

# Redescubriéndonos

Desencuentros con el feminismo hegemónico



AHLAM CHUGRI MEDDANE

AMANI CHUGRI MEDDANE

Trabajo de Fin de Grado Integrado en Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas

Tutorizado por Xavier Collantes e Ivan Pintor

Universitat Pompeu Fabra

Septiembre, 2020

# Agradecimientos

No podemos empezar sin antes agradecer a todas aquellas personas que, en mayor o menor medida, han ayudado a dar forma a este proyecto, tan importante para nosotras. Un proyecto que nos ha permitido crecer, conocer mejor nuestra historia y la historia de las mujeres que nos rodean.

Gracias a nuestra madre, Fatima Meddane, por abrirse en canal y por ayudarnos a realizar algunas de las obras más significativas. Gracias mamá por prestarte sin condiciones, por criarnos, por darnos una educación y asegurarte de que nunca nos faltase de nada.

Gracias a Ivan Pintor por guiarnos durante todas las fases del proyecto, de principio a fin. Por aconsejarnos y redirigirnos cuando perdíamos el rumbo. Por despejarnos de las dudas que nos impedían avanzar. Y más importante, gracias por animarnos, apoyarnos y, en definitiva, por confiar en nosotras y en nuestras ideas.

Gracias a Xavier Collantes por incentivarnos a explorar nuevas vías para enriquecer nuestras ideas, y por corregirnos cuando nos equivocábamos. Gracias por confiar en el propósito de estas páginas y por ilusionarte con nosotras.

Gracias a nuestra hermana, Amal Chugri, a Imane El Farh, a Amel Trari y a Bouchra Bahammou por contarnos sobre sí mismas, por ofrecernos nuevas perspectivas y por dejarse conocer un poco más.

Gracias a Carolina Sourdis por alentarnos, guiarnos y confiar en nosotras. Por hacer de este proyecto algo posible y real.

Gracias a todas las mujeres que con sus trabajos han aportado nuevas visiones de los feminismos y que con sus ideas nos han permitido nutrir nuestras propias ideas y del mismo modo, revisar nuestras opiniones.

Y finalmente, gracias a todas aquellas personas que están leyendo o leerán estas páginas en algún momento; que están mostrando o mostrarán interés en otras perspectivas feministas. Gracias por mirar hacia un futuro más diverso e inclusivo en el que haya lugar para todas.

# Índice

|   |    |   |     |
|---|----|---|-----|
| Introducción                                      | 8  | PANEL 39  | 96  |
| Encuentros en el Atlas Mnemosyne                  | 12 |   |     |
| Nuestra propuesta... ¿un espacio propio?          | 18 | MUJERES REPRESENTADAS Y MUJERES ACTUADAS                | 98  |
| Celebrando el espacio intermedio                  | 22 | Cuerpos que trascienden la representación               | 103 |
|   |    | Desobedecer a los llamados «valores femeninos»          | 110 |
| PANEL 5   | 26 | Mujeres árbol ¿elección o imposición?                   | 116 |
|   |    | Mujeres que danzan: sororidad como forma de resistencia | 120 |
| EL CUERPO FEMENINO COMO ICONO DUAL                | 28 |   |     |
| Del goce al castigo y del castigo al goce         | 33 | Gouchacha   | 128 |
| Ver morir, mirar para poseer                      | 40 | Chilaba verde   | 136 |
| La mujer como víctima y perpetradora de violencia | 44 | Retrato generacional                                    | 144 |
| La naturaleza como forma de cautividad            | 54 |   |     |
|   |    | Conclusiones  | 152 |
| Veranos en Marruecos                              | 62 | ...¿Y ahora?  | 156 |
| Luces de navidad                                  | 68 | Bibliografía  | 160 |
| Una fiesta siempre es una fiesta                  | 74 | Anexo   | 166 |
| Regalos del súper                                 | 82 |   |     |
| Comiendo en casa                                  | 90 |   |     |

## Introducción

A partir del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y de su iconología de los intervalos vamos a seleccionar dos de sus casi ochenta paneles para reformularlos en base a sus títulos y a las imágenes que los conforman. Así pues, mediante la yuxtaposición, reconstruiremos los paneles partiendo de unas cuantas imágenes seleccionadas por Warburg y añadiendo obras de artistas feministas y otras obras que también están protagonizadas por figuras femeninas y que comparten un mismo gesto. Todas estas obras tienen orígenes muy distintos, algunas provienen de la fotografía y del cine, otras del mundo del arte y de la performance, de la música, etcétera, pero todas ellas ocupan una misma consigna: a través de un juego de intervalos manifiestan su energía expresiva original.

Para estructurar el trabajo nos guiaremos en gran medida por el modelo de “Museo Virtual” propuesto por Griselda Pollock en su libro *Encuentros en el Museo Feminista Virtual*. También nos ayudaremos de la aportación de otras teóricas y artistas feministas para configurar nuestro marco teórico, además de aproximarnos a otros textos culturales escritos por hombres para repensarlos desde una perspectiva feminista. De este modo, pretendemos hacer una lectura crítica feminista de los dos paneles de Warburg, usando además su metodología como herramienta para nuestro análisis.

• • •

Esta era nuestra propuesta principal, pero un día, mientras llevábamos a cabo el análisis, observamos los paneles que estábamos conformando y tuvimos una revelación: estábamos seleccionando las imágenes desde una visión meramente eurocéntrica, añadiendo sólo algunas imágenes de mujeres no-blancas para tratar de ser más “representativas” pero sin recaer en los intereses específicos para su liberación, prolongando de esta manera su entidad como mujer.

El modelo de mujer de las imágenes que escogíamos era común; un modelo universal de resistencia ante la opresión que sufren sin tener en cuenta los diversos contextos sociales, políticos, económicos, culturales, demográficos, institucionales, etc<sup>1</sup>.

De este modo, fue como conocimos de la existencia del feminismo postcolonial, una de las muchas otras propuestas de feminismos nacidas a raíz de la marginalización de todas las mujeres que comparten un mismo sentimiento: la falta de representación por parte del feminismo occidental.

Dado el hecho de que somos hijas de padres marroquíes migrantes, ¿cómo es posible que nosotras, mujeres racializadas, no hayamos tenido en cuenta estos factores; no nos hayamos tenido en cuenta?

Esta revelación nos ofreció un nuevo propósito para pensar el proyecto desde otra perspectiva: ahora, plenamente conscientes de que estábamos realizando el análisis según los estatutos de un feminismo hegemónico, decidimos aprovecharnos de nuestra propia ignorancia para hacer una crítica de lo instaurado que está este feminismo en nuestro imaginario. Continuamos analizando y seleccionando las imágenes como en un principio lo habíamos pensado, lo cual nos permitiría poder completar este proyecto con un modelo de exposición dinámico, mudable y desafiante en el cual los paneles sean la introducción a un propósito mayor: la creación de un espacio propio conformado por obras plásticas que relaten nuestras propias experiencias como mujeres de padres marroquíes que viven en España.

Quizás, nuestras experiencias puedan resonar y ser compatibles con las de otras mujeres que de un mismo modo residen en un contexto marginal y que no son representadas según el feminismo occidental. Eso sí, nos alejaremos de cualquier tentativa que universalice todas las experiencias de las mujeres racializadas, por lo que nos centraremos en dibujar un mapa que alcance a subjetividades cercanas a nosotras y con las que sabemos que compartimos experiencias.

1. PERES, Daniel: *Feminismo Postcolonial y hegemonía occidental: una deconstrucción epistemológica*. Universidad de Granada, 2017, pág. 158.

Con esto dicho, nuestra intención no es desmerecer el trabajo que ya se ha hecho en el marco del feminismo occidental, pues creemos que es muy necesario y que debe seguir siéndolo, puesto que la lógica imperante del heteropatriarcado aún prevalece. Pero cabe reseñar que la «unidad» del feminismo no debe reducirse a una universalización, puesto que el valor del feminismo se encuentra en los múltiples feminismos que buscan generar distintas respuestas ante distintas situaciones que varían según el contexto en el que se inscriben<sup>2</sup>. Por eso, pretendemos contraponer algunos de los postulados del feminismo occidental con los del feminismo postcolonial: una respuesta crítica a las tendencias universalizadoras de la emancipación de la mujer, que sólo ponen en valor un único modelo de resistencia<sup>3</sup> y que por ende, quizá inconscientemente, acaban por reproducir las mismas relaciones de opresión que pretenden erradicar<sup>4</sup>.

Mediante las distintas obras que elaboraremos a modo de respuesta performativa queremos aportar nuestro granito de arena en materia de feminismo postcolonial. Representando de manera visual las inquietudes que nos han surgido en el transcurso de este proyecto, nos proponemos plasmar nuestras propias experiencias para generar un espacio que se perciba como un efecto político. Un espacio que dé lugar al debate y que invite también a hacer una reflexión de la propia visión del feminismo que cada espectadora tiene en sí. Una visión que, desgraciadamente, muchas veces coincide con la del feminismo hegemónico y que ignora la pluralidad que otorga valor al feminismo. Y es que muchas de nosotras aún somos ignorantes, pues ignoramos lo que desconocemos. Por lo tanto, aún queda mucho por conocer; mucho por re-conocer.

2. PERES, Daniel: *Feminismo Postcolonial y hegemonía occidental: una deconstrucción epistemológica*. Universidad de Granada, 2017, pág. 158.

3. Ibid.

4. SALMA, Natali: *8M, desde una perspectiva decolonial*. 2018.

## Encuentros en el Atlas Mnemosyne

La teórica feminista Griselda Pollock, en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual*, presenta un modelo de museo que se aleja del discurso historiográfico dominante del *high modernism* con la finalidad de producir un pensamiento feminista sobre la imagen artística. De este modo, reflexiona sobre el feminismo como una posibilidad amplificadora de aquello que no es factible encontrar representado en la realidad de los museos porque se aleja de lo que la institución artística tolera como políticamente correcto. En este sentido, la propia Pollock expresa que la dificultad del feminismo de ser asimilado se debe a cómo la academia lo entiende: “como una provocación perpetua por su idiosincrasia heterogénea y sus ideas y prácticas en constante cambio y formación”<sup>5</sup>. Por lo que la autora, con un conjunto de lecturas afines a las historias críticas del arte que se aproximan a cuestiones de sexualidad, representación del cuerpo o diferencia sexual, comprende el trabajo artístico de las mujeres del pasado como un *acto de supervivencia*, término acuñado de Adrienne Rich<sup>6</sup>. De este modo, su texto también puede leerse en relación al pensamiento de otras intelectuales que entienden el feminismo como teoría política y cultural.

Uno de los conceptos clave del pensamiento de Pollock es el de *Intervenciones Feministas*. Una intervención feminista en el arte, según la propia autora, “confronta los discursos dominantes acerca del arte, es decir las nociones aceptadas de arte y de artista”<sup>7</sup>. Por consiguiente, las intervenciones feministas pretenden interpretar la historia del arte y sus relaciones jerárquicas, que se sustentan por un dominio masculino. De este modo, instan a que se reconozcan las relaciones entre poder y género para visibilizar así los mecanismos del poder eminentemente masculino, la construcción social dominante de la diferencia sexual y el papel específico que las representaciones artísticas ocupan en esta construcción. Una herramienta clave para esta aproximación feminista son las teorías de Michel Foucault y de Roland Barthes, puesto que le permiten a Pollock analizar la “naturaleza contradictoria de los ideales burgueses de la masculinidad”<sup>8</sup>. En

5. POLLOCK Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra, 2010, pág. 10.

6. *Ibid.*, pág. 11.

7. Cita de Pollock en *Ibid.*, pág. 18.

8. Cita de Pollock en *Ibid.*, pág. 19.

esta dirección, se da por supuesto en la historia del arte que la representación artística es exclusiva de aquello masculino, por lo que el concepto de “autor” como creador total del significado artístico y su asociación con la genialidad le pertenecen.

Ahora bien, ¿cómo analiza Pollock estas contradicciones de la masculinidad a las que se refiere? Por una parte, se aproxima a textos culturales elaborados por hombres para generar nuevos significados a través de percepciones feministas, en lo que ella denomina *Lecturas Feministas*<sup>9</sup>. Por otra parte, piensa el vínculo entre arte y feminismo como un *efecto político*<sup>10</sup>. Esto es, alejándose de la auto-expresión y de la obsesión personal a través de romper con el discurso de la individualidad creativa moderna. En este sentido, para que una obra de arte pueda considerarse feminista no necesariamente tiene que haber sido realizada por una mujer, puesto que lo esencial es que ésta problematize y subvierta el orden social –y el sistema de significación específico que opera en él– que produce hegemonía u opresión.

Como ya hemos señalado, el contexto de la historia del arte está marcado por un modelo dominante y jerárquico de la diferencia sexual. En este marco Pollock, basándose en el texto de Julia Kristeva, *Women's Time*<sup>11</sup>, se plantea cómo incorporar a las mujeres artistas olvidadas en este discurso preponderante. Así pues, desvinculándose del tiempo cronológico y nacionalista, parte de otras temporalidades subjetivas que permiten poner de manifiesto los significados que hacen diferentes a las obras de estas artistas respecto a las de los hombres. Para Pollock, reinstaurar lo femenino en este contexto representa una forma de resistencia hacia el falocentrismo; es una *inscripción de la diferencia en la historia* con el motivo de “comprender la otredad de las mujeres artistas como distinta a ser las otras de los hombres”<sup>12</sup>. Esto permite leer el feminismo como un *espacio de significación*. Según Pollock, “el feminismo se puede reconcebir como un espacio, el espacio en el que, a través de un imperativo feminista, podemos negar los órdenes sociales existentes del signifi-

9. POLLOCK Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra, 2010, pág. 19.

10. *Ibid.*, pág. 19.

11. *Ibid.*, pp. 20-21.

12. Cita de Trafi-Prats en *Ibid.*, pág. 22.

cado falocéntrico y en la lucha con la representación generar nuevos significados críticos”<sup>13</sup>. Otra noción clave del pensamiento de Pollock es la *diferenciación del canon*<sup>14</sup>, que se constituye bajo un posicionamiento feminista crítico respecto a las políticas culturales conservadoras. Éstas promulgan la figura de la mujer y de otras minorías en el arte como adicionales a la vez que presentan al sujeto masculino en términos de tiempo pasado y como héroe y genuino de la práctica artística, sin transformar el discurso canónico tradicional del ámbito historiográfico. Por la cual cosa, corrientes como el feminismo, los *Black, Latino y queer studies*, pretenden desafiar el canon –occidental– de la historia del arte que genera estas desigualdades. Esto es, según Pollock, realizando una crítica que se erija desde dentro del canon con el fin de generar *contrahistorias* que produzcan formas de diferenciación alejadas del discurso burgués, político e histórico canónico y que introduzcan otros espacios de significación<sup>15</sup>.

En lo que se refiere a la escritura de estas contrahistorias, la autora entiende que el cometido de la historia feminista del arte debe ser el de buscar *inscripciones en/de/desde lo femenino*<sup>16</sup> que no releguen a un segundo término el deseo femenino de las mujeres espectadoras ni las discursivas de la feminidad. En este sentido, Pollock se cuestiona las distintas maneras en que los placeres visuales con los que la historia del arte se ha sustentado ponen en evidencia una construcción del placer visual expresamente realizada para los intereses de una masculinidad. Por lo tanto, el objetivo de estas inscripciones es posibilitar un diálogo entre múltiples voces femeninas –de distinta narrativa cultural e histórica– en una *lectura conectada* que permita infundir una *resistencia femenina en el texto*<sup>17</sup>.

Este concepto de lectura conectada Pollock lo relaciona con el concepto de *encuentro*, que se genera entre diversas formas de pensamiento, de práctica y de producción en los campos artístico y humanístico. A su vez, el encuentro se media por la circulación de *conceptos viajeros*, término denominado por Mieke Bal que “descri-

13. Cita de Pollock en *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra, 2010, pág. 24.

14. *Ibid.*, pág. 24.

15. *Ibid.*, pág. 25.

16. *Ibid.*, pág. 29.

17. *Ibid.*, pp. 30-31.



be un momento avanzado en la transformación crítica de las humanidades después del advenimiento del marxismo, el estructuralismo, el postestructuralismo, el psicoanálisis, el feminismo y la teoría postcolonial entre otras teorías”<sup>18</sup>. Estos conceptos pertenecen y circulan por múltiples campos del saber, por lo que “configuran un campo complejo y ampliado de análisis cultural que permite producir nuevas lecturas de imágenes, textos, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones”<sup>19</sup>.

Es en este campo ampliado del análisis cultural donde, según Pollock, participa la investigación en historia del arte, puesto que se aleja de posibles lecturas historicistas hacia las obras artísticas para, en su lugar, fomentar lecturas que aporten nuevos efectos y encuentros en lo que Walter Benjamin nombró el *tiempo ahora*<sup>20</sup>. Con este término Benjamin se aproxima a la interpretación de la obra artística como una práctica de lectura creativa y activa que tiene en su devenir una *ética de la interpretación*<sup>21</sup>. Esto es porque la obra de arte tiene en su significación distintas posibilidades que pueden nacer con las narrativas artísticas y culturales del presente que, a su vez, pueden propiciar la formulación de preguntas que históricamente eran impensables de plantear.

En *Encuentros en el Museo Feminista Virtual* Pollock se aproxima a la historia del arte siguiendo, en parte, el método con el que Aby Warburg piensa las imágenes en su *Atlas Mnemosyne*. Warburg se aleja de las jerarquías preceptivas de la historia del arte, por lo que su Atlas se abre a una definición extraartística de las imágenes que evidencia la fuerza de la fotografía, que se posiciona como equivalente plástico general. En el Atlas, las imágenes se depositan en láminas mediante un dispositivo relacional de creación de nuevos significados: la yuxtaposición. De este modo, se genera un juego de intervalos en el que estas imágenes –de origen, temporalidad y técnica dispar– ponen en manifiesto su energía expresiva original y se sitúan como forma de reflexión para despertar significaciones transversales. Los objetos

18. Cita de Trafi-Prats en *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra, 2010, pág. 32.

19. Cita de Pollock en *Ibid.*, pág. 32.

20. *Ibid.*, pág. 33.

21. *Ibid.*, pág. 33.

de distintos materiales se unen mediante la fotografía y, reunidos en las láminas, consiguen crear una única imagen. En este sentido, Philippe-Alain Michaud apunta que “el Atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las representaciones, las reproduce. [...] *Mnemosyne* introduce en la historia del arte una forma de pensamiento que, utilizando figuras, apunta no a articular significaciones, sino a producir efectos”<sup>22</sup>.

Como bien dice Pollock, Warburg “abrió el espacio para pensar acerca de una historia de imágenes que era al mismo tiempo una psicología de la expresión humana codificada en el *pathos formulae* de un lenguaje figurativo y de gestos de imágenes pintadas y esculpidas, y un estudio de transmisión y transformación por medio de la imagen simbólica”<sup>23</sup>. En este sentido, para Warburg la imagen es más que una mera representación visual; es una fórmula de sentimiento-pensamiento que él denomina *pathosformel* y que se constituye como estructura léxica del *Atlas Mnemosyne*.

Para Pollock, esta dialéctica de Warburg con las imágenes se convierte en un método que le permite generar un pensamiento feminista sobre las imágenes que se aleje de una interpretación lógica de éstas fundamentada en la causalidad. Así pues, puede repensar de manera crítica las típicas prácticas museísticas que se centran en la cronología, en el autor o en el estilo, entre otras cosas, y que son propensas al sexismo, al fascismo y al racismo. En este sentido, su modelo de museo se entiende como una práctica crítica de intervenciones feministas que, partiendo del montaje y del encuentro, se basan en la diferencia sexual para vertebrar la producción de significado y se comprometen con la transformación para representar la diferencia. La creación de este museo le permite a Pollock generar relaciones, encuentros y alianzas –inconcebibles en los museos actuales– entre distintos tipos de imágenes y objetos. De este modo, bajo un esquema que rechaza el historicismo, se propone formular preguntas y recuperar historias ignoradas de las mujeres a lo largo del siglo XX.

22. MICHAUD, Philippe-Alain: *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros Una, 2017.

23. POLLOCK Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra, 2010, pág. 75.

## Nuestra propuesta... ¿un espacio propio?

Siguiendo en la dirección del apartado anterior, nuestra propuesta se basa en la realización de un proyecto crítico que parte de la idea del *Museo feminista virtual* de Griselda Pollock que, a su vez, parte de la interpretación antiformalista e iconológica de las imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. De este modo, pretendemos repensar desde una perspectiva crítica feminista dos de los paneles del Atlas –el cinco, y el treinta y nueve– y analizarlos desde una *lectura feminista*, puesto que en ellos encontramos explícitos varios temas clave que nos resultan propicios para la elaboración de este proyecto feminista. Así pues, temas como la violencia de género, el prototipo de belleza canónico o la indefensión de las mujeres se articulan en las distintas imágenes que Warburg ha escogido para establecer una dialéctica entre ellas.

