposiciones de mujeres, que no renunciaban al legado feminista (al contrario, es más firme que el que pueda detectarse en algunos discursos de los noventa) y que apelan al disfrute sin límites de la sexualidad, desdibujando las barreras entre lo público y lo privado. Algunas de esas primeras experiencias brotan al arrancar la primera década del siglo XXI en distintos lugares (País Valenciano, Euskadi, Madrid) aunque van a dotarse de visibilidad cuajando en Barcelona, ciudad en la que confluyen antes incluso del seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* que dirigió Beatriz Preciado en 2003.

Un grupo indeterminado de individuos, de perras (término enarbolado por muchas de ellas), de transfeministas, empieza a cristalizar mediante nombres con los que se desparraman por la red y sus blogs. Corpus Delecti es uno de los primeros, junto a O.R.G.I.A (Organización reversible de géneros intermedios y artísticos),<sup>39</sup> Post-Op, Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, Girls who like porno (ya disuelto, ahora sustituido por María Llopis), Medeak, Itziar Ziga, IdeaDestroyingMuros, etc.)

La oleada posporno va extendiéndose y a ella han contribuido algunos talleres y seminarios de Arteleku<sup>40</sup> y otras manifestaciones (lecturas varias, la impronta de Annie Sprinkle –la *mamma* de esta vorágine entusiasta–, las fotografías del *gender terrorist* Del LaGrace Volcano que estuvo en *Héroes caídos*,<sup>41</sup> los ensayos de Beatriz Preciado, Virginie Despentes, Judith Halberstam, Monique Wittig).

En ella abundan las bio-mujeres y algunas tecnomujeres y tecnohombres, pero los biohombres escasean, lo cual obedece probablemente a que no han sabido cuestionar el lenguaje normativo de la pornografía mayoritaria, industrial (la pornografía gay, al igual que la hetero, está plagada de comportamientos normativos respecto del cuerpo hegemónico, de las prácticas sexuales) y también a que ocupan espacios de poder en los que la molicie prospera. Sus actividades son diversas (talleres de *Drag Kings*, *performances*, activismo en la red, encuentros, ocupación de espacios públicos: el ágora de la UPV de Valencia en 2009, Las Ramblas de Barcelona en 2010). Unas optan por un lenguaje soez, bronco, sin pulir como es el caso de Diana Pornoterrorista, impulsora de la *Muestra marrana*; otras se enorgullecen de su feminidad heterodoxa e indecente (Itziar Ziga); no le hacen ascos a participar de las instituciones a condición de que estas no ejerzan un control manipulador, disfrutan de sus cuerpos en los que caben posibilidades que muchas/os no han imaginado todavía. Y se inscriben en la genealogía de los feminismos, aunque puedan discrepar de algunas políticas como el prohibicionismo sobre la prostitución (merecen la pena las elucubraciones brillantes de Itziar Ziga al respecto, deudas a mi juicio de la gran labor pionera en España de Cristina Garaizabal y de Empar Pineda), de ahí que el concepto de posfeminismo, que algún medio de comunicación ha manejado, no parezca adecuado pues daría a entender un final que no se ha producido ni es deseado por las transfeministas del siglo XXI, algunas de las cuales estaban presentes en las Jornadas Feministas de Granada, como ha mostrado Cecilia Barriga en su vídeo *3.000 feminismos* (2010).

La frescura, y la irreverencia herética<sup>42</sup> (“por el derecho a ponerme cachonda con lo que me dé la gana”, es el contundente lema de Diana J. Torres) de estas manifestaciones discordantes, que pervierten las normas y que no cuentan aún con gran visibilidad, supone una nítida erosión de la categoría mujer. No obstante, a día de hoy dicha construcción (al igual que la de hombre) pervive. Pongo como ejemplo la exposición *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas* (2005). Una iniciativa detenida en el pasado, pues los argumentos esgrimidos nos conducen a principios de los noventa. El comisario de la misma, José María Parreño considera que la exposición no “está concebida como un tributo a la paridad de los sexos o como una compensación de desigualdades históricas. Tampoco es una muestra de arte feminista. Intenta solo llamar la atención sobre la importancia de la fotografía hecha en España por mujeres [...]”<sup>43</sup> ¡A estas alturas!