Nuestra intención, era seleccionar sólo las imágenes de los paneles que más representativas nos parecían y yuxtaponerlas a otras escogidas por nosotras con tal de establecer un objeto de análisis crítico feminista que evidenciara la persistencia de un mismo gesto. De este modo, reelaborando los paneles de Warburg, el campo visual que se conformaba era el de unas imágenes de mujeres encontradas por un gesto en constante transmisión; los cuerpos femeninos registraban las mismas emociones y fuerzas, el patetismo, el éxtasis y la energía vinculadas al *pathos formulae*. Pero durante este proceso de selección de las imágenes nos dimos cuenta de que en cierto modo estábamos reproduciendo el mismo sistema de opresión que opera en el modelo de museo historicista. Estábamos cayendo en la tentativa de sucumbir a los moldes del feminismo occidental y hegemónico, puesto que en gran medida escogimos representaciones en las que el modelo de mujer era universal, sin tener en cuenta la opresión que sufren las mujeres que no encajan en el contexto occidental.

Griselda Pollock con el *Museo Feminista Virtual* ha abierto un espacio para poder pensar, a través de la visualidad del gesto y desde una perspectiva crítica feminista, acerca de los discursos dominantes en

el arte. Entonces, ahora nosotras nos preguntamos ¿cómo podemos promover un espacio en el cual poder representar nuestras historias? ¿En el cual poder exponer nuestros propios gestos? ¿En el cual poder aproximarnos ¿quizás? a las distintas historias de otras mujeres que de igual manera no encajan en el canon occidental? ¿Cómo pretendemos representarnos?

Pretendemos utilizar los dos paneles reformulados para introducir un propósito mayor: un espacio propio provisto con obras artísticas propias—o en las que seamos sujeto—, con el cual poder reiniciar una re-visión, mirar a través de ojos nuevos; de nuestros ojos para asimilar el discurso de *Encuentros en el museo feminista virtual* desde una perspectiva crítica y antropológica que nos permita rescatar aquellos gestos no solemnizados en Occidente. Este es un acto que para nosotras supone más que otro capítulo de la historia cultural y artística. Así pues, queremos concederle a esta propuesta la dimensión enérgica y dinámica que se merece; queremos crear un espacio de reconocimiento en el que se incluyan algunas de aquellas fórmulas gestuales que la historia de los grandes gestos de Occidente no contempla (por ser cotidianos, femeninos y ajenos) generando las obras nosotras mismas y representando los gestos nosotras mismas.

Dado que la opresión que sufren las mujeres reside en varios contextos y está condicionada por distintas situaciones, consideramos que lo más pertinente es construir un espacio conceptual propio de significación acorde con nuestras experiencias y, quizás, también con las suyas. Si tomamos de marco de referencia nuestra experiencia y nos apoyamos en las peculiaridades de nuestras narrativas, podremos vincularlas con las vivencias de otras mujeres y ver cómo éstas se reflejan en un contexto occidental de feminismo hegemónico. Queremos trazar una narrativa a partir de experiencias que, como mujeres racializadas, hayamos experimentado a lo largo de nuestra vida en España. Se trata, pues, de una respuesta performativa articulada en una instalación conformada por nuestras obras.

Finalmente, decir que nuestra intención es concebir este espacio no sólo en términos de autoexpresión, sino también como un efecto político. A la par que queremos reivindicar el feminismo postcolonial, también queremos promover la reflexión, generar debate y propiciar un “encuentro que sitúe a la espectadora como co-testimonio retardado que posibilite la escucha y el proceso de significación en un espacio afectivo, compasivo, hospitalario y anti-voyeurístico<sup>24</sup>”. En este sentido, las obras que se inscribirán en este espacio permitirán una convergencia entre “subjectividades parcialmente desconocidas que co-emerjan y se co-afecten mutuamente en la confrontación retrospectiva con el dolor de la otra<sup>25</sup>”.

24. POLLOCK Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*.

Cátedra, 2010, pp. 35-36.

25. Ibid.

## Celebrando el espacio intermedio

Hemos sentido la necesidad de construir un espacio de creación que nos ayude a articular aquellas experiencias de nuestra vida que dan y han dado forma a nuestra identidad y manera de ser. Se trata pues, de poner en manifiesto nuestra historia familiar y nuestra historia como mujeres, de dar forma a aquellas vivencias que nos permiten explorar nuestra identidad, fruto de la casualidad de haber nacido marroquíes en Cataluña. ¿Pero, significa eso que seamos marroquíes? Nuestra vida se ha basado en un constante intento de encajar en ambos lados de un espacio intermedio. Tratamos de ser marroquíes en la cultura marroquí y catalanas en la cultura catalana. Somos cuerpos híbridos atrapados entre dos realidades; dos realidades que ahora celebramos.

El hecho de encontrarnos en este espacio intermedio nos permite fluctuar entre ambos lados. Pero nuestra vida conformada en Cataluña nos hace sentir que pertenecemos más en este lado que en el otro. A día de hoy Marruecos solo es un lugar de paso, aunque su cultura también nos pertenezca.

Este espacio está conformado por una serie de extractos textuales que acompañan a una variedad de piezas visuales sujetas a distintos soportes: dibujo, video, fotografía, etc. De este modo, a partir de narrativas autobiográficas y de testimonios directos de otras mujeres que sentimos cercanas –madre, abuelas, amigas, compañeras–, tratamos experiencias y gestos que van de lo más íntimo a lo más cotidiano, recorriendo distintas etapas de nuestra(s) vida(s); celebraciones, aceptación, rechazo, dudas, etc. Aquí entra en consideración la cuestión del cuerpo, que se relaciona directamente con nuestra(s) identidad(es). Utilizamos nuestro cuerpo y el cuerpo de otras mujeres como medio directo para contar nuestra(s) historia(s), en un ejercicio de denuncia y de visibilización hacia ejes que conforman nuestra(s) experiencia(s) vital(es), como la raza, el género, la cultura o la localización.

¿Por qué concebimos este espacio de creación? ¿Por qué nos remontamos a nuestra niñez? Porque esto nos lleva al presente, a un espa-

cio en el que podemos reflexionar sobre nuestras experiencias más personales. Así pues, enmarcamos esos pequeños momentos y esos gestos ocultos que en distintas etapas de nuestra vida nos pasaron desapercibidos pero que a día de hoy nos ayudan a entender mejor la manera en la que somos. Creamos para abrirnos a una intimidad propia y confrontarnos con nuestra vulnerabilidad, para dar forma a una subjetividad fronteriza, para conocernos a nosotras mismas y para entrar en contacto con otras subjetividades fracturadas con las que compartimos contexto y experiencias.

Todo el proceso resulta un ejercicio de autoconocimiento, no un reclamo de autocompasión o de clemencia. Creamos para acercarnos a nuestras raíces, para entender mejor nuestra situación y para acabar con el propio rechazo hacia nuestra historia vivida, que al fin y al cabo nos hace ser quienes somos a día de hoy. Es un viaje hacia aquellas experiencias que en un pasado habíamos tratado de cambiar pero que ahora abrazamos. De la misma manera, si así lo sienten otras mujeres migrantes o racializadas, también puede ser una vía para aproximarse a la celebración de su propio espacio intermedio. Para que, si sienten que sus experiencias confluyen con las nuestras, puedan abrazarse a ellas sin temor. Aún así, no existe en este proceso una intención o un propósito de tratar de alcanzar todas las experiencias, gestos, saberes y realidades de las mujeres racializadas.

Por todo esto, para nosotras el acto creativo resulta de vital importancia. Es el punto de partida que nos permite alzar nuestra voz. Con el pincel, el lápiz, la cámara, recorreremos senderos de nuestra historia que aún están por explorar, que aún no tienen forma ni tamaño, que aún no tienen respuesta –porque aún no se ha formulado pregunta alguna que le dé respuesta– y simplemente hablamos; hablamos sobre nosotras. Por primera vez en nuestra vida buscamos activamente otorgar valor a nuestras experiencias. Como mujeres racializadas nos lo debemos, porque lo que tenemos que decir también es importante y tiene valor. Es por esto que con esta misma resolución con la que

creamos, esperamos que este acto creativo no sea en vano y que acabe por corresponderse con un proyecto político que (en la medida en la que podamos con nuestros medios) nos acerque a todos a abrazar con más normalidad las diferencias que nos conforman como sociedad.

# PANEL 5

*Magna Mater. Cibeles. Madre Raptada. (Niobe, huida y horror). Madre exterminadora. Mujer furiosa (ofendida). (Ménade, Orfeo, Penteo). Lamentación por los muertos (hijo!). Transición: representación del mundo subterráneo (rapto de Proserpina). Asida por la cabeza. (¡Ménade, Casandra, sacerdotisa!).*



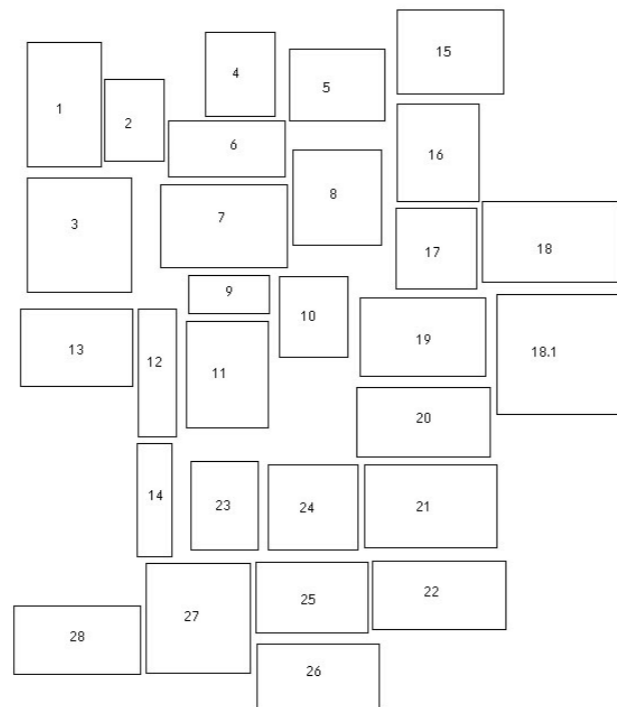


1. *Hija de Niobe, llamada psique*  
Del grupo florentino de Niobe  
Copia romana de un original griego de fines de s. IV o del s. I a.C. (cabeza y brazos izquierdo y derecho -este falso- restaurados)  
Florencia, Galleria degli Uffizi
2. Davide Sorrenti  
*Nikki Uberty ph*
3. Karen Finley  
*The Constant State of Desire* (1986)  
The Kitchen, Nueva York
4. *La llamada jugadora de tabas de Colonna*  
(*Muchacha jugando a las tabas o amazona*)  
Réplica romana de un original griego del s. II a.C. (brazo derecho -probablemente verdadero- restaurado, basa moderna)  
Roma, Palazzo Colonna

5. Carl Theodore Dreyer  
*La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)  
(detalle de fotograma)  
Gaumont Film Company  
Francia
6. Björk  
*Black Lake* (2015)  
Vulnicura  
One Little Indian Records

7. Francesca Woodman  
*Polka dots* (1976/2000)  
Providence, Rhode Island  
B/W gelatin silver print on barite paper  
25.2 x 20.3 cm

8. *Julia Jacklin*



9. Pedro Almodóvar  
*Todo sobre mi madre* (1999)  
(detalle de fotograma)  
Producción: El Deseo / Renn Productions / France 2  
Cinema

10. Nathy Peluso  
*La Sandunguera* (2018)  
Everlasting Records

11. Jana Sterbak  
*Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic* (1987)

12. *Medea presenciando la muerte de sus hijos* (detalle)  
Pintura mural de herculano. 45-79 d.C.  
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

13. Cindy Sherman  
*Untitled Film Still #5* (1977)  
6 3/4 x 9 7/16" (17.2 x 24 cm)  
Gelatin silver print

14. Lili Dujouric  
*Mille Et Une Nuits* (1993)  
82 7/10 x 20 1/2 x 27 1/5 in  
210 x 52 x 69 cm

15. *Historia de Medea*  
Sarcófago romano, hacia 150 d.C (detalle)  
Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung  
DB 162, cfr. 409

16. Nancy spero  
*Female Bomb* (1966)  
86.5 x 68.5 cm  
Aguada y tinta sobre papel

17. *Muerte de Penteo*  
Fresco de Pompeya, Casa dei Vettii, 45-79 d.C.  
DB 159

18. Louise Bourgeois  
*The Destruction of the Father* (1974)  
Látex  
238 x 364 x 249 cm

19. Carolee Schneemann  
*Meat Joy* (1964)  
París

20. Henri Matisse  
*Dance II*, (1910)  
260 x 391 cm  
Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia

21. *La muerte de Orfeo, Panel Ic*  
Stámnos ático con figuras rojas, 450-425 a.C  
Paradero desconocido, antigua colección de Emil Braun  
Fuente: A. Flasch, *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 43, 1871, lám. desp.K

22. Nicole Eisenman  
*The Minotaur Hunt* (detalle) (1992)  
Mural con pintura acrílica (hoy desaparecido)  
3 x 4.5 m  
Trial Balloon Gallery, Nueva York

23. *Historia de Protesilao y Laodamia*  
Relieve de un sarcófago romano, hacia 170 d.C. (detalle)  
Roma, Vaticano, Galleria dei Candelabri

24. The Marías (2018)  
*Superclean vol. II*  
Superclean Records  
Los Angeles, California

25. Francesca Woodman  
*Untitled Boulder, Colorado*, (1972-1975/1999)  
BW/ gelatin silver print on barite paper  
20.3 x 25.2 cm  
Edition: 11/40  
sv\_224\_2008

26. Lars von Trier  
*Nymphomaniac 1* (2014)  
(detalle de fotograma)  
Producción: Artificial Eye/Film i Väst/Heimatfilm/  
Les Films du Losange/ Zentropa Entertainments  
Reino Unido, Francia, Alemania, Bélgica, Dinamarca

27. Herbert Matter.  
*Driftwood II - Mercedes Matter* (1940)  
Gelatin silver print  
15.2 x 13.8 cm.

28. Julie Dash  
*Daughters of the Dust* (1991)  
USA-Reino Unido; American Playhouse / Geechee  
Girls / WMG Film



Hemos partido de las imágenes de las hijas de Niobe, Medea, la madre y tías de Penteo, las ménades que aniquilan a Orfeo y Laodamia, que hemos yuxtapuesto a otras obras protagonizadas por mujeres que también reproducen el mismo gesto. Creemos que todas estas piezas representan en su máxima expresividad el dolor, el sufrimiento, la enajenación y la constricción de estas mujeres. Su figura se reproduce mediante una dualidad que las acerca a dos realidades lejanas de las que surgen asociaciones como goce y castigo; víctima y verduga; posesión y resistencia; libertad y naturaleza de la mujer. Mediante la confrontación de estas disyuntivas pretendemos hacer una crítica a la construcción cultural del cuerpo femenino –propia-mente hecha desde un prisma masculino– que aún perdura.

## Del goce al castigo y del castigo al goce

Michel Foucault hablaba de la anatomía política, una técnica en la que el escrutinio de los individuos y de sus cuerpos tenía como fin el control de éstos, volviéndolos dóciles y fragmentados. En este sentido, en lo que se conoce de historia, el cuerpo de la mujer se ha visto infundido por relaciones de poder y de sometimiento: en los mitos y tragedias griegas ha sucumbido a torturas y se ha expresado en súplicas, su figura ha sido castigada y subordinada en sumisión a gestos y costumbres que aún se perpetúan<sup>26</sup>.

En los relatos míticos, que constituyen el principio de la civilización occidental, es muy común encontrarse al cuerpo de la mujer como objeto de violencia y vejación. Así pues, la construcción cultural que hoy prevalece del cuerpo femenino puede entenderse más vastamente si interpretamos las relaciones entre poder y violencia de género existentes en estas narraciones.

Las figuras 1 y 4 representan a dos de las hijas de Niobe en el momento culmen de su sufrimiento, justo antes de que Artemisia les dé

26. Cita de Foucault en CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pp.11-12.

muerte por orden de su madre Leto. A causa de las burlas que recibía de Niobe por su poca prole, ésta mandó a sus dos hijos, Artemisa y Apolo, para que mataran a los numerosos hijos que Niobe tuvo con Anfión. De entre todos los mártires sólo sobrevivieron dos: el hijo Amiclas y la hija Melibea. Este castigo supuso para Niobe un gran dolor, por lo que huyó hacia Lidia y a causa de su desconsolado llanto sus lágrimas formaron el río Aqueloo. Con su venganza, Leto se corresponde con la madre exterminadora y con la mujer furiosa que dan lugar a parte del título del panel 5 de Warburg. Niobe, con el dolor que le supone la pérdida de casi todos sus hijos, es la madre que se lamenta por la muerte de sus hijos.

Los cuerpos petrificados de las hijas de Niobe literalizan en su forma la cuestión de la eterna juventud femenina como estatuto de belleza y de erotismo: unos cuerpos plenos y desarrollados, inmunes al tiempo y que ponen de manifiesto un momento claustrofóbico vital. Junto a estas dos imágenes, la imagen de Davide Sorrenti (fig. 2) también plasma en el cuerpo femenino la inmediatez frenética propia de un cuerpo joven lleno de vitalidad. Las tres figuras conectan con el espectador desde una posición que concentra en la imagen femenina a Eros y Thanatos. Existe, pues, en estas imágenes el éxtasis que precede a la muerte.

En esta primera escultura (fig. 1) los brazos de la joven se alzan en una línea perpendicular y sus manos se extienden en posición de defensa. Su mirada se dirige hacia arriba, por lo que puede intuirse que está clamándole a la diosa vengativa. Los frunces de su vestido le resiguen el cuerpo y expresan el movimiento; una energía puesta en suspenso por la cercanía del peligro. Así pues, el cuerpo femenino, esculpido según el bello ideal, se consume en un juego contradictorio de fuerzas que lo desestabiliza.

En la otra escultura (fig. 4) la joven está postrada en el suelo en un ademán lastimero. Su rostro aparece como sorprendido y se alza junto a su mirada en dirección a un cielo simbólico. Su brazo derecho

se eleva de tal modo que su mano descansa en su sien, un gesto que expresa el horror del daño que está por sufrir. Su posición, enfrentada al peligro y sin posibilidad de defenderse, denota una fragilidad que se subraya con su vestido, que parece incapaz de sostenerse en su cuerpo: la tela rasgada le cae en incontables pliegues por el hombro, dejándola semidesnuda descubriéndole uno de los pechos y parte del torso. Su cuerpo aparece como bello y angelical, virginal y victimizado.

De la expresión patética de Maria Falconetti en *La Pasión de Juana de Arco* (fig. 5) de Dreyer nace una imagen de la cual emergen la súplica y la piedad. Con las manos en el rostro los ojos llorosos se dirigen hacia arriba implorando. El encuadre en primer término se centra únicamente en la expresividad del rostro femenino, que se convierte en un espectáculo de emociones y sensaciones. La expresión sublimada de desconsuelo de Falconetti desglosa la crueldad que sufrió la mártir en el proceso judicial por parte de su patria.

Este fotograma del videoclip *Black Lake* (fig. 6) en el que aparece la cantante Björk ofrece al espectador una imagen preciosa de su rostro, en el que el gesto ejecutado explicita emociones internas como el miedo y la angustia. La posición de las manos, la dirección de la mirada y la expresividad del rostro son casi idénticas a las de Falconetti, puesto que ambas imágenes apuntan a una estética de la emotividad a través de una fórmula del sufrimiento.

De igual manera, las figuras 7 y 8, una fotografía de la cantautora Julia Jacklin y otra tomada por la fotógrafa Francesca Woodman, también ejecutan un mismo gesto con las manos que va en consonancia con sus expresiones faciales. En la imagen de Woodman, la joven, en cuclillas, se cubre conmovida la boca con una de sus manos y su mirada se abre penetrante. Mientras, Jacklin, en un posado misericordioso, descansa sus manos en su pecho. Ambas efigies se revelan como frágiles y vulnerables mediante una poética del dramatismo.

Según señala la cineasta Laura Mulvey en su artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, las mujeres en el cine (clásico) están codificadas para provocar un gran impacto visual y erótico; la mujer es un icono que se muestra ante los espectadores como objeto que debe ser mirado<sup>27</sup>. En este sentido, el rostro de Falconetti cumple con el papel de espectáculo: su rostro se disloca del cuerpo y se fragmenta en primeros planos con el fin de convertirlo en el contenido de la película, cuyo destinatario directo son los espectadores.

En el texto de Mulvey también se observa que, en términos psicoanalíticos, la presencia de la figura femenina en el cine se constituye para el hombre en una dualidad de goce visual/fuente de ansiedad. Esto es, según Freud, el miedo a la castración que se esconde en el inconsciente masculino a causa de la carencia de pene en la mujer. Así pues, una de las maneras en las que el cine se enfrenta a esta amenaza es con el sadismo, sometiendo al personaje femenino y castigándolo para que implore perdón<sup>28</sup>. En *La Pasión de Juana de Arco* Dreyer subyuga al personaje femenino mediante este mecanismo de sadismo, por lo que su rostro estilizado por el sufrimiento se convierte en la perfecta imagen para el voyeurismo sádico de los espectadores.

Así pues, si consideramos las obras anteriores como un conjunto, construyen una imagen completa y llena de matices del *pathosformel* del sufrimiento. Exhiben en el rostro un gesto inconmensurable de sufrimiento; gesto ligado a una alteridad femenina que se define en términos de contraposición. Hélène Cixous, una de las representantes de la corriente del feminismo francés de la diferencia, expone estos términos en un listado con la intención de denunciar la lógica binaria que establece dualismos tales como logos/pathos, mente/cuerpo aplicados al dúo hombre/mujer. Estos polos definen a la mujer contraponiéndola o comparándola con el hombre en detrimento de ésta<sup>29</sup>. A su vez, Laura Mulvey, en su teoría del placer visual, también expone una diferenciación de dos polos: el activo/masculino y el pasivo/femenino, en los que el hombre ejerce una función na-

27. MULVEY, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, vol. 16, núm 3, 1975 pp. 6-18.

28. Ídem.

29. M. AZPEITIA; M.J. BARRAL, L.E. DÍAZ, T. GONZÁLEZ CORTÉS, E. MORENO y T. YAGO.

*Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, 2001, pp. 283-284.

rrativa en el cine mientras que la mujer actúa como figura en la cual proyectar las fantasías masculinas<sup>30</sup>.

En la performance *The Constant State of Desire*, Karen Finley se vale de su cuerpo en movimiento para hacer surgir emociones que alberga en su interior tales como el miedo o el deseo –marcadas por una concepción patriarcal de feminidad–, que narra a través de diversos escenarios que se desempeñan en tres actos. Con este proceder, en uno de los actos la artista se presenta ante los espectadores semidesnuda y con el cuerpo cubierto parcialmente de purpurina, alzando los brazos en dirección a los espectadores para lanzarles caramelos (fig. 3). De este modo, pretende desafiar actitudes violentas y abusivas hacia las mujeres.

Con este ejercicio expresivo, Karen Finley hace una aproximación acertada a la hora de representar la obscenidad de la violencia sufrida por las mujeres: escoge el texto<sup>31</sup> como recurso para vehicular, en forma de monólogo, la transmisión de su mensaje, y a la vez, las acciones que se recogen de éste se despliegan como símbolo visual. De hecho, su texto explicita la realidad de sus traumas y las diferentes maneras que tiene de procesarlos, por lo que su carácter explícito se contrapone a su arsenal visual, que se desempeña en un plano simbólico.

Gran parte de los actos de su performance se construyen desde una diferenciación de género que gira entorno a comportamientos y representaciones que hablan de una construcción política y cultural propias del género. Para Finley, la sexualidad –la manera en que la representa– constituye una crítica al régimen de poder que invalida a las mujeres. De este modo, la artista mediante su imaginario visual se transforma constantemente con el fin de vindicarnos toda una historia de opresión. En el primer acto, Finley aborda esta cuestión en su monólogo<sup>32</sup>:

But she knew that these doctors were wrong. For these were the same doctors who anesthetized her during the birth of her children. These were the same doctors that called

30. MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte: Patricia Mayayo*. Ensayos Arte Cátedra, 2003, pp. 186-187.

31. La performance *The Constant State of Desire* fue ejecutada por primera vez el año 1986 en *The Küchen*. Nueva York. El texto recitado fue alterado en función de cada performance.

FINLEY, Karen: *The Constant State of Desire*, Vol. 32, No. 1: 1988, pág. 140.

32. Ídem

her animal as she nursed. These were the same doctors that gave her episiotomies. No more sexual feelings for her during and after childbirth.

But she knew that it really wasn't the doctors' fault. That the problem really was in the way she projected her femininity. And if she wasn't passive, well she just didn't feel desirable. And if she wasn't desirable, she didn't feel female. And if she wasn't female, well, the whole world would cave in.

Tal y como Susana Carro cita a Varela en su libro *Cuando éramos diosas*, "paradójicamente, si bien la feminidad debería consagrarse a la maternidad, el acto que lleva a la reproducción es antifemenino y patológico"<sup>33</sup>. De este modo, el hecho de ser madre se convierte en otra de las formas de control y de abstención de una sexualidad considerada amenazadora por parte del patriarcado. En este aspecto, Shulamith Firestone, una de las representantes del feminismo radical, encuentra en la biología la raíz de la opresión de las mujeres, por lo que afirma que es la función reproductora la que "produce la desigualdad básica (que más tarde fue consolidada e institucionalizada en beneficio de los hombres) -media humanidad debe engendrar y criar hijos de toda ella-"<sup>34</sup>.

Aún y así, también existe por parte de Finley una reflexión crítica que pretende reafirmar el modelo de filiación matriarcal mediante una relectura, también feminista, de lo biológico; de la función reproductora, por lo que manifiesta:<sup>35</sup>

[...] But how can I look at my daughters and sons and try to dispel the myths that have been a tradition for centuries? To just say, "Sure, we're all created equal." I've never been treated equally my entire life. [...] You can read your fucking books. But nothing's changed. Nothing has changed.

So let me continue. The one thing then that man could not destroy was woman's ability to produce children that loved her unquestioningly. And even though the man was stronger than the woman slave he could not destroy the bond between the mother and her children. And the father learned that he must earn his child's love.

33. Cita de Varela en CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 38.

34. CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón: Trea Ensayos, 2010, pág. 161.

35. FINLEY, Karen: *The Constant State of Desire*, Vol. 32, No. 1: 1988, pág. 145.

So maybe it's womb envy instead of penis envy?

Perhaps.

This must've made the father very jealous indeed. Especially when he discovered the woman's ability to produce multiple orgasms [...]

Perhaps that is a way of looking at it.

So actually man put woman into position of passivity when it is really the woman who is sexually superior.

Perhaps. But don't ever let them know it!

Esta referencia que Finley hace a la obra de Freud deriva en otra definición de las mujeres que también adecuaba su propio discurso a la disciplina de la biología. Mientras que Freud diagnostica los cuerpos de las mujeres como patológicos, con un "desequilibrio en la libido" si éstas no "aceptan" su destino reproductivo<sup>36</sup>, Finley subvierte esta ideología patriarcal aventurándose a afirmar que quizá son los hombres quienes envidian la maternidad -el útero- y lo que le corresponde.

Esta perspectiva de la autora no solo conlleva una reivindicación de la anatomía vaginal y de la sexualidad femenina, sino que también pretende exaltar la diferencia biológica como estrategia política para deconstruir la ideología que acarrean los conceptos de masculino y de femenino. En este aspecto, el cuerpo cobra suma importancia, como ya afirma Michel Foucault en *Vigilar y castigar* el cuerpo está estrechamente vinculado a lo político, por lo que las relaciones de poder actúan sobre él de forma directa<sup>37</sup>.

36. CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pp. 40-41.

37. Cita de Foucault en CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 37.

## Ver morir, mirar para poseer

“En el ver, en cierto modo, siempre se consume un cierto crimen, un cierto suplicio: la destrucción de la alteridad en el acto de la visión”<sup>38</sup>. Con estas palabras, pues, Xavier Antich establece una relación causal entre el acto de ver y la muerte, en definitiva, ver morir.

La figura 12 es Medea presenciando la muerte de los hijos que tuvo con Jasón. Éste la repudió para casarse con Creúsa, la hija del rey Corinto, por lo que Medea encargó a sus hijos que le llevaran un manto que había hechizado previamente. Una vez Creúsa se lo puso ardió en llamas, por lo que los corintos mataron a los hijos de Medea. Ella sabía que iban a morir si los mandaba con el manto, por lo que les envió hacia una muerte segura para hacer sufrir a Jasón. Sus deseos de venganza dan lugar a la mujer furiosa y ofendida a causa del rechazo de su amante y a la madre exterminadora, puesto que sacrifica a sus hijos para satisfacer sus ansias.

El cuerpo de Medea, estoico e imperturbable como los pliegues del vestido de Lili Dujourie (fig. 14), se yergue soberano cual símbolo falocéntrico. Emerge como testimonio y verdugo que mira a las vícti-

38. ANTICH, Xavier: *Cuerpo y mirada, huellas del S.XX*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pág. 91.

mas; a sus víctimas. Su mirada se desplaza hacia la izquierda, en un punto fijo que nos señala la distancia que la separa de ahí y subraya la naturaleza visible del vil espectáculo que es la muerte. De este modo, sus ojos hacen de mediadores entre la vista –la visión– y la muerte: nos ofrecen imágenes de los cadáveres de sus hijos que se cuelan desde la propia imagen y se convierten en puro espectáculo. Así pues, esta representación de Medea se organiza en torno a los ojos que miran y a su vez, de los ojos que están mirando; nuestros ojos. Hay algo compulsivo y pulsional en su mirada que reúne en ella tanto a Eros como a Thanatos, por lo que, a través de ella se escenifica esa naturaleza violenta y pasional que existe en el acto del ver, de un mirar que daña.

El retrato del rostro joven y angelical de la cantante Nathy Peluso (fig. 10) muestra de forma hermosa la devastación a través, sobre todo, de su mirada. La composición del encuadre es serena y en perfecto equilibrio con el centro de la imagen, con su rostro girado ligeramente hacia la derecha. La imagen plantea un binomio entre belleza y sufrimiento que confronta al espectador y pretende hacerlo empatizar con su sufrimiento, pero debido a lo doloroso e íntimo de la imagen se vuelve difícil para éste mirar el dolor que le es ajeno. La aprehensión de lo doloroso en el rostro femenino se intensifica a causa del color rojo, de modo que se impone en nuestro campo de visión y es en y a través de este color, en lo que Griselda Pollock llama el “color del dolor”, donde emerge y prepondera este sentimiento. Este concepto puede trasladarse a una pequeña parte de las imágenes que conforman este panel, que también están bañadas por un velo de color rojo que teje la superficie de éstas de una intensa aflicción. El fotograma de *Todo sobre mi madre* (fig. 9) sustenta en la figura de la mujer, en su abrigo de color rojo, la semilla del drama de una madre que ha perdido a su hijo y a su vez, comprende toda su angustia y vulnerabilidad.

A finales de los años 80 se empezaron a producir gran cantidad de

obras que trataban la cuestión de lo abyecto, por lo que frecuentemente aparecían imágenes de cuerpos sexuados, fragmentados, llenos de fluido y en contacto con la muerte; representaciones perpetradas desde el horror y la repulsión. Siguiendo esta línea, la pieza de Jana Sterbak *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic* (fig. 11) muestra el cuerpo caído de una mujer joven vestida con trozos de carne que dejan en el parqué un reguero de sangre velado. El cuerpo se cubre con carne, escondiendo lo carnal –vivo y pulsante– con más carne –roja y cruda, sin vida– y se encuentra en actitud pasiva para que los espectadores la vean, exhibiéndose como un objeto. De este modo, la artista reconoce que el ver es poseer y el darse a ver es una manera de ofrecerse, por lo que este ver de los espectadores se convierte en espectáculo de posesión y de deseo. Precisamente, es esta noción que identifica el acto de ver con el de poseer la que otros artistas tratan de sabotear. Y es así como la fotografía se alza como propicia para establecerse como instrumento de resistencia.

Cindy Sherman, en sus miles de imágenes que componen su obra artística, pretende fijar distintos cuerpos e identidades haciéndolos múltiples en un despliegue incesante de diferencias que se imprimen en los distintos rasgos y cuerpos. Al multiplicar su identidad alterando su propio cuerpo Sherman rehúsa tener una imagen propia. Sus series de imágenes pretenden ser una reflexión sobre la manera en que las imágenes de las mujeres se construyen: como objetos pasivos a merced de la mirada del hombre; un hombre que proyecta sobre ellas sus deseos y fantasías volviéndolas vulnerables y sometiéndolas a su control. Pero precisamente, esta intención de Sherman, en la pieza *Untitled Film Still #5* (fig. 13) tiene en la mirada otra nueva posibilidad. Se descubre cuando los ojos que son mirados, los de la mujer, no se someten a los ojos que miran –los espectadores–, sino que los interpelan desde el silencio, por lo que se resiste a la posesión, no se deja objetizar. De ahí, Antich apunta que “nada de lo que la mirada mira es tan solo un objeto para la mirada, puesto que todo lo que es mirado, en cierto modo, vuelve su mirada a los ojos que lo miran”<sup>39</sup>.

39. ANTICH, Xavier: *Cuerpo y mirada, huellas del S.XX*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pág. 100.

## La mujer como víctima y como perpetradora de violencia

Tanto en el detalle del sarcófago romano que narra la *Historia de Medea* (fig.15) como en la pintura *Female Bomb* de Nancy Spero (fig. 16) se observa un símbolo común: la serpiente. Este reptil siempre ha estado estrechamente vinculado a una representación de las mujeres como malévolas, pecadoras, tentadoras o endemoniadas, entre muchas otras asociaciones negativas. Sus cuerpos, encarnados en la serpiente como alegoría del mal, han sido representados como portadores de desgracias. Esto se proyecta desde bien temprano en la imagen de Eva, las brujas y hechiceras de la edad media o en las mujeres-serpiente como Medusa o Melusina; una mujer de gran belleza, pero con cola de serpiente de cintura para abajo.

La figura 15 recoge un detalle de la representación de los Argonautas acompañados de Medea en busca del Vello de Oro. En esta aventura, Medea les advierte de que no miren los ojos de la serpiente que custodia la cueva en la que se encuentra el trofeo para no ser hipnotizados. La serpiente era conocida por no dormir nunca, por

lo que Medea utiliza unas hierbas y sus poderes para hipnotizarla y conseguir dormirla y así coger el valioso objeto. El personaje de Medea puede asociarse con el de Casandra por su misma condición de sacerdotisa. Tanto Medea como Casandra encajan en el arquetipo de bruja o hechicera, ya que son mujeres independientes que no se corresponden con el prototipo ideal de la época. Ambas también sufren el mismo destino trágico en relación con sus poderes de sacerdotisa y con los hombres: Medea es utilizada por Jasón, que acaba por abandonarla por Creúsa, y Casandra es maldecida por Apolo por no corresponderle su amor.

Las formas ondulantes de los vestidos, los gestos de las extremidades, los cabellos al viento y por supuesto, la misma serpiente, generan ese movimiento serpenteante atribuido a la perversidad característica de la sierpe. Si bien es cierto que Medea es quien vence a la serpiente, la yuxtaposición de ambas figuras en el relieve no permite distinguir el animal maligno de Medea. Y es que los Padres de la Iglesia ya se encargaron de instaurar la idea de que las mujeres estaban atadas a la imagen del diablo y por lo tanto debían ser castigadas. Tertuliano acusaba a Eva de ser la culpable de la caída de la humanidad, tachándola de “puerta del infierno” y consecuentemente a todas las mujeres:

Cada mujer debería estar caminando como Eva, acongojada y arrepentida, de manera que por cada vestimenta de penitencia pudiera expiar el estigma del primer pecado. ¡Mujer, eres la puerta del infierno, la primera desertora de la ley divina! ¡Por causa de lo que las mujeres merecían –esto es, la muerte–, aun el Hijo de Dios tuvo que morir!<sup>40</sup>.

La obra *Female Bomb* muestra un cuerpo femenino de varios pechos unidos a un solo tronco de donde las cabezas con lenguas de apariencia viperina se multiplican, lo cual nos remite al aspecto de las míticas Gorgonas. Las cabezas parecen realizar movimientos exaltados y violentos mientras que de sus bocas, pechos y vagina emana un reguero de sangre que puede atribuirse a las funciones de los órganos sexuales femeninos. Según la tradición judeocristiana, la posibilidad

40. Cita de Tertuliano en  
CARRO, Susana: *Cuando éramos  
diosas. Estética de la resistencia  
de género*, Gijón: Trea Ensayos,  
2018, pág. 22.

de reproducción del cuerpo femenino e inherentemente la menstruación hacen que la mujer sea impura, atribuyéndole a la sangre poderes malignos, la lascivia carnal, el dolor o la violencia. El cuerpo de la mujer es un castigo en sí mismo que a su vez, ha de ser castigado. Éste debe ser sometido a castigos tortuosos como el embarazo y el dolor que conlleva para el cuerpo gestar un hijo, estirarse y rasgarse tormentosamente durante el parto. En el cristianismo la mujer está condicionada a la carnalidad de su propio cuerpo, que no puede superar y, por lo tanto, debe ser castigada, mientras que el hombre queda libre de ese suplicio, puesto que no está atado a este abatimiento carnal y moral<sup>41</sup>.

Según Spero, su intención era representar a las mujeres en el arte como víctimas pero también como provocadoras de violencia. La imagen retrata a las mujeres como sujetos violentos y agresivos que escupen y supuran sangre por varios lados, pero también como seres heridos que se desangran por sitios vulnerables. Relativo a esta dualidad, la performer Karen Finley comenta en una entrevista las distintas imágenes que, como mujer, cree proyectar ante los demás. Por un lado, dice que una de esas proyecciones es ella misma como un ser histérico (Medea/Medusa) segregando fluidos corporales, fuera de control y aprovechándose del mundo, mientras que la otra proyección es de sí misma como mujer y como víctima a la vez<sup>42</sup>.

El fresco *Muerte de Penteo* (fig. 17) plasma como Penteo es asido por la cabeza mientras su madre y sus tías le atacan al confundirlo por un animal salvaje. Penteo, rey de Tebas, prohibió el culto de Dionisio a las mujeres, por lo cual éste dios las hizo enloquecer. De este modo, en un frenesí báquico, su madre y tías se dirigieron hacia el monte Citerón, pero Penteo las encadenó para impedirselo. Dionisio, al enterarse, las liberó para que siguieran rindiéndole culto. Después, atrajo a Penteo a uno de sus ritos y las mujeres, bajo la influencia del dios Baco, le confundieron por un animal salvaje y terminaron por despedazarlo. De este modo, la madre de Penteo puede relacionarse

41. CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pp. 22-23.

42. CAVALUZZO, Alexander: *Artist Karen Finley Talks New York of Yesteryear, Women in the Arts, Lady Gaga and More*, Hyperallergic, 2011.

con el arquetipo de madre exterminadora, puesto que junto a sus hermanas es quien acaba con la vida de su hijo. La prohibición, al ser ellas bacantes, hace que se sientan ofendidas y enfurecen de tal manera que acaban por matarlo.

La figura masculina se encuentra en el centro de la composición abierto de piernas y brazos simulando la Crucifixión. Está rodeado por las mujeres, que le asen desde todas las direcciones, por lo que es incapaz de defenderse de su ataque. El fresco, en su estado más estático, consigue plasmar el movimiento energético del ritual dionisiaco *sparagmos* realizado por las mujeres de Tebas, en el que se captura el momento justo antes de que Penteo sea despedazado de sus miembros uno a uno. En esta imagen se encuentran reflejados el patetismo, el éxtasis y la energía de la cual habla el historiador de arte Kenneth Clark en su libro *El desnudo*<sup>43</sup>, asociados a la contradicción. En el cuerpo masculino se encuentra representado el patetismo y la energía, mientras que de las figuras femeninas emana el éxtasis; la locura inducida por el dios Dionisio que las lleva a realizar este acto de aniquilación.

Las mujeres de la obra se congregan en círculo alrededor de Penteo para realizar su rito báquico. Esta disposición de los cuerpos puede remitirnos a la manera en que Louise Bourgeois coloca las formas circulares de su obra *The Destruction of The Father* (fig. 18). En esta instalación, de apariencia abstracta, la autora simula el acto fantástico de destruir a su padre, abocado al mismo destino trágico que Penteo, el “hombre de las penas”. Bourgeois explica:

Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, vanagloriándose de su persona [...] Y cuanto más se engrandecía él, más nos empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo agarrábamos y lo colocábamos sobre la mesa, con las piernas y los brazos abiertos [...] Le pegábamos hasta matarlo y luego nos lo comíamos<sup>44</sup>.

Con esta obra, la artista se propone representar simbólicamente el

43. K. CLARK. *El Desnudo: un estudio de la forma ideal*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 1984.

44. L. BOURGEOIS. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis 2002.



“sacrificio imaginario” realizado a su padre. Los objetos cónicos están colocados a modo de un gran banquete de colores anaranjados y rojizos que evocan el aspecto más carnal del ser humano. Entre las formas se encuentran figuras que representan a la diosa Artemisa, conocida por realizar rituales en los que castraba a toros y sacrificaba a hombres. El uso de estos objetos redondeados y de formas voluptuosas, características de la silueta femenina, nos remiten al aspecto maternal por la prominencia de los senos y la tripa en los meses de gestación. Del mismo modo, su redondez también recuerda a los testículos, conformándose así una ambigüedad sexual de las formas; una lucha binaria entre lo masculino y lo femenino.

La figura 19 es un fotograma seleccionado de la performance *Meat Joy* realizada en París en el año 1964 por Carolee Schneemann. Captura el momento en que ocho participantes, agrupados en parejas y vestidos tan solo con ropa interior, realizan una especie de danza litúrgica. La composición la conforman cuatro parejas, cada una de un hombre y una mujer con los cuerpos unidos espalda contra espalda. Los hombres son los que cargan a las mujeres a su espalda, mientras que éstas se exponen esplendorosamente con los brazos y piernas extendidas. Del mismo modo que en el fresco *Muerte de Penteo*, los performers se concentran en círculo mientras realizan su ritual de emparejamiento.