Cartel de la IV Muestra marrana. Renueva tu imaginario pornográfico, Barcelona, 2011



Imagen de la performance de Annie Sprinkle en la IV Muestra marrana, Barcelona, 2011

El texto rezuma incomodidad ante el uso del concepto de feminismo que parece quemarle en las manos, aunque se afirma que algunas de las artistas como Susy Gómez sí lo son. Por otra parte, recurre a citar algunos nombres que dan a entender un conocimiento del pensamiento feminista (Linda Nochlin, Laura Mulvey, Kate Linker, Guerrilla Girls...) para concluir que la auténtica lucha contra el sistema patriarcal debe realizarse en el terreno de la representación. Donde Parreño resbala es a la hora de definir la mirada femenina consistente en dar una atención privilegiada a lo privado, a lo íntimo (los hombres deben carecer de experiencias íntimas según este argumento), a lo doméstico, a lo ínfimo, a lo blando y maleable, a lo más próximo, a lo emocional, a lo subjetivo, a lo pequeño, a las historias personales.<sup>44</sup> Un conjunto de elementos que se presentan sin base teórica, y que refuerzan los estereotipos sobre la feminidad. En el catálogo llaman la atención los comentarios de dos artistas, Ouka Lele y Ana Prada que rechazan lo femenino que, de despuntar, sería visto como menor.<sup>45</sup>

También en 2005, y en las antípodas de la muestra anterior, se materializó en formato expositivo (Barcelona y Granada). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*,<sup>46</sup> un intento por abarcar aquellas propuestas artísticas supuestamente ajenas a lo establecido y al arte que había triunfado en el mercado, las ferias y las instituciones. El resultado, sin duda un avance importante respecto de discursos anteriores en lo relativo a la incorporación de una perspectiva feminista, no dejó satisfecho a casi nadie, por las disputas intestinas y el sectarismo de algunos comportamientos.

*Desacuerdos* tuvo sin duda algunas virtudes, por ejemplo, la de certificar la presencia constante aunque deshinchada de propuestas feministas desde las postrimerías del franquismo hasta la actualidad. ¿Pero era esto realmente un síntoma de que el machismo y el heterocentrismo quedaban arrinconados en las políticas del arte o una simple y habilidosa táctica por parte de las instituciones para proyectar una imagen incluyente? El tiempo lo dirá.

## Notas

1. Conviene relativizar la importancia de la cuestión de los nombres dada la diversidad de apelativos utilizados: transfeminismo, tranzmarikabollo, posporno.

2. Huelga decir que dicha incomodidad se produce por la diferente vara de medir subyacente al hecho de que no ha circulado ninguna denominación antitética como podría ser la de "arte de hombres". Ello habría supuesto establecer un criterio separador que los bio-hombres no han necesitado al ser ellos quienes han gozado de supremacía absoluta, y no solo en los dominios artísticos. La designación "arte de mujeres" ha sido recibida por algunos artistas (bio-mujeres y bio-hombres) y por la crítica con desprecio o acritud por considerar que implicaba un arte de segunda fila.

3. A estas exposiciones se refieren Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila en "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", *Desacuerdos 2*, Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento, 2005, en los siguientes términos: "el eje central de la propuesta es, simplemente, reunir trabajos realizados por mujeres, sin pararse a reflexionar sobre el propio constructo 'mujer' o sobre la enorme diversidad de posiciones y necesidades que se desprenden de la, en todo caso, contingente identidad femenina", p. 182.

4. Véase *El Viejo Topo*, nº 73, Barcelona, marzo 1994, "Dossier Feminismo. Entre la Igualdad y la Diferencia", con textos de Alicia H. Puleo, María Milagros Rivera, Lia Cigarini, Justa Montero, pp. 25-44.

5. He utilizado estas tres designaciones a sabiendas de que no son aceptadas por tod@s (verbigracia María Llopis si se siente cómoda con el término de manada, pero no es el caso de Diana Junyent Torres, conocida como Diana Pornoteorista, que discrepa abiertamente del mismo). Véase el pedagógico vídeo-documental de Lucía Egaña, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011.

6. ¿Cuándo se dejaron oír las ideas *queer* en el Estado español? Recuérdese que una Judith Butler inédita en castellano fue invitada por Giulia Colaizzi en Valencia en 1990. Lo *queer* también penetró en las actividades de LSD y de La Radical Gai, así como en textos traducidos por Erreakzioa/Reacción, a partir de 1994. Véase asimismo Juan Vicente Aliaga, "¿Existe un arte *queer* en España?" *Acción paralela*, octubre 1997, pp. 55-71.

7. Se pueden nombrar varias, entre ellas: *Mujeres (manifiestos de una naturaleza muy sutil)*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, comisariada por José Manuel Álvarez Enjuto; *Miradas de mujer. 20 Fotografías españolas*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2005, comisariada por José María Parreño; *Coser y callar*, Bancaja, Castellón, 2010, comisariada por Maite Beguiristain; *Identidad Femenina en la Colección del IVAM*, 2011, comisariada por Barbara Rose e itinerante por distintas ciudades.