Carolee Schneemann en su libro *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings* comenta que “*Meat Joy* tiene el carácter de un rito erótico: excesivo, indulgente, una celebración de la carne como material. Pescado crudo, pollos, salchichas, pintura, plástico, cuerda, pinceles, cepillos, papel [...] Se inclina hacia lo extático, alternando entre la ternura, el salvajismo, la precisión y el abandono, cualidades que en cualquier momento podrían ser sensuales, cómicas, placenteras y repulsivas”<sup>45</sup>. Así pues, yuxtaponiendo las imágenes de Schneemann y de Bourgeois se observa que en ellas sobreviven los aspectos orgiásticos heredados de la Antigüedad pre-

45. C. SCHNEEMANN. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*. McPherson 1978.

sentes en el fresco *Muerte de Penteo*.

En las tres obras anteriores se percibe una mimesis en relación al gesto, pues todas presentan a la carne como objeto de deseo que debe litigarse para conseguirse. En el fresco *Muerte de Penteo* las mujeres de desviven por desmembrarlo, mientras que en *The Destruction of the Father* los hermanos y la madre enloquecen por la tensión en el ambiente y acaban por descuartizar y comerse el cuerpo del padre. Asimismo, en *Meat Joy* los participantes interactúan entre ellos con el único propósito de abandonarse a la experiencia sensorial de la carne y celebrar su exceso y materialidad. El acto pone de manifiesto los dos polos –el apolíneo y el dionisiaco– indispensables en cualquier proceso de creación artística. Éstos se ven reflejados en la confrontación de actitudes excluyentes como el salvajismo o el afecto con la que es tratada la carne.

El propósito de *Meat Joy*, que en su totalidad consiste en una orgía cárnica, es valerse de la performatividad de los cuerpos y de su relación con la carnalidad para reflexionar sobre la manera en que las dinámicas sociales varían en cuanto aquello considerado tabú se disipa. En este sentido, la performance de Schneemann muestra cómo los juegos de poder entre géneros no hacen sino amplificar las relaciones sociales y de poder entre ambos géneros<sup>46</sup>. Justamente, la teoría de la performatividad de la teórica feminista Judith Butler analiza y critica esta situación: cómo el género y sexo se naturalizan y se esencializan en nuestra sociedad y cómo afecta esto a las relaciones de poder en base a la comunidad queer. En su obra *El género en disputa*, Butler comenta:

La performatividad del género gira entorno a la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. [...] La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente<sup>47</sup>.

46. Institute of Modern Art: *Carolee Schneemann. Meat Joy*, 2012.

47. BUTLER, Judith: *El género en disputa*. Barcelona: Routledge, 2007, pág. 17.

Con esta premisa la autora pone de manifiesto que tanto el género como la orientación sexual y la identidad sexual son constructos sociales, históricos y culturales, por lo que los roles sexuales o de género no pueden ser innatos a la naturaleza humana. Según Butler, los sujetos de la comunidad queer son producto de un sistema de poder predominante encargado de dictaminar y esencializar su género y su sexo. Por lo que su género y sexo constituyen un acto performativo, resultado de un discurso de poder imperioso y heterosexual que acaba por establecer el orden de las realidades socioculturales<sup>48</sup>.

Butler también comenta acerca de la creación de una matriz cultural que comprensibiliza la identidad de género, la cual se supone que debe ser coherente en género, sexo y sexualidad. Se trata de un modelo hegemónico y heterosexual encargado de conformar la oposición entre lo «masculino» y lo «femenino»; conceptos usados para denominar respectivamente al «hombre» y a la «mujer». Por lo tanto, expresa que esta matriz imposibilita la existencia de esas identidades en las que se considera que el género (culturalmente instaurado) no es consecuente con el sexo (biológico), ni el deseo sexual (entendido como «efecto» del sexo y del género) con el sexo y el género<sup>49</sup>.

Según Butler, el género se constituye en un acto ritualizado que mediante la repetición de significados establecidos socialmente se acaba por legitimar. La autora señala que “el efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante.” Por lo tanto, el género no debe entenderse como una identidad permanente, sino como una identidad frágil y socialmente instaurada en el tiempo<sup>50</sup>.

En este sentido, el cuadro *The Dance (II)* de Henri Matisse (fig. 20) también conecta con la teoría del género de Butler, puesto que la representación de los cuerpos de los sujetos se afianza a unas normas de género que producen ficciones sociales como la de un «sexo

48. ANDRES, Carlos: *Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*, Revista de educación y pensamiento, N.º. 17, 2010, pp. 87-88.

49. BUTLER, Judith: *El género en disputa*, Barcelona: Routledge, 2007, pp. 70-72.

50. Ídem., pp. 273-274.

natural». El estilo de sus cuerpos se revela como “una configuración natural de los cuerpos en gestos que existen en una relación binaria uno con el otro<sup>51</sup>” y que nos “fuerza” como espectadoras a creer en su necesidad y naturalidad. Así pues, la danza se establece como un tipo de actuación, una ficción cultural que se muestra como causa de este efecto; el efecto de “preservar el género dentro de su marco binario”<sup>52</sup>.

Por otro lado, la danza realizada en la obra puede relacionarse con el carácter litúrgico presente en las obras anteriores. Esto se observa tanto en la selección de la paleta de colores como en la posición en círculo y el estado de los cuerpos. La obra de aparente sencillez remite al arte primitivo, compuesta nada más por cuatro colores: el verde y el azul, que construyen el paisaje del fondo y el color anaranjado y el marrón usados para conformar la carne de los sujetos. Las cinco figuras desnudas danzan fervorosamente agarradas de la mano mientras parecen desprenderse de su bagaje emocional y de sus preocupaciones. La actividad de sus cuerpos, en contraposición con la simplicidad del fondo, consigue transmitir una gran sensación de movimiento y energía que refleja perfectamente el abandono orgiástico presente en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

La figura 21 es un dibujo que ilustra la muerte de Orfeo; el modo en el que fue asesinado por las bacantes que se sintieron rechazadas por él. Después de intentar rescatar a Eurídice del inframundo sin lograrlo, Orfeo se retiró a los montes Hemo y Ródope, donde se dedicó a cantar y tocar la lira y evitó cualquier vínculo amoroso. Las bacantes se enfurecieron, puesto que se sintieron despechadas, y acabaron por despedazar a Orfeo y esparcir sus restos en el mar. Finalmente, el alma de Orfeo terminó encontrando a la de Eurídice en el inframundo, reuniéndose así para siempre.

El ultraje que padecen las bacantes a raíz del rechazo de Orfeo se puede relacionar con la mujer furiosa (ofendida), mientras que el desconsuelo que siente Orfeo por la pérdida de Eurídice puede vin-

51. BUTLER, Judith: *El género en disputa*, Barcelona: Routledge, 2007, pág. 272.

52. Ídem., pág. 273.

cularse con la lamentación por los muertos, que es el hilo conductor que desencadena su muerte trágica. La historia de ambos amantes representa una transición entre el inframundo y el mundo de los vivos, puesto que Orfeo, aún y no haber logrado recuperar a su amante en su primera expedición al reino de Hades, acaba por reunirse con ella cuando las bacantes le dan muerte.

La obra, de simples líneas, retrata el momento justo en que Orfeo es sorprendido por las bacantes y expuesto a un estado de total indefensión, con tan solo la lira como objeto de protección. La tela le cae del cuerpo, exhibiendo así su desnudez y mostrándolo en su estado más vulnerable, mientras que las bacantes, totalmente vestidas, rodean su figura y se alzan en armas contra él. Este mismo gesto se repite en el mural de Nicole Eisenman, *The Minotaur Hunt* (fig. 22), puesto que también parte de la violencia extática remarcable en la pieza anterior. La obra, conformada por un mismo tono terrenal, muestra el acto de aniquilación del Minotauro, en el que un escuadrón de mujeres armadas se amontona en círculo alrededor de la escena. Algunas de ellas se presentan como observadoras y otras como perpetradoras de violencia, pero sólo dos de ellas levantan sus estacas y se disponen a terminar con la vida de la bestia.

Las dos obras siguen un mismo patrón, y es que ambas parten de la gestualidad de las figuras representadas para ponen en evidencia el histerismo con el que son retratadas las mujeres. Se establece una relación de desigualdad entre los personajes de las dos obras, reflejada en su confrontación y en sus posiciones de poder ante la situación. En ambos casos, los hombres de las obras se encuentran solos y desvalidos, ejerciendo el papel de víctima, mientras que las mujeres, como conjunto, son quienes desempeñan el rol de verduga. De este modo, la histeria es usada para incapacitar al cuerpo femenino, tildándolo de fuente de violencia impulsiva, característica del salvajismo y la animalidad.

Desde la antigüedad, la histeria se ha considerado una enfermedad asociada al cuerpo femenino; a su útero. Esto es visible en la propia etimología griega de la palabra, que significa útero. Concretamente, Hipócrates describió la histeria como una afección arraigada en el útero e inherente al cuerpo de la mujer. A finales del s. XIX, la histeria fue tratada –bajo el pretexto de la ciencia– desde el ámbito médico como una enfermedad. Se establecieron dos corrientes diferentes: por un lado, el neurólogo Babinski constató que ante la falta de lesiones físicas, los síntomas de la histeria eran producto de la simulación, mientras que el neurólogo Charcot, de la escuela de la Selpetrière, desmintió esta creencia de la simulación y definió la histeria como una enfermedad neurológica<sup>53</sup>. De las investigaciones de Charcot, su discípulo Freud –asumiendo que todas las mujeres deseaban procrear– diagnosticó una patología en el cuerpo de algunas mujeres: declaró que la histeria que padecían era causa de una no correspondencia de los deseos maternos.

El psicoanalista Lacant, basándose en los textos freudianos sobre la fase fálica de las mujeres, estableció una hipótesis sobre la histeria en sus cuerpos. Lacant comprendió que la histeria afecta a la estructura simbólica del lenguaje. De este modo, la violencia llena de pulsiones que expresaban los cuerpos histéricos de las mujeres era a causa del goce fálico al cual ellas no podían acceder. Por lo que, sus cuerpos histéricos infringían el orden simbólico del lenguaje a través del propio goce femenino, destruyendo así la palabra<sup>54</sup>. Partiendo de esta discursiva falocéntrica, la teórica feminista Hélène Cixous recuperó la idea del histerismo en los cuerpos femeninos para cuestionarla. Así pues, para Cixous la escritura femenina era aquella que se concebía con el cuerpo; aquella que se acercaba a las profundidades del lenguaje. Por lo que, en cuanto la histeria destruía la palabra, este modo de escritura se alzaba como instrumento para deconstruir el alegato falocéntrico y, de este modo, recobraba la exterioridad de lo femenino<sup>55</sup>.

53. TORNOS Urzainki, Mainer: *Del goce lacaniano a la escritura femenina: la histerización de la palabra en Hélène Cixous*, Lectora, 20, 2014, pp. 177-178.

54. *Ibid.*, p. 179.

55. *Ibid.*, p. 176

## La naturaleza como forma de cautividad

Rousseau entendía la naturaleza como la visión acertada frente a la degeneración cultural acontecida a causa de un daño mayor que denominaba progreso. Pero cuando con naturaleza se refería a la mujer, su significado era modificado e interpretado como la complacencia de un menester vital y de las pasiones. De este modo, para Rousseau la mujer es naturaleza, pues está atada al destino de la maternidad del mismo modo que se encuentra sometida a sus pasiones. Mientras, el hombre es víctima de esta situación y para protegerse debe contener la naturaleza violenta innata en las mujeres. Por la cual cosa, la única solución es adiestrarlas con el poder de la educación para lograr a una esposa dócil y modesta:<sup>56</sup>

“Las mujeres deben aprender muchas cosas, pero solo las que conviene que sepan [...] Dad sin escrúpulos una educación de mujer a las mujeres, procurad que amen las labores de su sexo, que sean modestas, que sepan guardar y gobernar su casa [...]. Las impetuosidades deben ser aplacadas, puesto que son la causas de muchos vicios propios de las mujeres. No debéis consentir que no conozcan el freno durante un solo instante

56. CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea Ensayos, 2010, pág. 25.

de su vida. Acostumbradlas a que se vean interrumpidas en sus juegos y a que se las llame para otras ocupaciones sin que murmuren”<sup>57</sup>.

La fotografía en blanco y negro de Francesca Woodman (fig. 25) muestra a una mujer desnuda de largos cabellos que parece resurgir del mar cual Venus Anadiomena. Pero al contrario que Venus, ésta carece de libertad de movimiento. Permanece con medio cuerpo sumergido en el agua, mientras que con el brazo aparenta querer desprenderse de las raíces del árbol que la tienen presa. Por otro lado, la mujer protagonista del fotograma de la película de Julie Dash, *Daughters of the Dust* (fig. 28) parece claudicar y pedir perdón al árbol. La naturaleza que la rodea y su propia naturaleza devienen en una misma: con el rostro afligido y las manos alzadas en señal de súplica se fusiona, tanto por su tono de piel como por el color y la textura de la ropa, con el tronco del árbol. De ese modo, las figuras 25 y 28 pueden interpretarse como un matrimonio forzoso de las mujeres con su “naturaleza social” por el hecho de haber nacido mujeres.

La filósofa y escritora inglesa Mary Wollstonecraft criticará más adelante el discurso de Rousseau por considerarlo contradictorio, pues éste parte de los deberes asociados a cada sexo para así dictaminar su naturaleza. Para Wollstonecraft, Rousseau entiende la naturaleza de la mujer desde una visión meramente social, partiendo de una construcción de hábitos y de costumbres sociales y analizándolos como atributos innatos a su naturaleza. A lo que la filósofa inglesa, con unas palabras que indudablemente nos remiten a Butler, constata que desde el nacimiento, el comportamiento y los gustos de la mujer están sometidos a las convenciones sociales, encauzando así su identidad hacia la coquetería y la dulce apariencia que se espera en ellas<sup>58</sup>.

Esta afirmación puede trasponerse en la imagen de la portada del disco *Superclean vol. II* de The Marías (fig. 24). En el centro de la representación aparece una mujer larga y tendida en un sofá que esconde el rostro y, consecuentemente, sus emociones, sin dejar entrever tampoco su identidad. Ésta se halla rodeada de lo que parece

57. Cita de Rousseau en CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea Ensayos, 2010, pp. 25-26.  
58. *Ibid.*, pág. 28.

ser naturaleza, pero si nos fijamos vemos que en realidad tan sólo se trata de una simulación hecha a partir de reproducciones sin vida alguna. Basándonos en la relación entre los elementos “naturales” y la chica de la portada, podemos interpretar la imagen como un paralelismo entre la artificialidad del escenario y las convenciones sociales a las que son sometidas las mujeres desde que nacen y de las que parten los escritos de Rousseau.

Por otro lado, la imagen capturada por el fotógrafo Herbert Matter (fig. 27) expone a una mujer postrada al lado de un tronco de sinuosas líneas que, a través de su posado plácido, se muestra en total sintonía con la naturaleza que la envuelve. Ésta, a diferencia de las figuras 25 y 28, carece del forcejeo y la angustia presentes en estas obras. La indiferencia y la paz que expresan su rostro y su cuerpo se podría vincular con “la ignorancia de la mujer” que comenta Mary Wollstonecraft en el capítulo III de *Vindicación de los derechos de la mujer*<sup>59</sup>.

Según Wollstonecraft, los hombres cuentan con el privilegio de desarrollar roles en sociedad de carácter más significativo que trascienden más allá de su aspecto físico, mientras que las mujeres cuentan con un único cometido: mostrarse bellas. Éstas no deben inmiscuirse en otros propósitos que puedan desarrollar sus facultades mentales, encontrándose así en un estado de perpetua ignorancia. En este sentido, para la filósofa las mujeres se encuentran en una situación lamentable, pues éstas se ven obligadas a encubrir su persona para conservar su inocencia, –o, según la autora, ignorancia–. De este modo, las mujeres son “adiestradas” desde la niñez para pensar que la belleza es su atributo más valioso, por lo que su deber es preservarla a toda costa. Entonces, partiendo de este supuesto, la pasividad de la mujer que aparece en la imagen de Matter podría ser interpretada desde esa ignorancia que hace que las mujeres acepten su “naturaleza social” sin rechistar, pues la educación que han recibido ha sido conformada desde los valores rousseauianos, por lo que tiene como

59. CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón: Trea Ensayos, 2010, pág. 26.

objetivo enseñar a las mujeres a complacer al hombre.

Simone de Beauvoir reprueba en 1949 el argumento misógino del “sexo segundo” de Schopenhauer, el cual resigna a la mujer a ser “lo otro” del hombre<sup>60</sup>. Según el filósofo alemán, la naturaleza de las mujeres determinaba su destino y las abocaba a una vida de acatamiento a los deseos del hombre, dedicada exclusivamente al rol de esposa en el hogar. Este razonamiento instauraba la desigualdad entre géneros como algo natural, estructural y fundamental y oprimía las libertades de las mujeres. Justamente, Susana Carro en su libro *Mujeres de ojos rojos* crítica esta premisa del “sexo segundo”:

“Mientras el hombre tiene el privilegio del acceso al ámbito público y puede afirmarse a través de los proyectos que en él desarrolla, la mujer “está encerrada en la comunidad conyugal”, el hogar es el lugar donde su ser acontece, donde su vida cobra sentido y donde es definida. Desde esta perspectiva el hogar adquiere un sentido casi ontológico: la mujer como “ser-en-su-casa” (Molina Petit 1994:135) frente al ser-en-el-mundo” heideggeriano<sup>61</sup>.

La figura 23 cuenta la historia de amor entre Protesilao y Laodamia. El relieve muestra a una Laodamia yacente en lo que parece ser un diván mientras otras dos mujeres con rostro y gesto apenado lloran su pérdida. Su postura acostada e inerte es debida a la muerte de su esposo Protesilao, que acaba por precipitarla al suicidio. Protesilao debía acudir a la expedición contra Troya en la que un oráculo profetizó que el primer griego que pisase la tierra al desembarcar moriría. Pero, aún y conocer la profecía, el guerrero pisó la tierra y murió. Laodamia, quien esperaba el regreso de su marido, al enterarse de la tragedia cayó en un lamento profundo y sus lágrimas incesantes llegaron al reino de los muertos. Esto conmovió a los dioses, que permitieron al espectro de Protesilao volver al mundo de los vivos por tres horas. Aún y el reencuentro, Laodamia no pudo soportar la separación, por lo que decidió suicidarse para poder unirse a él de nuevo en el inframundo.

60. CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón: Trea Ensayos, 2010, pág. 28.

61. *Ibid.*, pág. 28.

Laodamia se corresponde con la figura que profusa el lamento hacia los muertos y la transición que realiza Protesilao del mundo subterráneo al de los vivos puede asemejarse al mito de Orfeo, quien desesperado por recuperar a Eurídice, decide ir en su búsqueda bajando al inframundo. En este sentido Laodamia hace lo mismo, ya que se quita la vida para acceder al mundo subterráneo y poder reunirse con su amado. Si interpretamos la imagen desde la teoría del “sexo segundo”, la muerte de Laodamia es causa de su indefensión, pues ésta sin su cónyuge se encuentra desamparada. Sin Protesilao su vida carece de sentido, pues según Schopenhauer su naturaleza la encadena al cuidado del varón, y por lo tanto, depende de su existencia para subsistir.

Asimismo, si leemos el fotograma de *Nymphomaniac* (fig. 26) bajo un prisma freudiano, éste también entronca con la teoría del “sexo segundo”, que relega a la mujer a “lo otro” del hombre. En su obra *La organización genital infantil*, Freud establece una dicotomía entre lo masculino y lo femenino, contraponiéndolos según lo activo/pasivo o el sujeto/objeto, asignando, como no podía ser de otro modo, estos segundos términos a lo femenino<sup>62</sup>. De este modo, afirma que la esencia del cuerpo de la mujer, su naturaleza, es significarse como receptáculo que contiene en sí las proyecciones del sexo masculino. Así pues, establece que el cuerpo masculino –que es el único sexuado porque posee pene– se vale del cuerpo de la mujer –que envidia el pene porque carece de él– para autorepresentarse en él. Aún así, podríamos leer la sexualidad de este joven cuerpo (fig. 26) como estrategia disruptiva: a través del goce del cuerpo femenino; de un cuerpo subjetivado, se reconquista la exterioridad de lo femenino sin que haya que centrarse en una carnalidad explícita. Por lo que, según Hélène Cixous, a través de la autocomplacencia y de la libido femenina –que Freud atribuye a la histeria– es posible desafiar la discursiva falocéntrica que propugna el psicoanalista<sup>63</sup>.

62. TORNOS Urzainki, Maider:  
*Del goce lacaniano a la escritura  
femenina: la histerización de la pa-  
labra en Hélène Cixous*, Lectora,  
20, 2014, pp. 180-181.

63. *Ibid.*, pp. 177-178.

Las imágenes que se muestran a continuación tienen relación con el destino al que las mujeres son sometidas por su “naturaleza social” simplemente por haber nacido. Muestran los cambios y diferencias entre generaciones de mujeres de una misma familia que se han criado en distintas realidades socioculturales: las que se han criado en Marruecos y han aprendido a aceptar esta naturaleza impuesta sin rechistar, y las que se han criado en España y han podido acceder a una educación que les ha permitido conocer que pueden transformar esta narrativa.

## Veranos en Marruecos

Hasta hace un par de años atrás, siempre hemos ido en familia a Marruecos por las vacaciones de verano, durante el mes de agosto. Nuestros días ahí pasaban mayoritariamente en casa de nuestros abuelos. A veces íbamos a la playa todos juntos, nos parábamos en la arena por la mañana y recogíamos las toallas por la tarde, cuando los mosquitos ya empezaban a aparecer. En una de esas salidas en familia se juntaron ambas abuelas; la materna, la paterna y una de nuestras tías. Se pasaron el día sentadas en la arena, debajo de un parasol. No se bañaron, solo metieron los pies en el agua para limpiárselos antes de subir al coche. Comíamos bocadillos y bebíamos 'Hawai', jugábamos a las palas y subíamos a camello para dar un paseo de veinte metros por la playa. Nuestra madre solía embadurnarnos con crema solar y nosotras entrábamos corriendo en el agua y pasábamos horas ahí metidas. Solo salíamos cuando teníamos frío o hambre.





En Marruecos la imagen que se tiene de la mujer, sobre todo en ámbitos rurales, es negativa, pues se la considera un peligro y una fuente de tentaciones; la “hija del diablo”<sup>64</sup>. Hay muchas expresiones lingüísticas que hacen referencia a estos calificativos y que conducen a una imaginaria de la mujer marroquí prejuiciosa y estereotipada. Por lo que son sobre todo las mujeres de la familia las que desde pequeñas son educadas para preservar su pureza y que, a su vez, ya como madres, educan a sus hijas para que también la preserven. Para asegurar este valor tan fundamental en la cultura tradicional marroquí las niñas reciben una educación basada en prohibiciones que guían casi todas sus experiencias de vida. Así pues, conceptos como la *hachuma* (vergüenza) son capitales, pues determinan el desarrollo de su papel en la sociedad: de esposa fiel a madre fecunda.

Ahora bien, la migración marca una serie de cambios en la manera de vivir de las mujeres marroquíes, que en ocasiones entra en contradicción con los valores aprendidos en la sociedad tradicional. Estos cambios, fruto de la sociedad moderna en la que están viviendo, modifican poco a poco la concepción que las mujeres marroquíes tienen de los códigos tradicionales. Este proceso se da de manera subjetiva, y a menudo se refleja en el exterior; a través de conductas, apropiación de nuevos roles o adquisición de nuevos códigos de vestimenta. Todo esto produce una transformación de los valores y prácticas sociales que están estigmatizadas en el contexto de origen, dando lugar a nuevas identidades culturales, religiosas y de género que se redefinen constantemente<sup>65</sup>.

Estas fotografías muestran las diferencias presentes en la realidad sociocultural de dos generaciones distintas; la de las mujeres que ya han sido niñas y la de las niñas que serán mujeres. Estas diferencias entre generaciones se forjan (y evolucionan) sobre todo por el contexto y el espacio social, en los que la rutina, las creencias y las tradiciones guían la conducta de los individuos. Por lo que cada mujer, en el transcurso cotidiano de su experiencia migratoria, va construyen-

64. BOUIA, Badia; DUPUY, Cecilia: *Dones Marroquines*, Barcelona: Proyecto Local, 2003, pág. 28.

65. CASTILLA V, Carmen: *Mujeres en transición: La inmigración femenina africana en España*. 2017.

do su identidad a la vez que la de sus hijas basándose en sus experiencias pasadas, su ahora y sus expectativas de futuro. Y, según el valor que cada familia le da a los códigos y valores tradicionales, la madre migrante educa a las hijas “de segunda generación” de una manera u otra.

Actualmente, la identidad de las mujeres migrantes marroquíes se construye en un escenario en el que habitan la flexibilidad y la heterogeneidad. Por lo que la identidad de los hijos o migrantes de “segunda generación” se gesta sobre múltiples discursos, incluso a veces antagónicos, que están en continua transformación. Gatti, sobre el concepto de identidad, apunta que “las identidades, definidas por la propiedad de un nombre, una historia que remite a unos orígenes y a un territorio diferenciado se construyen sin sus referentes o transitando entre ellos”. Hall, amplía su definición reflexionando sobre la capacidad dramática de la identidad: “funciona bajo borradura en el intervalo entre inversión y surgimiento con un enfoque dramático, visibilizando u ocultando determinadas facetas en diferentes contextos”<sup>66</sup>. Por lo que, ateniéndonos a las palabras de Hall y Gatti, la identidad de las hijas de padres migrantes, queda marcada por puntos de referencia múltiples en los que fluctúan más o menos según la norma a la que se vean sujetas.

66. JORGE, Elena: *Producción, Reproducción y Transformación de las identidades de género de las mujeres migrantes. Las Identidades fragmentadas de las jóvenes marroquíes*, 2014.

Nuestras abuelas nacieron en Marruecos y se criaron ahí, por lo que solamente han conocido una realidad cultural en la que prevalece el género como indicador de los distintos gestos, acciones y pensamientos a los que deben acogerse como mujeres marroquíes. Nuestra madre en cambio, aunque nació en Marruecos y se crió ahí, emigró a España, lo que le supuso romper con esta dinámica. La pieza de a continuación se relaciona con *Veranos en Marruecos* porque alude a los valores tradicionales vinculados con la “naturaleza social” de las mujeres. Pero en este caso se da una ruptura y se genera un proceso de transformación.

# Luces de Navidad

Una mañana de invierno nuestra madre recibió una carta de nuestro padre desde España. No era como las que solía recibir con palabras y poemas de amor. En esta le decía que hiciera las maletas, que ya le había conseguido los papeles y que había encontrado un piso, que por fin podrían estar juntos. Así pues, el 25 de diciembre de 1995 nuestra madre se encontraba en España con su modesto ajuar metido en un par de maletas. Para ella el viaje no fue fácil, y tras más de dos días de viaje en autobús llegó a Barcelona. Las decoraciones de Navidad estaban prendidas, y pensó que la ciudad se veía así de bonita durante todo el año.



La realidad de las mujeres marroquíes en Marruecos está fuertemente marcada por unas características impuestas por una sociedad patriarcal que a día de hoy se resiste al cambio social. Esto si cabe, se ve aún más potenciado en los ámbitos rurales, donde se priorizan necesidades primarias que no dejan lugar a otras oportunidades como la escolarización femenina o la incorporación de las mujeres al trabajo productivo<sup>67</sup>. Asimismo, esta realidad dificulta a las mujeres marroquíes llevar a cabo una resistencia que reivindique por sus derechos como mujeres y por una igualdad de oportunidades en una sociedad tradicional que las relega a un segundo plano.

En el ámbito rural las mujeres marroquíes no pueden apuntar hacia una lucha que defienda sus derechos como mujeres, puesto que quedan relegadas a funciones y obligaciones en el ámbito doméstico “no productivo”<sup>68</sup>. Este hecho afecta negativamente a su desarrollo social; su falta de escolarización y de participación en la vida pública las aleja de cualquier voluntad de querer formar parte activa del cambio social y político del país. La conciencia política, el significado de la participación política y la reivindicación de los derechos para con la igualdad de género son lejanos en la mentalidad de las mujeres del campo.

El hecho de migrar a un nuevo país y de desplazarse del ámbito rural a uno urbano puede resultar en un cambio significativo en la conciencia de muchas mujeres marroquíes. Esta decisión, aunque imperada por causas económicas, supone para las mujeres marroquíes acceder a un mayor desarrollo personal y conseguir más autonomía. Por lo tanto la migración juega un papel muy importante, ya que genera transformaciones de conciencia en las mujeres marroquíes, que incorporan e internalizan costumbres y relaciones sociales aprendidas del lugar de acogida.

Esta pieza es significativa de este fenómeno. Representa una de las primeras tomas de contacto con el nuevo contexto con el que se encuentra una mujer migrante; su choque cultural. El dibujo es

67. BOUIA, Badia; DUPUY, Cecilia: *Dones Marroquines*, Barcelona: Proyecto Local, 2003, pág. 21  
68. *Ibid.*, pág. 22.

en nombre de nuestra madre –hecho por ella misma a partir de su recuerdo–. Simboliza el inicio de su proceso de adaptación en una nueva cultura y su cambio de consciencia respecto a sus vivencias anteriores. Migrar le abrió una nueva realidad en la que el nacimiento de nuevos valores y el incremento de una sensibilización de sus derechos como mujer era posible. Por lo que poco a poco, con el pasar de los años, empezó a romper con parte de los esquemas que le habían sido inculcados desde la infancia y que estaban fuertemente marcados por la tradición social de Marruecos.

Llevar a los hijos a eventos, fiestas y celebraciones pasa a constituir uno de los papeles de las madres marroquíes. Esta responsabilidad viene determinada por la construcción social y cultural de su país de origen, que acaba por organizar la diferencia sexual. A continuación, con una serie de dos dibujos, se muestra el conflicto de una madre racializada para tratar de integrar a sus hijas en la cultura occidental. En esta experiencia de la maternidad, tanto hijos como madres se encuentran ante situaciones como las que reflejan los dibujos. Por ejemplo, con los Reyes Magos y la idea imaginaria de orientalismo que invocan, la violencia que se deriva de confrontar a niños de una cultura diferente con tradiciones ajenas a ellos.

# Una fiesta siempre es una fiesta

En el colegio empezamos a celebrar tradiciones típicas de Occidente. Cuando era Navidad nuestra madre nos llevaba a la guardería como de costumbre, pero se trataba de un día especial, puesto que venía Papá Noel y los niños podían sentarse en su regazo y hacerse fotos con él. No entendíamos por qué un señor mayor que no conocíamos de nada tenía que cogernos en brazos para sacarnos una foto con él. No nos gustaba, y llorábamos mientras nuestra madre intentaba manejar la situación con cara de circunstancias.

Cada cinco de enero nos abrigaba para ir a la cabalgata de los Reyes Magos, dónde hacíamos cola para sacarnos una foto con uno de ellos. Cada año era lo mismo, gente con la cara pintada de betún y los labios de rojo bermellón acompañando a tres hombres vestidos con capa y coronados. Pero la foto con los años se convirtió en una obligación, hasta que dejamos de ir. Ahora, ya de mayores, en preguntarle a nuestra madre por qué crecimos celebrando estas costumbres, nos dijo que ‘una fiesta siempre es una fiesta’.

El primer dibujo refleja la tensión que proviene del acto de tratar de encajar en una cultura dominante en la que frecuentemente subjetividades como las aquí retratadas son objeto de rechazo. El segundo dibujo, al igual que el primero, hace visible el conflicto que sufren una madre racializada y su hija para poder mantener su identidad como marroquíes dentro de una comunidad que no las ampara.

Para nuestra madre criarnos significó tener que negarnos parte de nuestra identidad con el fin de que obtuviésemos más validez en una sociedad que denigraba y oprimía la cultura en la que ella creció. En este sentido, Patricia Hill Collins asegura que los infantes racializados que se crían en Occidente –al contrario que los hijos de padres occidentales– no tienen ningún privilegio, por lo que con tal de sobrevivir deben ser enseñados en un sistema que les oprime y, por lo general, esto implica ceder ante la ideología dominante<sup>69</sup>. Esta situación también se refleja en el texto de varias autoras racializadas que escriben sobre su experiencia con temas como la maternidad o la identidad. Cherrie Moraga, en su artículo titulado *La Guerra*, cuenta que “It was through my mother’s desire to protect her children from poverty and illiteracy that we became «anglocized»; the more effectively we could pass in the white world, the better guaranteed our future”<sup>70</sup>. Asimismo, Gloria Anzaldúa reflexiona sobre el trabajo de las madres racializadas para con sus hijos y lo que esto implica: “through our mothers, the culture gave us mixed messages”.

Estas palabras, de la misma manera que la situación que los dibujos retratan, hablan sobre la lucha que las madres racializadas deben librar para tratar de preservar una identidad racial para sus hijos. Ambos testimonios capturan la necesidad, casi obligación, que la mayoría de madres racializadas tienen con el fin de hacer a sus hijos partícipes de la cultura dominante. Esto, escribe Collins, significa que la mayoría de estas madres “remain powerless in the face of external forces that foster their children’s assimilation and subsequent alienation from their families and communities”<sup>71</sup>.

69. HILL COLLINS, P.: *Shifting the Center: Race, class and Feminist Theorizing About Motherhood*, Nueva York: Pocket Books, 1994, pág 648.

70. MORAGA, Cherrie: *La Guerra*, 1979, pág 28.

71. HILL COLLINS, P.: *Shifting the Center: Race, class and Feminist Theorizing About Motherhood*, Nueva York: Pocket Books, 1994, pág 649.

Este tipo de eventos –fiestas, celebraciones– forman parte del conjunto de obligaciones a las que quedan relegadas las mujeres marroquíes en su papel de madres; forman parte de la crianza de los hijos. Esta división de roles viene determinada por la construcción social y cultural de Marruecos. Esta construcción organiza la diferencia sexual que responde al concepto de género, que está marcado por una serie de características que delimitan aquello que es masculino y aquello que es femenino. Por lo que el repartimiento de responsabilidades y de tareas entre hombres y mujeres comprende respectivamente si son productivas o reproductivas.







Del mismo modo que los Reyes Magos traen regalos a los niños que se portan bien, los marroquíes que han migrado a España traen presentes a sus familiares cuando viajan a Marruecos, buscando de este modo corresponder a sus expectativas. Los familiares a menudo poseen una imagen del migrante que termina por ejercer cierta violencia hacia estos, pues se ven en la obligación de ajustarse a esta imagen, lo que les conlleva mucho sacrificio. La siguiente pieza resume en objetos tangibles la conjetura que gran parte de la población marroquí tiene de la migración a España; las oportunidades y los bienes que supuestamente se obtienen. En estos objetos se encuentra arraigada con fuerza la idea de la ofrenda, que también se encuentra en *Una fiesta siempre es una fiesta*.

## Regalos del súper

Siempre íbamos a Marruecos en coche. Íbamos hasta Algeciras y una vez ahí, cogíamos un ferry que nos llevaba hasta Ceuta. En Ceuta parábamos a un supermercado y hacíamos una gran compra para llevar de regalo a las familias; jabones, leche, legumbres, detergente... Comprábamos en gran cantidad para regalar a toda la familia. Entre ellos comentaban que nosotros teníamos mucho dinero, ‘¿cómo no van a tenerlo si vienen de España?’ decían. En parte, nuestros padres compraban todos estos regalos porque sentían la necesidad de corresponder a sus expectativas. Habían ido a España para lograr tener una vida mejor, así que debían demostrarlo a ojos de su familia, o habrían fracasado.

Esta pieza resume en objetos tangibles la conjetura que la mayor parte de la población marroquí tiene de la migración a España; las oportunidades y los bienes –que se traducen en riqueza y triunfo– que supuestamente se obtienen con migrar. La migración aparece como una vía de escape para mejorar la situación de vida de los migrantes, así como la de sus familiares. Pero contrariamente a lo que se piensa, la situación dentro de un proceso migratorio es muy singular y está sujeta a la experiencia subjetiva. En general, el comienzo de un proyecto migratorio resulta muy difícil, y quienes –dadas sus circunstancias– dan el paso pueden verse gravemente afectados por la pobreza y por las injusticias del país de acogida.

Cuando los marroquíes migrantes pretenden una reagrupación familiar con un viaje al país de origen es muy recurrente que deban vender bienes y endeudarse. Por lo que es decisivo que los sujetos migrantes desplieguen una serie de estrategias y dispongan de todos sus recursos para demostrar una solvencia de cara a su familia; que en efecto, supone la evidencia de su resistencia en el país de acogida. Este esfuerzo se debe en gran medida a que en Marruecos la información se transmite rápidamente de boca en boca entre los habitantes de la población, por lo que hay una necesidad de corresponder a las expectativas de los familiares del lugar de origen. Así pues, los prejuicios y la percepción que en Marruecos se tiene del migrante influye en la conducta de éstos.

En muchos casos “el triunfo” del migrante con su experiencia migratoria se demuestra a través de bienes materiales de primera necesidad; son los bienes del día a día los que importan, sobre todo para los marroquíes provenientes de un ámbito rural. En nuestro recuerdo, la acogida de la familia de Marruecos cuando llegábamos al pueblo estaba teñida de una tensión agrídulce. Por una parte, había muestras de cariño y abrazos, pero por otra, la expectación de ellos al mostrarles nosotros los regalos era punzante; también nuestros padres estaban expectantes por su reacción. A estos objetos se les daba un gran

valor por ambas partes, y era necesario invertir una gran cantidad de esfuerzos para conseguirlos. Pero tenían su fin muy temprano, como sucedía con el reencuentro; la experiencia humana, el contacto real, físico, también era finito: no más de tres semanas. Los objetos daban forma al ideal preconcebido que nuestra familia, al igual que muchos de los marroquíes, tenían y que, a día de hoy, siguen teniendo del migrante que va a España; un ideal al que se le da mucho peso a lo tangible, pero que desecha la multitud de variables que uno como migrante debe superar.





La pieza que se muestra a continuación gira entorno a la idea del ritual: trata sobre los pequeños rituales que se establecen en los núcleos familiares de migrantes para acercar a los hijos a su “otra cultura”. Uno de estos rituales es el acto de cocinar, que se suele llevar a cabo por las mujeres, ya que el modelo de familia tradicional marroquí establece una clara diferenciación por roles de género que se acepta como natural por ambas partes. Precisamente, esta dinámica tiene que ver con la concepción de Butler sobre el género, que se constituye en un acto ritualizado que mediante la repetición de significados establecidos socialmente se acaba por legitimar.

## Comiendo en casa

En casa comíamos en una mesa de madera bajita que nos habíamos traído de uno de nuestros viajes a Marruecos. Solíamos comer de un gran plato todos juntos, con las manos. Nuestra madre servía el couscous con la carne en el centro, y al lado colocaba las verduras. La *mrecha*\* se servía a parte, en una olla más pequeña. Nuestra madre la vertía en el centro del plato a medida que lo íbamos comiendo. Primero, nuestro padre cogía un trozo de carne, grande y generoso, luego nuestra madre repartía lo que quedaba entre nosotras. Tras terminar de comer, nuestra madre le preparaba un té de menta a nuestro padre y lo servía con una tetera de color gris pálido, en unos vasos pequeños de cristal.

\*Plato tradicional del norte de África, hecho a base de carne, verduras y caldo.

La construcción de una identidad propia en la “segunda generación” de migrantes resulta compleja al haberse producido el proceso de socialización en dos ámbitos distintos: la sociedad de acogida y el núcleo familiar. En el hogar, los padres le transmiten a los hijos valores y costumbres tradicionales que confluyen con los valores culturales que les plantea la sociedad de acogida. De este modo, muchas familias de migrantes se encuentran ante un sentimiento de incapacidad cuando tratan de mantener su cultura de origen y de transmitirla a los hijos. Esto propicia la creación de micromundos en el núcleo familiar, en los que a través de pequeños rituales cotidianos acercan a los hijos a su “otra cultura”. Estas piezas tratan de recrear el recuerdo de uno de esos rituales a través de la comida; de la realización de un plato típico de Marruecos y de nuestra tradición familiar. Con un acto simple como el de cocinar buscamos reafirmar la trascendencia de una acción que, en una cultura que también es “nuestra cultura”, se lleva a cabo como un ritual. A la vez, con este relato queremos hacer explícito cómo el sistema patriarcal de esta cultura también rige las pequeñas acciones cotidianas.

En las familias marroquíes el momento de la comida constituye una de las ventanas primarias de socialización para sus miembros. En este marco se puede llevar a cabo una transmisión de los sistemas de valores y normas que rigen la sociedad de origen. El modelo de familia tradicional marroquí se rige por una diferenciación estricta por roles de género, donde la figura del padre se declara como autoritaria. Esta jerarquía se acepta como natural y se consiente por ambas partes. De este modo, el papel de las mujeres se vincula con el espacio doméstico y se limita al cumplimiento de tareas como ama de casa y como madre. Así pues, una de esas tareas consiste en la transmisión de las tradiciones, la cultura y las costumbres del país de origen a los hijos.

El proceso migratorio produce rupturas en las identidades de género de las mujeres marroquíes con respecto a su marco cultural de origen. Sus experiencias personales en la sociedad de acogida posibili-

tan un nuevo punto de mira en la manera de educar a los hijos, que se plantean un distanciamiento y, en ocasiones, un rechazo de los valores y normas tradicionales. En este sentido, las mujeres de la “segunda generación” reconocen en los referentes de occidente y en la influencia del nuevo espacio social su propia capacidad para subvertir los órdenes patriarcales del país de origen de los padres. De manera que a menudo, en pos de su individualidad, superponen su identidad híbrida a su herencia cultural. De este modo, emergen nuevas identidades de jóvenes mujeres que están en constante transformación; que transitan entre dos realidades diferenciadas en las que quizá acaben por conservar alguna identificación con su cultura de origen: algún pequeño ritual, una comida en familia.



## Receta de Cuscús Marroquí

### Ingredientes

- 200g de cebolla en cuartos
- 6-8 ramitas de perejil fresco
- 4-6 ramitas de cilantro fresco
- 80g de aceite de girasol
- 600-700g de pierna de cordero deshuesada  
x cortada en trozos
- Sal al gusto
- media cucharadita de pimienta negra
- 300g de Cuscús
- 900 ml de agua
- 300g de zanahoria cortada por la mitad
- 150g de calabacín cortado por la mitad
- 150g de calabaza roja
- especias; jengibre + cúrcuma + canela
- para la guarnición: 100g de pasas
- 30g de azúcar + canela + sal
- x cebolla unos 500g.