Con esta lista incompleta no pretendo insinuar que en todas ellas el concepto de mujer obedezca a la misma base conceptual y teórica. Sí coinciden todas ellas en que, además de una ausencia de contexto político-social, las artistas participantes han sido elegidas sobre la base de la anatomía, genética y biología de mujer, lo cual no significa en absoluto que el calado de sus producciones sea feminista.

8. Ello no impide discrepancias con el denominado "feminismo decente". Véase Itziar Ziga, *Devenir perra*, Melusina, Barcelona, 2009.

9. El empleo del concepto de subcultura no acarrea a mi juicio ningún sentido peyorativo. Me refiero a la existencia de formas de vida ajenas a los discursos hegemónicos que en el orden capitalista neoliberal de hoy siguen siendo heteronormativos, amén de clasistas, racistas e hiperconsumistas. Esas subculturas tranzmarikaputabollos no conllevan forzosamente una estética indumentaria identitaria o unas preferencias en materia de música, tal y como diagnosticó Dick Hebdige en su libro *Subcultura. The Meaning of Style*, Methuen, Londres, 1979 (*Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004). El mayor hilo conductor residiría en unos hábitos o costumbres en lo que se refiere a la vida sexual y al comportamiento social heterodoxo.

10. Obviamente es en el medio urbano donde han proliferado estos colectivos, grupos y sujetos. Barcelona ha sido un espacio de convergencia de estas subculturas *queer* explicable no solo por la coincidencia fortuita de algunos de

los componentes de esos grupos (Quimera Rosa, Post-Op, Diana Pornoterrorista, y de forma más intermitente Beatriz Preciado, Itziar Ziga), sino también por el atractivo de una ciudad porosa y abierta, en la que algunas instituciones han tenido la habilidad de dar cabida a dichas manifestaciones mediante seminarios como *Maratón Posporno* (2003) y el taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas* (2004), ambos en el MACBA y dirigidos por Beatriz Preciado, o la organización de la exposición *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo* en el Centre de la Imatge Virreina (2010), etc. No puede ni debe omitirse que en la misma ciudad las políticas de la administración del PSC han ejecutado normativas muy restrictivas respecto de la presencia prostibularia en las calles o el nudismo, además de algunas actuaciones represivas de los cuerpos policiales.

11. Me refiero a los proyectos impulsados por el PSOE, que suelen apoyar IU, ERC, BNG y que cuentan con la oposición sistemática del PP y a veces también de la derecha nacionalista vasca y catalana (PNV y CiU). Merecería la pena hacer un análisis pormenorizado de las brutales embestidas de la derecha mediática contra Bibiana Aído, que fue Ministra de Igualdad desde el 14 de abril de 2008 hasta el 20 de octubre de 2010.

12. Una excepción mediática es Carmen Alborch por su condición de ex-ministra, senadora, concejal y autora de diversos libros.

13. En la historiografía existente (escasa) sobre exposiciones de carácter feminista en España se suele hablar de 100% (co-comisariada con Luisa López, entonces directora del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla) como la primera. Véase Juan Vicente Aliaga, "La memoria corta", *Revista de Occidente*, nº 273, febrero 2004; Carmen Navarrete, Fefa Vila, María Ruido, "Trastornos para devenir", *Desacuerdos 2*, 2005; Rocío de la Villa, "Arte y Feminismo en España", *EXIT Express*, nº 12, mayo 2005, pp. 8-13; Marta Mantecón, "Mujeres, feminismo y género en España", *EXIT Express*, nº 58, abril-mayo 2011. Ver [www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html](http://www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html), consultado el 5 de julio de 2011.

En febrero de 1992 el Palau de la Música de Valencia acogió la exposición *La mujer reinventada*, coordinada por José Saborit en el marco de un programa (cine, conferencias, recitales) titulado "En el abismo del milenio. La mujer ante el siglo XXI". Saborit planteaba que "conquistada, al menos en buena parte, la igualdad con respecto a los derechos y oportunidades laborales, legales y sociales, y rectificadas ya algunas de las primeras radicalidades y beligerancias feministas, no parece el momento de seguir guerreando con los hombres, ajustar cuentas, conquistando sus espacios, extinguiendo sus antiguos y sin duda injustos privilegios a favor de una mayor igualdad, sino tal vez, de todo lo contrario: encontrar y reconocer la diferencia". En el mismo texto habla también de los varones perplejos que anhelan hallar un nuevo perfil de lo masculino en Estados Unidos, omitiendo que la reconquista de la masculinidad se basaba en un disgusto claro ante los avances de las mujeres. La exposición incluyó obras de artistas de ambos sexos, algo insólito entonces. Destaca en la publicación el texto bien nutrido teóricamente de Carmen Navarrete en colaboración con Marcelo Expósito, titulado "Tu cuerpo es un campo de batalla", pp. 17-21 con ecos de Barbara Kruger.