# PANEL 39

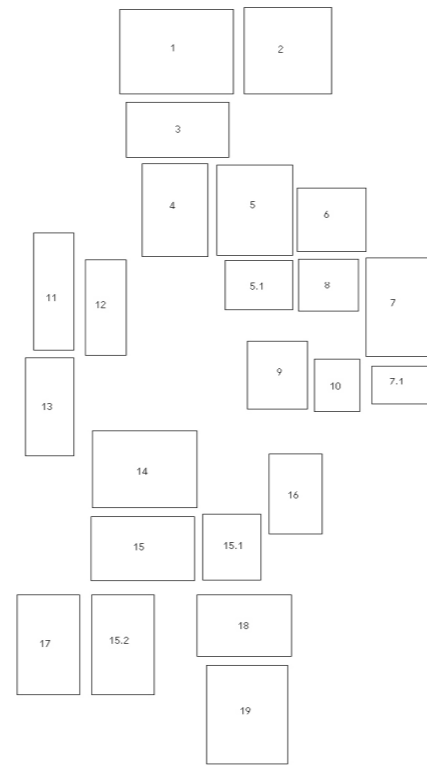
*Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1. e 2. Amor antiguo.  
Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus,  
Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous.*



MUJERES REPRESENTADAS Y MUJERES ACTUADAS



1. Sandro Botticelli  
*Nacimiento de Venus*  
Pintura (1482-1485),  
Florencia, Gallerie degli Uffizi
2. Mary Beth Edelson  
*Goddess Head* (1975)  
Fotomontaje  
20 x 25
3. Julie Dash  
*Daughters of the Dust* (1991)  
USA-Reino Unido; American Playhouse / Geechee  
Girls / WMG Film
4. Shirin Neshat  
*Women without Men* (2009)  
Coop99 Filmproduktion  
Alemania
5. Sandro Botticelli,  
*Alegoria de la Abundancia*  
Dibujo (1470-1480)  
Londres, British Museum, Department of Prints and  
Drawings
- 5.1. Sandro Botticelli  
*Alegoria de la Abundancia (detalle)*,  
Dibujo (1470-1480)  
Londres, British Museum, Department of Prints and  
Drawings
6. Louise Bourgeois  
*Cumul I* (1969)  
Mármol blanco  
57 x 127 x 122 cm  
Colección, Centre Georges  
Pompidou, París



7. Sandro Botticelli  
*Palas Atenea doma al Centauro*,  
Pintura (1482),  
Florencia, Gallerie degli Uffizi
- 7.1. Sandro Botticelli  
*Palas Atenea doma al Centauro (detalle)*  
Pintura (1482),  
Florencia, Gallerie degli Uffizi
8. Artemisia Gentileschi  
*Judith Beheading Holofernes (detalle)*  
Pintura (1612)  
Museo Nazionale di Capodimonte, Naples
9. Renate Bertlmann  
*Messer-Schnuller-Hände* (1981)  
B/W photograph on barite paper  
39 x 29 cm  
Unicum  
SV\_623\_2014

10. Judy Chicago  
*Nº. 7 Amazon Plate Line Drawing* (1978)  
Ink on paper  
29,2 x 36,8 cm  
SV\_668\_2016
11. *Apolo y Dafne*  
Atribuido a Giovanni Pietro Birago,  
manuscrito en miniatura s. xv  
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
12. Suzanne Santoro  
*Sacred Icons* (1971)  
B/W photograph  
18 x 24 cm  
Vienna
13. Valie Export  
*Liebesperlen (detalle)* (1976)  
B/W photograph
14. Florence + The Machine  
*Big God* (2018)  
Virgin EMI  
Dirigido por Autumn de Wilde
15. Sandro Botticelli  
*Primavera*  
Tempera (1477-1482)  
Florencia, Gallerie degli Uffizi
- 15.1. Sandro Botticelli  
*Primavera (detalle ninfa Cloris)*  
Tempera (1477-1482)  
Florencia, Gallerie degli Uffizi
- 15.2. *Primavera (detalle tres gracias)*  
Sandro Botticelli,  
Tempera (1477-1482)  
Florencia, Gallerie degli Uffizi

16. *Björk*
17. Lygia Clark  
*Estructuras Vivas* (1969)  
París
18. Margaret Keane  
*Young Women in Red Holding Beads* (1963)  
Nashville, USA
19. Cindy Sherman  
*A Play of Selves (detalle)* (1976)  
B/W photographs  
New York

Hemos partido de las imágenes del *Nacimiento de Venus*, de la *Alegoría de la Abundancia*, de Palas Atenea domando al Centauro, de *La Primavera* y de la metamorfosis de Dafne, que hemos yuxtapuesto a otras obras en las que el gesto femenino era similar. Creemos que la conjunción de todas estas piezas en un mismo plano expone de manera sincera el ideal de belleza femenino –y su evolución– a lo largo del tiempo, el vínculo eterno entre mujeres, y la cuestión del amor romántico tan mitificado. Asimismo, estas piezas también tienen en su significado una transgresión y una ruptura con la representación de los cuerpos en manos de artistas masculinos. Por lo que, para estas mujeres, actuarse como sujetos se vuelve vital para acercarse a una representación más sincera, que se aleje de la simple objetivación de sus cuerpos.

## Cuerpos que trascienden la representación

Cuando hablamos de la historia de la belleza las mujeres son las que se sitúan en un primer plano, expuestas al ojo del espectador. Pero, ¿qué mujeres son consideradas bellas? ¿Quién lo decide y por qué? El fenómeno de “lo bello” parte de una serie de ejes que transitan entre lo natural y lo cultural según la época: belleza es salud, fuerza y genética; belleza es moda y religión. Por lo tanto, “lo bello” no puede describirse de manera objetiva o universal, puesto que cada época ha interpretado y puesto en tela de juicio el ideal estético de diferente manera.

Desde la Antigüedad hasta la actualidad, los artistas –predominantemente masculinos– han plasmado a través del arte las ideas sobre la moral y el ideal estético de cada época: mujeres delgadas o voluptuosas, atrevidas o virtuosas, sumisas o combativas, etc. El historiador Georges Duby, en referencia a la suma de retratos que se han hecho de mujeres, afirma que “las mujeres estaban presentes en imágenes antes de ser descritas, antes de que se narrara sobre ellas y antes de que ellas mismas tomaran la palabra”<sup>72</sup>. Así pues, es a través de una plétora de cuadros que vemos reflejado el papel que se les ha asigna-

72. SAGNER, Karin: *Mujeres admiradas, mujeres bellas. El ideal estético a lo largo de los siglos*. Múnich, Maeva, 2011, pág 9.

do a las mujeres en el transcurso del tiempo.

Esta primera imagen pintada por Botticelli (fig.1) representa el mito grecorromano del nacimiento de Venus. La diosa nació de entre la espuma marina, de los miembros mutilados de Urano, que fue asesinado por su hijo Cronos. En el cuadro, la diosa se encuentra a orillas de un mar turquesa, montada sobre una concha, mientras sus cabellos, con la ayuda del viento de Céfito, se acompasan con sinuosidad al vaivén de las olas. Se yergue en una pose púdica cubriéndose los pechos y los genitales, indicando de este modo que se resiste a los apetitos sexuales masculinos. Pero, es precisamente este gesto el que suscita el erotismo del cuadro y la sensualidad de la diosa. El hecho de pintarla plenamente desnuda, solo con un fino velo traslúcido que acentúa esa desnudez y con sus manos que apenas llegan a cubrirla, nutre e inflama el erotismo presente en su cuerpo. Por lo que la manifestación de su actitud decorosa combinada con su provocativa desnudez acaban por legitimar su cuerpo como deseable.

*El Nacimiento de Venus* constituye uno de los ideales estéticos más plausibles de la historia en cuanto a la representación de la belleza femenina; su cuerpo y su rostro se contemplan y se reconocen por antonomasia como bellos. Toda su figura esboza grandes cuestiones referentes a lo bello y lo sublime, el ideal y la imitación, lo natural y el artificio. El cuerpo en sí mismo es una composición de rasgos de modelos reales que en su conjunción forman a la diosa del amor. Por lo tanto, la fantasía artística masculina es la que acaba por definir las proporciones sublimes del cuerpo femenino. La representación de su desnudez resulta etérea y mundanamente imposible, obrada a propósito para no despertar emociones deshonestas a la moral cristiana. Sus proporciones irreales, su tez lechosa y su aura elevado se resisten a cualquier consideración erótica que pueda nacer del ojo contemplativo.

Por el contrario, la imagen que nos presenta Mary Beth Edelson con Goddess Head (fig. 2) dista de la actitud púdica que encontramos en

la Venus renacentista. El torso de la artista se encuentra desnudo a excepción de la cabeza, que está cubierta por una concha. Sus brazos se alzan con otra consciencia; no pretenden cubrir su cuerpo, sino que invitan al abrazo afectivo propio de una diosa del amor. Valiéndose del arquetipo mitológico de la Venus, Edelson se sitúa al frente como una fuente de poder sacro y de sabiduría. Retratándose de esta manera, desafía al sistema tradicional y patriarcal que tipifica a las mujeres como débiles y sumisas. Asimismo, dejando sus pechos al descubierto, la artista reclama su desnudez sin que esto convenga en el aspecto sexual. En una sociedad en la que la desnudez femenina es sinónimo de provocación sexual, el torso desnudo de Edelson es libertad, naturaleza y fortaleza.

La cuestión del cuerpo femenino sexuado es una constante en las imágenes visuales del discurso artístico y cultural de occidente. Tal como afirma Lourdes Méndez en *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias*, estas imágenes “construyen e interpretan [la realidad] basándose en diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas”<sup>73</sup>. En estas imágenes se origina un discurso dominado y definido a base de polos opuestos (tales como Otro-Mujeres; Civilizado-Salvajes, etc.) que se ciñe a los criterios de quienes ostentan el poder. Históricamente este poder ha sido ejercido predominantemente por hombres, por lo que en el espacio cultural de la representación visual, el cuerpo femenino (y su desnudez) ha sido central en el imaginario de los artistas. Mediante una corporalidad sexuada y fetichista de la anatomía femenina se han plasmado distintos ideales estéticos y políticos cargados de un determinado sentido según el período<sup>74</sup>. De manera que podríamos hablar de una política sexual del patriarcado<sup>75</sup> en el que su potencial consiste en generar estrategias de poder que reducen física e ideológicamente el cuerpo de las mujeres.

Hacia finales del Renacimiento en el campo de la medicina se diferenciaban los temperamentos según el sexo biológico, por lo que

73. MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y arte visual*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004, pág. 19.

74. Ídem, pág. 20.

75. CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 39

siguiendo una falsa lógica de opuestos, a las mujeres se las designaba como húmedas y frías y a los hombres como secos y ardientes. De esta manera aquellos defensores de lo sublime podían defender la moral de las mujeres; estos atributos en las mujeres eran una prueba incuestionable de su virtud. Por el contrario, aquellos que buscaban socavar la moral de las mujeres, les asignaban un temperamento ardiente que concluía con ellas manifestando un carácter inestable. En todo caso, en lo referente a la sexualidad y a su control social, las mujeres eran la causa de la discordia; su sexualidad debía estar bajo control, puesto que si su naturaleza “perversa y salvaje” no se sometía al control del hombre –bajo matrimonio– caerían en el pecado carnal.

Así pues, basando el temperamento para construir la diferencia de género, se empiezan a sentar las bases de una naturaleza estoica que, determinada por la fisiología, construye de manera social el sexo y a su vez, impone una doble moral sexual. Las diferencias morales e intelectuales que se originan de esta ideología esencialista idealizan más que nada la hipotética naturaleza femenina y sus supuestas cualidades. Precisamente, esto lo encontramos en la diosa Venus, que según el contexto se le ha atribuido el camino de la virtud o por el contrario, el del vicio sexual.

A día de hoy existen ciertos mecanismos sociales que se generan para distinguir y jerarquizar los sexos masculino y femenino y que se siguen sustentando principalmente por una naturalización del sexo anatómico. Esto Méndez lo señala como los *habitus* corporales, que se entienden como “un sistema de reglas sexuadas sobre el cuerpo que aglutinan formas de pensarlo, percibirlo y actuarlo interiorizado por los miembros de cada cultura, y expresado tanto individual como colectivamente”<sup>76</sup>. Por lo que a través de este mecanismo se nos enseña a controlar nuestros cuerpos y a interiorizar lo que se espera de nosotros como individuos según nuestro sexo, para después reproducirlo en lo social. En este sentido, Sherry Ortner, antro-

76. MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y arte visual*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004, pág 22.

póloga y feminista norteamericana, afirma que las mujeres “hemos sido históricamente víctimas de la cultura y no de la naturaleza [...] es importante no perder de vista que la naturalización cultural del sexo biológico, ese sexo que marca nuestros cuerpos, ese cuerpo y ese sexo que han sido y son objeto de reflexión y de representación constantes para científicos, filósofos y artistas, merece ser pensado, repensado y representado visualmente desde las problemáticas y los saberes feministas”<sup>77</sup>.

Asimismo, algo que también podemos extrapolar a figuras como la de Venus y que a lo largo de los siglos ha sido objeto de debate es el tema de la belleza física (aunque la belleza interior también ha sido objeto de rifirrafes). Si bien hay una opinión fuerte formada sobre esta cuestión; que la belleza de la mujer es superior a la del hombre, el debate diverge hacia dos direcciones definitivamente marcadas. En una de ellas se afirma que la belleza de las mujeres es una máscara con la que encubrir su verdadera maldad y así, poder engañar a los hombres y llevarles a la perdición. Por el contrario, y valiéndose de la idealización del cuerpo y del rostro clásicos, la belleza de las mujeres constituye un reflejo de la perfección extrema. Por lo que el cánón dominante de la piel clara y delicada, los ojos almendrados y la cabellera brillante y sedosa encarnan en sí mismos el significado de belleza. Las mujeres y la idealización de sus cuerpos y de sus rostros en un determinado cánón estético sirven para inscribir en los cuerpos de éstas una idea de feminidad que varía según el contexto histórico y social.

Siguiendo en esta línea de la belleza, podemos observar cómo a las mujeres de carne y hueso nos han afectado (y nos siguen afectando) este tipo de representaciones visuales que tienen en su vehiculación una transmisión social de una idea de feminidad que solo puede entenderse como legítima en cuerpos «idealmente» bellos. Este prototipo corpóreo nos conduce constantemente a autorregular nuestros propios cuerpos a través de técnicas con las que concebir una imagen

77. MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y arte visual*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004, pág 22.

corporal identitaria controlada por un único objetivo: seguir la política de la representación dominante. Por este motivo, Lourdes Méndez afirma cómo de urgente es “crear y difundir representaciones visuales sobre los cuerpos de las mujeres que sean capaces de enmarcar una diversidad y de oponer resistencia ante las representaciones dominantes”<sup>78</sup>.

La imagen que nos ofrece Julie Dash en la película *Daughters of the Dust* (fig. 3) nos presenta a una ensoñación afrodescendiente de la Venus clásica. Con un semblante estoico e imbatible, la joven negra se mantiene de espaldas al mar índigo mientras en su rostro se debaten un cúmulo de emociones que resuenan claras y fuertes. De la imagen se eleva una sensación de libertad que se contrapone a su cuerpo vestido con pesados ropajes. De esta manera, confrontando el cuerpo ante la inmensidad del mar, Dash logra que del conjunto de la imagen exude un sentimiento denso de vulnerabilidad; como si de un espejismo se tratase, el cuerpo tiene en su esencia un vínculo con una naturaleza ancestral y llena de espíritu que tiñe la realidad de la imagen de ilusión.

Este fotograma (fig. 4) pertenece a la videoinstalación *Women Without Men* de la artista y videógrafa iraní Shirin Neshat. En él se observa a la joven Zarin, una de las protagonistas, flotando en aguas enturbiadas, evocando de este modo el cuerpo lánguido de Ophelia retratado por John Everett Millais. El agua en esta imagen posee un enorme significado simbólico, puesto que es vida y muerte a la vez; es pureza y renacimiento; fertilidad y belleza.

Vincular el cuerpo con el agua y con la naturaleza y acercarlo a un escenario salvaje le sirve a Neshat para transformarlo de objeto a sujeto. De este modo, el agua se convierte en un elemento transformador que le otorga presencia al cuerpo femenino. Asimismo, el hecho de colocar como sujeto a una mujer racializada para reproducir la pintura de Millais es para Neshat un modo de criticar la imagería estereotípica de las mujeres que tanto han representado los artistas

<sup>78</sup> MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004, pág. 23.

masculinos.

Con *Women Without Men*, la artista busca otorgar representación y poder al cuerpo de las protagonistas, de manera que puedan contar su propia historia valiéndose de su voz. También, sus cuerpos cumplen con un deber que se impone a las imágenes; desnudar con gestos y acciones la represión y la dominación que existe en la representación de las mujeres en la cultura árabe y persa. Social e intelectualmente las mujeres quedan reducidas al dominio y al control del patriarcado, y los hombres son los que empuñan el poder valiéndose de actitudes detestables para sacar a relucirlo. Por lo que la libertad de las mujeres en la realidad de Irán parece ser un sueño; el hecho de ser mujer hace de la libertad un deseo casi imposible.

En todas las representaciones de estos cuerpos en imágenes (figs. 2, 3 y 4) encontramos de algún modo u otro un elemento clave que las conjuga en un mismo plano: la performance. Este sistema de representación, de fuertes tintes mímicos, les permite a estas artistas conectar con su esencia intuitiva y sensible; de socavar en sus pulsiones más primarias y básicas y de expresarlas sin inhibiciones. Valiéndose de recursos como la escenografía, o el movimiento corporal, estas artistas exploran desde distintos planos creativos las relaciones entre el arte y la vida y a su vez, invitan a reflexionar sobre el potencial expresivo del cuerpo y sobre nuevas maneras de entenderlo. En estas articulaciones también existe un vínculo con lo primitivo que despierta sensaciones y que desnuda de emociones a los cuerpos, que trascienden la representación para actuarse. Así pues, la actuación de los cuerpos femeninos se convierte en un centro de acción, de denuncia y de reflexión en el que se lleva a cabo una lucha por un cambio en el sistema de representación visual dominante sobre lo femenino:<sup>79</sup> “Si hasta el siglo XX las mujeres habían sido generalmente objeto del arte, modelos, musas o compañeras de artistas; si sobre todo habían sido representadas, ya en el siglo XX, las artistas y sus obras empiezan a ocupar un lugar cada vez más visible”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004, pág. 96.  
<sup>80</sup> Íbid., pp. 96-97

## Desobedecer a los llamados «valores femeninos»

El cuerpo lleno y voluptuoso de la joven figura que personifica a la Abundancia (fig. 5), dibujado por Sandro Botticelli, resuena con otros cuerpos también obra del artista. Así pues, la Venus o las Tres Gracias de *La Primavera* se reflejan en algunos elementos del dibujo, como los paños transparentes que abrazan la figura, las formas cóncavas del vientre y extremidades, o los cabellos que fluyen con el viento etéreo. El conjunto de la obra la conforman líneas simples y llenas de matices, pero precisamente es la simplicidad de la técnica y la elaboración de los detalles lo que hace que esta composición esté llena de belleza. Los pequeños elementos son los que cobran aquí más protagonismo, de manera que las arrugas y los pliegues dominan el movimiento de la escena a la vez que dirigen el centro de atención en la figura femenina.

Si nos fijamos en el detalle de la mano femenina (5.1), sujetando con delicadeza una de las manos –de apariencia joven e inocente– de uno de los amorcillos, vemos cómo de esta unión se puede extrapolar un vínculo que alude al materno-filial. Abundancia es sinónimo de fertilidad, por lo que en su figura ya reside intrínsecamente la idea de

maternidad y de vida; de fecundidad. Y su anatomía es el reflejo de esto, plenamente llena en los recovecos de su cuerpo que supuestamente deben estar llenos. Asimismo, de esta plenitud puede nacer una relación análoga con la pieza de Louise Bourgeois *Cumul I* (fig. 6), hecha de mármol blanco. La escultura aglutina un conjunto de bulbos que a su vez, generan pliegues y arrugas que se abrazan y se encierran entre sí. Por lo que de aquí surge una idea; una sensación de protección y de seguridad, como la del vientre materno. Con esta obra abstracta, parte de una serie, Bourgeois explora en forma de metáfora el cuerpo humano. Así pues, las formas redondeadas resuenan con las formas igualmente redondeadas de pechos, ovarios y penes, pintando de este modo la pieza de una cierta androginia. De igual manera, en la alegoría de Botticelli también resuena esta misma idea: los amorcillos que se sonríen con júbilo –aún y conociendo por la tradición mitológica que su sexo es masculino–, por la composición y la redondez de sus formas, aparecen ambiguos, por lo que lo femenino y lo masculino se sobreponen maravillosamente.

En esta imagen, también de Sandro Botticelli, (fig. 7) se aprecia a Palas Atenea, diosa de la guerra, en su tarea de domar a un Centauro. De pie, mantiene una actitud resuelta y una mirada impasible mientras que con su mano derecha agarra firmemente los cabellos del híbrido. Con su otra mano sostiene una pica, símbolo de su impresionante nobleza, majestuosidad y poder. El velo semitransparente que le cubre el cuerpo ondea al compás de sus cabellos, pero su postura continúa estoica e imbatible, junto a su determinación. Por su parte, el Centauro parece clamar misericordia, pues su rostro se retuerce con un *pathos* de dolor y de suplicio.

Esta escena es consecuencia de la lucha de los centauros contra los Lápidas en Tessalia, causada por los centauros al intentar raptar a Hipodamía. En su conjunto simboliza la dualidad entre el instinto natural y salvaje de la humanidad y el comportamiento civilizado. Como se puede observar, el gesto femenino es el que proclama la



superioridad de un sexo sobre el otro. La mano sujetando con fiereza los cabellos masculinos proyecta sobre los cuerpos semisexuados la diferenciación entre ambos sexos. Por lo que el dominio que Palas Atenea mantiene sobre el Centauro configura un tipo de subjetividad femenina que diverge de la ficción patriarcal que lee la naturaleza de las mujeres como sumisas y sacrificadas.

Este detalle capturado del cuadro *Judith con la cabeza de Holofernes* (fig. 8) de la pintora italiana Artemisia Gentileschi, nos hace testigos del momento clave en que Judith le corta el cuello a Holofernes con sus propias manos. La escena pertenece a un episodio bíblico y resuena con mucha exactitud con la historia de Salomé y su acto de cortarle la cabeza a Juan Bautista. Con un dramatismo impactante, Gentileschi plasma en la figura de Judith cualidades como «poderosa» y «fuerte»; es pintada como una heroína, y el cuadro se configura como una apología de la superioridad de las mujeres sobre los hombres. Por lo que esta representación rompe con un tipo de feminidad sexualizada que suele ser tema capital para muchos artistas masculinos al momento de representar a las mujeres. Así, propone un nuevo modelo de representación que se une al de Palas Atenea enfrentándose al Centauro; el de mujer virtuosa, pero virtuosa no por sumisión, sino por demostrar poder y valentía y por romper con cualidades que exaltan una «esencia de la mujer» que no es genuina, que no es real y que no es posible.

De un modo distinto que las obras anteriores pero con la misma fuerza simbólica, Judy Chicago, con su *Nº.7 Amazon Plate Line Drawing* (fig. 10), un fragmento que compone parte de una instalación más extensa, *The Dinner Party*, exalta la figura de 39 mujeres que han hecho, de un modo u otro, mella en la historia occidental. Para este cometido la artista se vale de varios objetos y técnicas –platos, tejidos, bordados, objetos, etc.– para representar distintas vulvas de distintas formas y colores. Así, Chicago ejecuta una misión: “terminar con el ciclo continuo de omisión en el que las mujeres fueron excluidas del

registro histórico”<sup>81</sup>. Por lo que con *The Dinner Party*, Chicago hace un trabajo de celebración; celebra los logros de estas mujeres y les otorga validez. También, es una muestra de respeto hacia ellas, que han sido capaces de romper con los prejuicios y con unos valores jerárquicos perjudiciales para las mujeres.

Ahora, ¿son los detalles del velo de Palas Atenea (fig. 7.1), con esas formas circulares que se encierran en sí mismas y que remiten a los pechos femeninos, a los ovarios, (¿al clítoris?), a los cúmulos de Bourgeois los que hacen nacer en la imagen a un arquetipo de mujer pura y sumisa? ¿Los que hacen emerger una maternidad sacrificada y con un destino natural para las mujeres? Aunque solo sea este detalle, un fragmento, este símbolo ya asienta en la imagen un dispositivo ideológico que, pensando en términos de diferencia sexual, sitúa a las mujeres en el terreno de lo materno-filial, de los sentimientos y de las sensaciones.

Una de las máximas más tratadas y estudiadas en cuestión con la idea de identidad femenina es su relación para con la maternidad. En las sociedades patriarcales prevalece una construcción de la identidad femenina en la que las mujeres se constituyen como colectivo con una identidad específica. En este sentido, la biología femenina ha servido como herramienta del patriarcado al momento de subyugar a las mujeres a un determinado vínculo con sus supuestas funciones reproductoras y con los roles que se le asocian a estas funciones<sup>82</sup>. Por lo que subvertir los valores tradicionalmente débiles para el sexo masculino en fuertes para el sexo femenino, se ha usado como estrategia para suprimir la esencia femenina y oprimir a las mujeres; estrategias como interpretar la pasividad en las mujeres como sosiego; el carácter emocional en inclinación a la crianza; la subjetividad como capacidad para introspección y tendencia a la reflexión<sup>83</sup>. Así, estos valores han pasado a constituir la «esencia de las mujeres».

“Si atendemos al patrón de conductas que definen la mística de la feminidad, comprobaremos que lo que la mujer debe ser queda defini-

81. CHICAGO, Judy: *The dinner party: from ceation to preservation*, Brooklyn, 2007.

82. CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 185

83. Cita de Alcoff en Ídem.

do por la negación de su opuesto. No hay, pues, alternativa, ya que lo otro es excluido, despreciado y, en consecuencia, la arbitrariedad del prejuicio triunfa ante el temor del rechazo social”<sup>84</sup>. Con estas líneas que escribe Susana Carro en su libro *Mujeres de ojos rojos*, podemos hacer una alusión directa a la fotografía de Renate Bertlmann *Messer-Schnuller-Hände* (fig. 9). En una realidad en la que lo pornográfico o lo obsceno han sido y siguen siendo de dominio masculino, Bertlmann utiliza objetos como los profilácticos para generar una imagen que subvierta esta norma patriarcal. Así, rehúsa reprimirse; reprimir su sexualidad, aunque esto le suponga interpretar un papel subversivo y excluyente dentro de la sociedad.

Peter Gorsen, en su artículo *Remaining serious is a successful repression*, define el trabajo de Bertlmann como una doble declaración de guerra hacia la violencia pornográfica que ejercen los hombres y hacia el privilegio que los hombres tienen en esta sociedad patriarcal de mostrar sin tapujos su lujuria<sup>85</sup>.

Asimismo, Gorsen, en referencia a los «valores femeninos» que supuestamente configuran la esencia femenina, también escribe:

“As a general rule women react entirely passively, mutedly, expressionlessly, to the offensive jokes of men. Typically they react with the kind of martyr behaviour culturally intended for them as female objects, which is to look away with indignation or embarrassment and withdraw from the scene of obscene provocation. Renate Bertlmann makes a feminist protest against this withdrawal”<sup>86</sup>.

Aunque estas palabras van dirigidas expresamente al trabajo de Bertlmann, se me hace imposible no asociarlas con la historia de Judith, y con el profundo terror y temor de los hombres por la capacidad que tienen las mujeres de hacer valer su fuerza y su valentía.

84. CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 51

85. GORSEN, Peter: *Remaining serious is successful repression*, 2003.

86. *Ibid.*

## Mujeres árbol: ¿Elección o imposición?

El mito de Apolo y Dafne relata su historia de amor imposible, pues Eros así lo quiso después de que el dios de las artes y la música se burlase de él por jugar con sus flechas. Así pues, con una flecha de plomo que incitaba al odio disparó a Dafne, y con otra de oro que incitaba al amor, a Apolo. Naturalmente, la ninfa acabó por aborrecerlo mientras que Apolo enloqueció de amor por ella. A pesar del acoso constante de Apolo, la ninfa siguió huyendo de él, pero los dioses intervinieron y le ayudaron a alcanzarla. Antes de que eso ocurriera, Dafne pidió ayuda a su padre, Penteo, quien la convirtió en laurel. La figura II captura la metamorfosis de Dafne, cómo ésta es convertida en árbol, cómo sus pies se enraízan en la tierra y cómo su cuerpo se ramifica hasta solidificarse. Su expresión de abatimiento recoge la condena impuesta por Apolo, la renuncia de su corporalidad forzada por la lujuria y los deseos sexuales irrefrenables de la divinidad.

A su vez, la gestualidad en la imagen de Valie Export (fig. 13) nos traslada al mito de Apolo y Dafne, a ese símbolo de la ninfa petrificada. La diferencia principal recae en el rostro, en la mirada impasible

sin el ademán de súplica presente en el icono de Dafne. Por el contrario, la imagen supura delicadeza, sus pies no se plantan firmemente en la tierra, sino que se elevan sutilmente. Aun así, se puede apreciar la rigidez de la figura, como ésta se alza estoica en un solo cuerpo de líneas rectas, con los brazos extendidos como ramas.

“El pasado y el presente de las mujeres queda inextricablemente entrelazado por la violencia de género”<sup>87</sup> son palabras de la artista Nancy Spero que resumen el dominio y la casi tortura a la que se vio sometida Dafne. La cosificación de los cuerpos femeninos y la apropiación de los mismos como si de trofeos se tratasen, se traduce a una forma de castigo impuesto por los dioses, con arrogancia y tiranía, pero sin señal de culpabilidad, puesto que en la mitología grecorromana se entendía como un honor el hecho de ser elegida por un dios. En esta ocasión el árbol se aleja de la imagen visual fálica, y lo que a su vez fue para Dafne y para infinidad de ninfas y musas un refugio, constituye también un símbolo de rebeldía y de libertad, de determinación. En las palabras de Javier Sologuren: «En los elementos naturales encuentra no sólo sus símbolos y emblemas, sino los incentivos para poder seguir viviendo»<sup>88</sup>. Sologuren, hace referencia a la poesía de Edith Södergran, pero su significado también resuena en la historia de Dafne, puesto que es en el laurel donde encuentra su única esperanza para seguir existiendo.

La fotografía de Suzanne Santoro, (fig. 12) es en cierto modo similar. La artista explora las distintas formas de representación del cuerpo femenino a lo largo de la historia, a través del vínculo entre el efecto político y la anatomía sexual femenina. La verticalidad de la imagen nos transporta a la transformación de Dafne. Tres líneas rectas definen los contornos de lo que a simple vista puede parecer un árbol, pero en más detalle se aprecia que se trata de unos genitales femeninos. Buena parte del imaginario contemporáneo relaciona conceptual o visualmente a las mujeres con los árboles para imponerles una naturaleza maternal. En muchos relatos mitológicos o religiosos el

87. Cita de Nancy Spero en CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 14.

88. RUÍZ, Belén: *Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas*. Asparkia, 2016. pág. 7.

árbol es fuente de vida, y de igual manera que las mujeres produce frutos; es fuente de fertilidad. Durante siglos, la sociedad occidental ha tratado el concepto de la vagina y sus funciones como si fuera un tabú. Se la ha considerado inferior al pene, como una aberración, como símbolo de debilidad, inferioridad, e incluso peligrosidad. En este sentido, la vagina ha sido un elemento fundamental de expresión artística para las mujeres, pues les ha permitido diferenciarse de los artistas masculinos y elevar el sexo femenino, desplazarlo de su imagen pecaminosa o asociada únicamente a la fertilidad<sup>89</sup>.

89. CÁZERES, Ivonne: *Mujer: imagen gráfica y representación. La construcción social de la imagen femenina en el arte contemporáneo*. Editorial Universitaria de la UAEH, 2015, pág. 44.

## Mujeres que danzan: sororidad como forma de resistencia

*La Primavera* de Sandro Botticelli (fig. 15) ilustra un ritual pagano que se aleja de las típicas pinturas religiosas cristianas. Se trata, como su título indica, de una celebración de la primavera. En el cuadro se encuentran presentes varias figuras mitológicas, entre ellas, Mercurio, dios del comercio, guardián del jardín de Venus e intermediario entre los hombres y los dioses. Siguiendo por la derecha, se sitúan las tres Gracias: la voluptuosidad, la castidad y la belleza, servidoras de Venus. Las jóvenes entrelazan sus manos, semidesnudas, mientras danzan en círculo, deleitándose de la estación de las flores. En el centro de la composición, encontramos nada más ni nada menos que a la diosa Venus, fuerza creadora y reguladora de la naturaleza, quien da vida y crecimiento a todos los seres vivos. Con gracia y elegancia entorna la cabeza ligeramente hacia la izquierda, mientras que los árboles de su espalda forman para ella una especie de aureola, símbolo de su divinidad. Eros sobrevuela su cabeza, apuntando a las gracias, y Flora, diosa de la fertilidad femenina y protectora de los trabajos agrícolas, observa al posible espectador, y con media sonrisa, esparce sus flores libremente; esparce la primavera. Al final a la derecha se

encuentra la ninfa Cloris, cubierta tan solo con un fino velo semi-transparente, mientras que de su boca brotan flores que Flora recoge entre sus túnicas. Esta forcejea con Céfito, dios del viento del oeste, quien trata de secuestrarla con tal de lograr su amor.

El fotograma del videoclip *Big God* (fig. 14) de la cantante Florence + The Machine se asimila a la imagen de *La Primavera*, tanto por la gestualidad como por los colores y la fuerza femenina que desprende la imagen. En el centro, de igual manera que Venus, se sitúa la cantante, clamando a un dios omnipotente con fuerza y vitalidad, mientras que a sus costados se encuentran las bailarinas, reproduciendo su mismo gesto y conformando un conjunto enérgico y vigoroso. Las telas y tejidos vaporosos también persisten en este encuadre, de igual modo que las Gracias o la ninfa Cloris, las muchachas de la imagen envuelven sus figuras con tales tejidos, pero en este caso predominan los colores. La imagen supura pigmento y movimiento, y nos traslada a la primavera, a las flores llenas de vida, a los árboles fértiles y fructuosos, al movimiento suave pero caudaloso que prevalece en la estación.

Las deidades, las ninfas y las Gracias, con su belleza y sus atributos, se corresponden con el estilo ideal característico de la época, que da lugar a parte del título del panel 39. A lo largo de los años, artistas y poetas han resaltado matices inauditos de la belleza andrógina característica en Botticelli, considerando a la Primavera como “irresistible y terrorífica”, como es el caso del ensayista e historiador de arte Walter Pater, quien hablaba de la frágil y andrógina belleza presente en las figuras de Botticelli “en contraluz, casi transparentes” o el poeta Jean Lorrain, quien describía de este modo las bocas botticellianas: “¡Ah, las bocas de Botticelli, esas bocas carnales frescas como frutos, irónicas y dolorosas, enigmáticas en sus pliegues sinuosos, de las que no puede decirse si están callando suavidades o blasfemias!”<sup>90</sup>

El concepto del ideal de belleza se remonta a más de dos mil quinientos años, encontrando en cada época un cuerpo ideal predefinido.

90. ROSSI, Annunziata: *Sandro Botticelli Neoplatónico*, Acta Poética, 1996, pág 248.

Los cuadros y esculturas se convierten en ventanas que revelan lo que los contemporáneos consideraban bello en su momento, encontrando diferencias abismales entre una efigie medieval de Eva o un cuadro renacentista de la Virgen. Mientras que un siglo se inclinaba por la belleza espiritual, otro prefería la belleza corporal, exponiendo en sus obras la corporalidad de las mujeres; las formas sinuosas y espléndidas de sus figuras. Así pues, los personajes mitológicos se introducen como sujetos clave para mostrar los cuerpos desnudos, hecho impensable y moralmente reprobado en ese contexto<sup>91</sup>.

Muchos artistas, entre ellos Botticelli, implantaron con sus representaciones un cánón de belleza que aún perdura en el presente. El arte cimentó el arquetipo de la mujer ideal, y en la actualidad, los medios de comunicación lo perpetúan, distribuyéndolo en masa. La publicidad, de igual modo que los artistas, realiza una especie de transformación en las mujeres, construye el prototipo de belleza femenino. Se trata pues, de un ideal de belleza instaurado por el patriarcado, que ni siquiera es real, pero que multitud de mujeres desean alcanzar. La biología de las mujeres termina por conformar su identidad, sus cuerpos se convierten en un producto homogéneo y se transforman en objetos eróticos. Como comenta Beauvoir en *El Segundo Sexo*:<sup>92</sup>

La sociedad exige a la mujer que se haga objeto erótico. La finalidad de la moda a la cual está sujeta no es revelarla como un individuo autónomo, sino desprenderla de su trascendencia para ofrecerla como una presa a los deseos masculinos. (Beauvoir, 1987, II: 308).

La figura 15.1 se focaliza en el detalle de la ninfa Cloris, más concretamente en la particularidad ya nombrada anteriormente: el intrincado de flores que emerge de su boca. Con la mirada alzada hacia Céfiro, la ninfa se resiste, rehuye, sin éxito, de su destino calamitoso, pues el dios termina por lograr su cometido y la aprisiona. Del mismo modo, la imagen de la cantante Björk (fig.16) evoca claramente a la imagen de la ninfa. El posado es el mismo: mirada alzada hacia una figura imperceptible y labios semiabiertos en señal de sorpresa e incluso

91. SAGNER, Karin: *Mujeres admiradas, mujeres bellas. El ideal estético a lo largo de los siglos*, Múnich, Maeva, 2011, pág.10.

92. Cita de Simone de Beauvoir en CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón: Trea Ensayos, 2010, pág. 64.

de súplica. La diferencia principal recae en la hilera de flores, que en vez de brotar de sus labios, envuelve sinuosamente su rostro.

Este detalle en concreto, se corresponde con el concepto del “amor all’antica” que conforma parte del título del panel. “Mitades incompletas y castigadas eternamente a buscar su otra mitad” es un argumento recurrente en la mitología grecorromana que ha servido para asentar las bases de lo que actualmente se conoce en Occidente como “amor romántico”. Concepto heredero de la Antigüedad y del amor burgués y cortés que se fundamenta en la dependencia entre mujeres y hombres y justifica su supuesta necesidad psicológica; la completitud del ser que solo se puede lograr encontrando (en el caso de Céfiro, poseyendo) a la otra mitad. A raíz de esta noción, nacen infinidad de estereotipos que se instauran en los productos culturales y que perpetúan un escenario en el que principios como “lo hace porque te quiere” o “sufrir por amor” se convierten en la norma<sup>93</sup>. Por eso mismo, es necesario volver la mirada hacia atrás e inspeccionar el imaginario del amor instaurado en la sociedad. Tan solo así podremos romper con las nociones prefabricadas sobre el romanticismo, que no hacen más que fortalecer y alimentar la violencia de género.

En el fragmento de las tres Gracias (fig.15.2), la singularidad de la imagen recae en el movimiento. Las tres figuras forman una perfecta simbiosis, agarradas de las manos, danzan libremente entre ellas y con ellas mismas, sumergidas en su propio universo inalterable. La complicidad y la energía corporal trascienden más allá de la imagen y atraen la mirada de los espectadores como la luz a las polillas. Asimismo, la obra *Estructuras Vivas* de Lygia Clark (fig.17), repite la misma gestualidad. La complicidad entre las participantes es evidente en la imagen. Un entramado de cintas elásticas forma una red que reúne y vincula a los sujetos a través de sus movimientos. Del mismo modo que las Gracias, los individuos se encuentran inmersos en su propio mundo, un mundo en equilibrio movido por la corriente de sus cuerpos.

93. PASCUAL, Alicia: *Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación*, Universidad de Granada, 2016, pág. 65-66.

Botticelli se bastaba de la luz y de las líneas para lograr la *animatio*, un movimiento lleno de *pathosformel* con el que desvelaba la inquietud de su alma. El arquitecto y teórico de arte renacentista L.B Alberti apuntaba que “los artistas quieren mostrar los movimientos del alma a través de los cuerpos”. Ambas imágenes (15.2 y 17), en distinta medida, consiguen apresar a través del movimiento, el dinamismo y la agitación, conformando así una danza, o lo que Alberti denominaba “el estado más natural del cuerpo, el signo más eficaz del movimiento del alma”<sup>94</sup>.

Asimismo, tanto la pintura de Margaret Keane (fig.18) como la fotografía de Cindy Sherman (fig.19), exhiben la conexión palpable de los tríos de mujeres que figuran en ambas imágenes. Las manos devienen símbolo clave de esta ensambladura y despejan cualquier duda sobre su conexión femenina. Mujeres que podrían ser hermanas, mujeres cercanas, con un vínculo que va más allá de la sangre, una alianza incorruptible como lo es la fuerza femenina.

Estas últimas cuatro imágenes exponen unos elementos comunes que no pasan desapercibidos. Detalles como la unión de las manos o las miradas cómplices, conforman el motivo esencial de las imágenes: el vínculo entre mujeres. La resistencia y la energía femenina presentes en la iconología, nos transportan al concepto de sororidad, originado en 1969 por el movimiento feminista radical *Redstockings*, y que pretendía romper con las diferencias que distanciaban a las mujeres. Con el término buscaban concienciar a las mujeres sobre su opresión por parte del patriarcado y las instaban a empoderarse y a liderar su propia emancipación:

Convocamos a todas nuestras hermanas a unirse con nosotras en lucha. Llamamos a todos los hombres a dejar su privilegio masculino y apoyar la liberación de las mujeres para el interés de la humanidad y de ellas mismas. El tiempo de las pequeñas batallas individuales ha pasado. Ahora vamos hasta el final <sup>95</sup>.