14. Esta exposición realizada en el antiguo Colegio de San Agustín, Diputación de Málaga, fue organizada por Andrés García Cubo. Se mostraron obras de Cristina Iglesias, Eva Lootz, Ángeles Marco, Soledad Sevilla y, entre otras, Susana Solano. ¿Podría calificarse el texto de Mar Villaespesa, "Mientras la forma sueña", de un embrionario profeminismo? Las obras formalistas de la exposición no ayudan a definirlo de ese modo. Un extracto: "Si la mujer necesitaba crear un lenguaje, una expresión, para incorporarse a encontrarle un significado, quizá era para poder afirmar como lo hizo Meret Oppenheim que 'no existe ni un pensamiento femenino (existe solamente un pensamiento) ni un arte femenino'. Con ello yo expreso fuerte y claramente mi convicción: existe solo un ánimo, existe solo un arte". Rezuma el texto un anhelo de indefinición. El impacto de las teorías sobre el género no se había producido todavía en la producción artística en España.

15. 100%, texto de Mar Villaespesa, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 20.

17. *Ibid.*, p. 24.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 25.

20. Victoria Combalía, "Del género femenino en arte", sin paginar, *Arte/Mujer 94*, Madrid, 1994.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. Patricia Mayayo, "¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)", en Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2008, p. 120.

25. Nuria Enguita, "El barullo de los límites", *Estación de tránsito*, Sala de exposiciones Club Diario Levante, Valencia, 1995.

26. *Ibid.*

27. Isabel Tejada, "Presentación", *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, del 8 de marzo al 19 de abril, 1995, p. 13. Colaboraba el Institut Valencià de la Dona.

28. *Ibid.*, p. 14.

29. La exposición fue orquestada por Fernando Francés en la Sala de Armas de la Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, pero no hay texto suyo en el catálogo. La pregunta relativa al título podría ser la siguiente: ¿se trataba de un juego irónico, de una alusión a que las mujeres no eran pudientes ni reconocidas pues estaban en condiciones de franca desigualdad, o se trataba de una meta frívola a la que debían aspirar?

30. Catálogo *Ricas y famosas*, p. 10.

31. David Pérez (coord.), *Femenino plural. Reflexiones desde la diversidad*, Conselleria de Cultura, Valencia, 1997; Victoria Combalía, "Contra el feminismo estrecho", pp. 46-52.

32. Otra exposición de mujeres en un centro periférico, concretamente en la TeclaSala, Hospitalet de Llobregat.

33. "Com ens veiem. Revisitar les imatges de la dona", *Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins*, TeclaSala, Hospitalet, 1998, p. 9.

34. *Ibid.*, p. 16.

35. *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1998.
36. *Trans Sexual Express*, Bilbao Arte, Bilbao, 1999.
37. Xabier Arakistain ha sido el *alma mater* de la orientación feminista del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz con su ciclo de exposiciones, "Contraseñas. Nuevas representaciones sobre la femineidad", iniciado en 2007.
38. Antes de la inauguración hubo por parte de la dirección del Koldo Mitxelena un intento claro de censurar algunas imágenes de Jesús Martínez Oliva y Alex Francés por su carácter sexual. El apoyo solidario de los artistas y de los comisarios impidió que tal tropelía se cometiera.
39. En este colectivo, uno de los pioneros en este campo, se reúnen disciplinas y actividades de todo tipo: dibujos, fotografías, esculturas/objetos, actos performativos, talleres.
40. Citaré algunos: *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, 1997; *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, 2004; *Mutaciones del feminismo. Genealogías y prácticas artísticas*, 2005; *Feminismo pospornopunk*, 2008.
41. *Héroes caídos*, EACC, Castellón, 2002, exposición concebida por José Miguel G. Cortés.
42. Ver Tatiana Sentamans y Daniel Tejero (eds.), *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*, Actas del congreso realizado en la Facultad de Bellas Artes de Altea, 2010.
43. *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2005, p. 19.
44. *Ibid.*, p. 26.
45. *Ibid.*, pp. 144 y 150.
46. Exposiciones celebradas en paralelo en el MACBA (Barcelona) y en el Centro José Guerrero (Granada), de marzo a mayo de 2005.