94. ROSSI, Annunziata: *Sandro Botticelli Neoplatónico*, Acta Poética, 1996, pág. 251.

95. Redstockings manifiesto en CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018, pág. 66.

En las representaciones visuales canónicas de los cuerpos femeninos existe una política dominante que determina los estándares de belleza y legitima una sola idea de feminidad occidental y eurocéntrica. A continuación, las dos imágenes siguientes tratan la cuestión del estigma y del rechazo hacia el pelo rizado de las mujeres en Marruecos: muestran la textura natural de nuestro pelo rizado y exponen los conflictos culturales, antropológicos y de herencia colonial a los que tuvimos que enfrentarnos hasta llegar a un proceso de aceptación. Así pues, hemos tratado de enmarcar, a través de la auto-caracterización, nuestra resistencia ante las representaciones dominantes y ante una imagen corporal identitaria controlada por estas.



## Gouchacha\*

A medida que crecíamos, cada año que viajábamos a Marruecos nuestra madre nos compraba una crema en el mercado que supuestamente servía para alisar el pelo. ‘No podéis ir a casa de vuestros abuelos con esa *gouchacha*’, nos decía. Nos pasábamos horas aplicando el “tratamiento”, pero esas cremas nunca nos dejaban el pelo liso. En el instituto lo llevábamos cada día recogido en una coleta o trenzado. Nos habíamos acostumbrado a llevarlo así. Solo lo llevábamos suelto si se trataba de una ocasión especial, y en tal caso le pedíamos a nuestra madre que nos lo planchara. Esos días siempre recibíamos cumplidos por parte de nuestras amigas y compañeras de clase. ‘Qué guapas estáis con el pelo liso’, nos decían. Y nosotras nos lo creíamos, ya que cuando lo llevábamos al natural nunca nos hacían ningún comentario al respecto. Con el tiempo, nos obsesionamos por conseguir tener el pelo igual de liso que nuestras amigas del colegio. Por eso, año tras año,

empezamos a ir a una peluquería para hacernos un tratamiento alisador. El proceso era tedioso y caro; pasábamos más de ocho horas sentadas en una silla mientras la peluquera nos tiraba del pelo y nos lo quemaba para conseguir el resultado “permanente” que tanto deseábamos. Las primeras veces salimos contentas, pero con el paso de los años comprendimos que nunca tendríamos el pelo liso. No era sostenible; al cabo de unos meses empezaban a crecer las raíces y nuestro pelo rizado salía a la luz. A partir de entonces, decidimos dejarlo crecer al natural y lo aceptamos tal cual era. Nunca antes nuestra madre nos había enseñada a cuidar de nuestro pelo rizado, pues a ella misma tampoco se lo habían enseñado. Tuvimos que aprender nosotras mismas.

*Nuestro cabello es una red capaz de atraparlo todo,  
es fuerte como las raíces del ahuehuete, suave como la  
espuma del atole.*

Paola Klug

\*Expresión peyorativa que se usa en Marruecos para designar el pelo rizado natural de las mujeres.





A las mujeres marroquíes les resulta muy complicado aceptar su cabello rizado natural, y deben pasar por un largo proceso hasta lograrlo. Esto es porque en Marruecos el pelo rizado está fuertemente estigmatizado, por lo que muchas mujeres utilizan químicos de manera frecuente para tratar de alisarlo. Estas imágenes muestran nuestra textura de pelo natural, aquella que durante tantos años intentamos esconder e incluso cambiar para intentar encajar en los estándares de belleza que nos fueron inculcados.

En Marruecos existen unas convenciones sociales muy rígidas en las que se esconde una cultura del pelo muy forzada: el cabello rizado se percibe como feo y su textura se asocia a una serie de estigmas y prejuicios que tachan directamente a la mujer. Hay una noción dualista del pelo como “bueno” o como “malo”, en la que el pelo rizado al natural es un pelo sin validez. Así pues, las mujeres marroquíes adoptan una serie de estratagemas con tal de alterar su pelo natural y así, adecuarse a las normas eurocéntricas. Tal actitud tiene que ver con la influencia de la colonización europea que atraviesa ejes como la clase, la belleza o la raza, alzándose en última instancia como trofeos los atributos caucásicos. Los propios miembros de la familia instigan a los infantes a alcanzar estos atributos, que se internalizan y permanecen en la edad adulta influyendo en la construcción identitaria de las mujeres. Para muchas mujeres marroquíes los saberes de cómo tratar el cabello rizado no son aprendidos por transmisión familiar. Contrariamente, el saber que se transmite tiene como objeto paliar con la apariencia del pelo natural. En este punto, muchas de las mujeres que deciden romper con esta dinámica deben aprender de manera individual determinadas habilidades para cuidar de su pelo.

Por décadas esta noción dual del pelo es la que ha determinado el discurso de la feminidad, la sexualidad y la belleza en la construcción de la imagen de la mujer marroquí. Este discurso responde a una serie de requisitos eurocéntricos que no dejan espacio a otras identidades, como el pelo rizado que se rechaza social y culturalmente.

El pelo rizado en Marruecos lleva consigo una serie de implicaciones prejuiciosas y discriminatorias hilvanadas por siglos de herencia histórica. En última instancia, el cabello rizado acoge toda una serie de símbolos como la clase o la aceptación social. Por lo que la decisión de llevar el cabello rizado no recae solo en una cuestión de estilo, sino que forma parte de un discurso político y se alza como símbolo de resistencia y de transformación. El pelo rizado se alza como un cimarronaje a través de la estética; una oposición ante las normas impuestas que comprende toda la violencia de orden histórico-racial, social y económico impuesta por la colonización.

El rechazo hacia el pelo rizado, tanto por parte de hombres como de mujeres, es un acto de violencia de género simbólico, pues el pelo de la mujer es un condicionante esencial en su “imagen”. Así pues, el pelo rizado se convierte en una contrarespuesta; en una herramienta útil para descodificar el sentido de la estética impuesto. Aracelys Rodríguez Malagón afirma que el lenguaje es condición sine qua non para romper con esta violencia, y que se debe “despojar al lenguaje de todos los adjetivos negativos que se utilizan para nombrar este tipo de pelo y que son parte de la violencia verbal que reciben las personas que lo llevan”<sup>96</sup>. Con esto, se puede lograr descolonizar el cabello rizado natural en sus múltiples dimensiones, empoderando en el transcurso del proceso a las mujeres. Este proceso es clave en la formación de la identidad de estas mujeres y de su capacidad de aceptación, de autoestima y de autoreconocimiento. Malagón encuentra primordial construir una serie de adjetivos positivos para denominar al cabello rizado con el fin de reforzar y educar conciencias<sup>97</sup>.

Es esencial entender el cabello rizado natural desde una conciencia de género para poner en evidencia que la decisión de llevarlo rizado es una cuestión de gusto, pero que su discriminación resulta un acto de violencia. Así pues, es necesario enseñar tanto a las mujeres que padecen la violencia o que aún están en un proceso de negación de sí mismas por no reconocer su cabello natural rizado como a aquellos

96. MALAGÓN, Aracelys: *Las violencias de género desde la estética del cabello afro: un modo de emprendimiento*, 2020.

97. Ibid

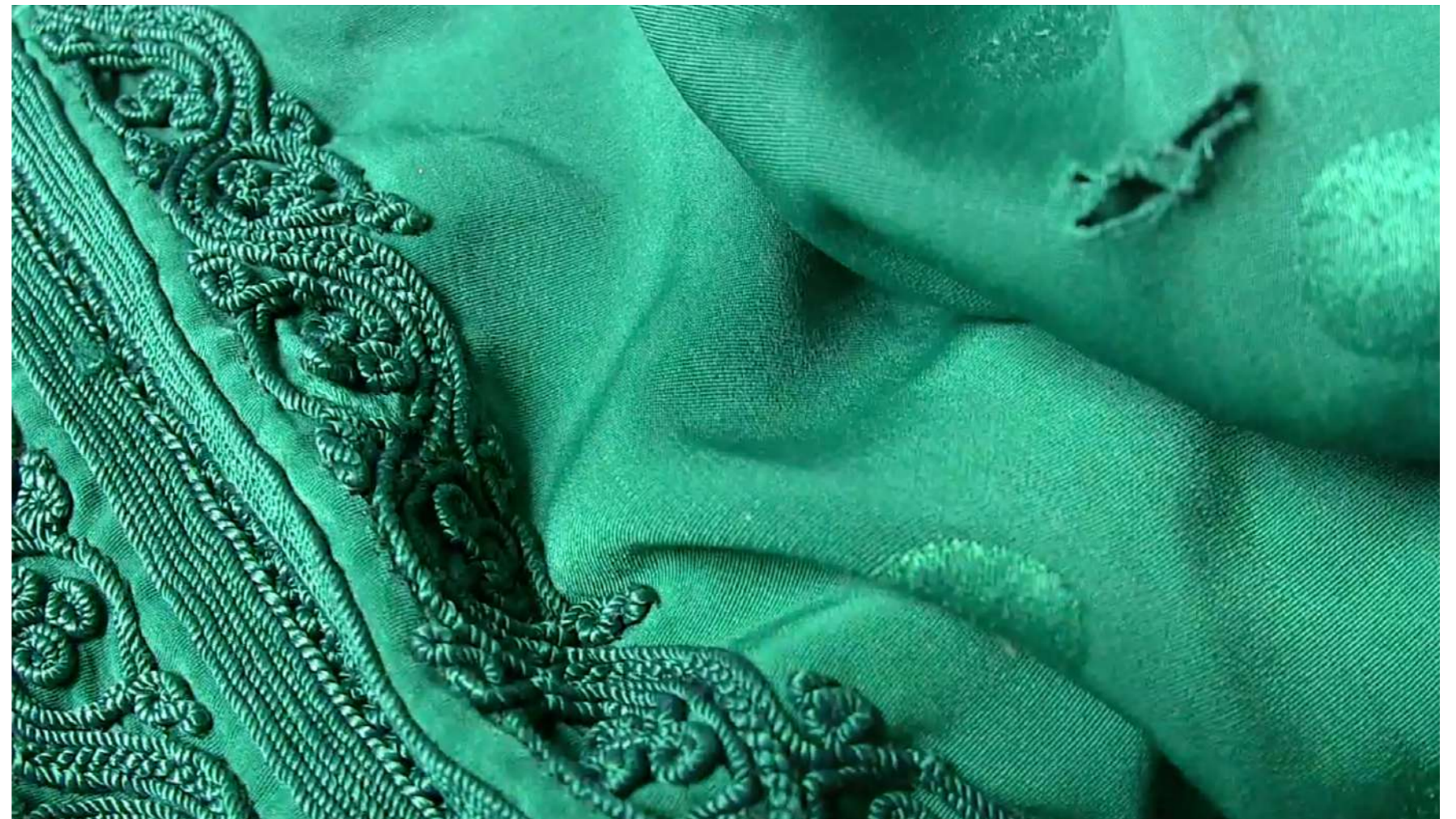
que discriminan o ejercen algún tipo de violencia simbólica hacia estas mujeres. A través de la educación se pueden deconstruir códigos estéticos que han marcado un prototipo de belleza canónico en el que rasgos fenotípicos como los de las mujeres marroquíes, con el pelo rizado natural, aún no tienen cabida.

\*Fotografías realizadas por Mijal Pérez Saggio

En las sociedades patriarcales, una de las cuestiones más visibles en relación con la identidad femenina es su vínculo “natural” con la maternidad. Por lo que la biología femenina se usa como herramienta para subyugar a las mujeres a sus funciones reproductoras y a los roles asociados a estas funciones. Para abarcar esta problemática, en la pieza de a continuación la *chilaba* verde se asienta como símbolo de maternidad sacrificada, puesto que comprende la necesidad de una mujer racializada de lograr autonomía económica para la supervivencia de sus hijos.

# Chilaba\* verde

Nuestra madre era conocida en el barrio como la ‘marroquí del vestido verde’, ya que siempre iba vestida con la misma chilaba verde porque no tenía dinero para comprar más ropa. Esta fue la única prenda que se trajo de Marruecos, que llevó durante años. Un día que estaba de compras en el Carrefour vio unas zapatillas de tela rojas que costaban muy poco, pero al pedírselas a nuestro padre, este le dijo que no tenía dinero para comprárselas. Ese día decidió empezar a buscar trabajo. No fue hasta que empezó a trabajar y a ganar su propio dinero que no se compró más prendas de vestir para salir a la calle. Trabajaba doce horas los fines de semana, de seis de la tarde a seis de la mañana, encartando panfletos publicitarios en los diarios. Le pidieron como condición que se quitase el pañuelo para ir a trabajar pero aun así decidió cogerlo.



\*Túnica tradicional de Marruecos que visten mujeres y hombres para salir a la calle.



Esta pieza abarca principalmente dos temas: la necesidad de una mujer racializada de lograr obtener autonomía económica y el conflicto de la supervivencia de los hijos; un conflicto que sobre todo pervive durante las primeras etapas de la maternidad. Estos temas se hacen eco de las historias de muchas otras comunidades de mujeres migrantes que también emigraron en busca de mejores oportunidades. En este sentido, Patricia Hill Collins, en su artículo *Shifting the Center*, a través del relato desgarrador de algunas de las experiencias vividas por otras madres racializadas, idea el término *motherwork* para referirse a aquellas tareas que distintas figuras maternas racializadas realizan en pos de lograr unos determinados objetivos para ellas y para sus hijos. Collins caracteriza el *motherwork* como un estado permanente, algo que necesariamente debe ir de la mano con la experiencia de la maternidad de estas mujeres. Por lo tanto, no existe ningún tipo de límite que separe el trabajo de cualquier otra cosa, por lo que frecuentemente las madres deben colaborar entre ellas para empoderarse dentro de las estructuras que les oprimen.

El trabajo de maternidad que realizan las mujeres racializadas generalmente colisiona con las necesidades de los infantes dependientes. Esto, según Collins, genera una tensión que necesariamente acaba por negarles a las madres el acceso a sus hijos con el fin de que estos sobrevivan<sup>98</sup>. Para muchas de estas madres su trabajo consiste en garantizar la supervivencia física de sus hijos y a la vez, inculcarles de un sentido de identidad personal y de pertenencia colectiva hacia su otra cultura, que queda al margen. Estos conflictos tienen que ver con los privilegios a los que, al contrario que otras madres que no están marcadas por el estigma de la clase o la raza, ellas no pueden acceder. Por ello, su experiencia como individuos está fuertemente marcada por una cuestión primaria de lograr poder y autonomía ante las instituciones. También, su narrativa personal queda subordinada sobre todo a la maternidad.

98. HILL COLLINS, P.: *Shifting the Center: Race, class and Feminist Theorizing About Motherhood*, Nueva York: Pocket Books, 1994, pág 644.

La mujer marroquí es doblemente responsable: dentro y fuera de casa. En el seno de una familia marroquí, el padre es el que se encarga de sustentar a la familia, mientras que el papel de la madre queda relegado a los quehaceres del ámbito doméstico. Esto es debido a que la educación tradicional que reciben desde la infancia es de fuerte carácter patriarcal. El marido no participa en las tareas que no son “productivas”, por lo que si la mujer marroquí decide trabajar se encuentra ante una coyuntura: la doble responsabilidad familiar o, en otras palabras, la “doble jornada”. Así pues, la mujer es doblemente responsable dentro y fuera del hogar; se ocupa totalmente de los trabajos domésticos y del cuidado de los hijos y a su vez, debe afrontar su horario laboral. Esto supone una gran dificultad para ellas, pues quedan en medio de dos realidades: el mundo tradicional que tiene como ideal a la mujer-madre y el mundo actual en el que deben asumir responsabilidades dentro de su nuevo contexto.

El esfuerzo de nuestra madre para poder conciliar ambas realidades le supuso un impedimento a la hora de tratar de desenvolverse laboral y personalmente. Pero también determinó una nueva perspectiva de futuro para sus hijas que supuso que nuestra supervivencia fuese más allá de lo físico. Gracias a su trabajo nosotras hemos podido acceder a un privilegio al que nuestra madre no pudo acceder; a una educación. Su trabajo ha sido clave para que una nueva generación de mujeres en la familia haya sido la primera en ir a la universidad, en obtener mejores trabajos, mejores ingresos y, en última instancia, una mejor calidad de vida.

Esta última pieza recoge en imágenes los distintos cambios y diferencias estéticas entre generaciones de mujeres de una misma familia que se han criado en distintos contextos culturales. Estas diferencias estéticas vienen dadas por el fenómeno de la migración. Las mujeres marroquíes deben cambiar rasgos de su aspecto físico para lograr integrarse en su nuevo contexto. Esto se debe a que en Occidente las tendencias estéticas divergen de las marroquíes y pueden llegar a generar tensión cuando van de visita a su país natal.



# Retrato generacional

Nuestra abuela ha vestido con modestia durante toda su vida: de joven, con faldas largas; con el tiempo, con chilaba. Nuestra madre llevó chilaba hasta que se vino a España; unos años más tarde dejó de llevarla. Todavía viste con modestia, pero ya no usa chilaba. Nosotras nunca hemos vestido con modestia, solo durante nuestras estancias en Marruecos. Nunca hemos llevado chilaba y probablemente nunca la llevaremos. Nuestra abuela no siempre se ha puesto hijab, cuando se casó empezó a ponerse-lo. Nuestra madre también. Menos en el trabajo, que no podía ponérselo. Nosotras nunca nos hemos puesto hijab y seguramente nunca nos lo pondremos. A nuestra abuela nunca le ha importado cómo se veían sus cejas o si tenía bigote. A nuestra madre tampoco. Hasta que llegó a España y un día sus compañeras de trabajo le dijeron ‘tienes muchas cejas, arréglatelas un poco’. Unos días más tarde, acabó yendo a una esteticista a que le depilaran las cejas y el bigote. A nosotras sí que nos ha importado. Aún nos importa.

La expresión “segunda generación” se usa para aludir a los hijos de padres migrantes extranjeros. Aunque cuando se hace referencia a esta “segunda generación”, innegablemente se piensa en los hijos como migrantes, cuando la realidad es que estos hijos nunca migraron. Por lo que la categoría de migrantes es la que unifica a padres e hijos en un mismo discurso que equipara a los hijos con sus padres migrantes y a su vez, los separa de los no-migrantes o autóctonos. Esta clasificación puede entenderse en relación con el discurso predominante que la sociedad tiene sobre el fenómeno de la migración: una acción cargada de estigmas los cuales se atribuyen al sujeto que la realiza y que pasan a formar parte de su identidad, anteponiéndose así a cualquier otro rasgo suyo.

El concepto de generación que aquí nos ocupa remite a un sentido esencialmente biológico, puesto que implica la idea de que la condición de migrante, junto con los rasgos sociales y culturales, se transmite de padres a hijos<sup>99</sup>. Esto resulta una forma de esencialización del sujeto próxima al racismo, que supone para los hijos un conflicto de identidad; los hijos de padres migrantes son identificados por la sociedad como “los hijos de padres migrantes” y por lo tanto, su identidad también se limita a “ser migrantes”. Pero, como afirma Iñaki García, citando la teoría manheimiana de las generaciones, “una generación no es un simple agregado de individuos que comparten el hecho de haber nacido y vivido en un determinado lugar y momento histórico, sino un grupo que comparte unas características relevantes en términos sociológicos”<sup>100</sup>. Por lo que esta afirmación, si hablamos de la “segunda generación”, puede aplicarse a sus miembros en tanto que comparten “una serie de rasgos derivados de las condiciones en las que poblaciones surgidas de la migración se insertan en la sociedad”<sup>101</sup>.

Una de las problemáticas que afecta a los llamados “hijos de segunda generación” es el culturalismo. Según García, el culturalismo se presenta debido a la suposición de que existe un conflicto en los hijos de

99. GARCÍA, Iñaki: *Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología*, 2003, pág. 30.  
100. *Ibid.*, pág. 33.  
101. *Ibid.*



migrantes que es fruto de las tensiones que se dan entre la “cultura de origen” y la cultura mayoritaria del país al que se ha migrado<sup>102</sup>. Pero esta concepción resulta errónea, y García recalca que no existe algo que pueda ser llamado “cultura de origen”, puesto que “esta ya no sería la de las familias inmigrantes, sumamente adaptativas a la sociedad en que residen y sometidas de facto a las pautas dominantes en la sociedad en que habitan, [...] por la vía del constreñimiento a través de las instituciones”<sup>103</sup>. Por lo que en la mayoría de casos, las familias migrantes ni siquiera tratan de transmitir a sus hijos los valores, normas, actitudes y costumbres propias de su país de origen en su totalidad, ya que son conscientes de la posible inadaptación a la que los someterían.

Queda claro pues, que si finalmente acabamos por asumir que cada “comunidad” o grupo social tiene su propia cultura y que esta se transmite entre generaciones, también debemos entender que tanto migrantes como sus hijos padecerán una dominación simbólica por parte de la sociedad e instituciones del país de asentamiento. Precisamente, este retrato “generacional” trata de dar forma a esta problemática. Muestra la dislocación que se da en la “cultura de origen” a partir de las especificidades culturales de tres generaciones de mujeres de la familia; nuestra abuela, nuestra madre y su hermana y nosotras, sus hijas.

Nuestra abuela, que toda su vida ha residido en Marruecos, mantiene las especificidades culturales de su país de origen sobre todo a través de su vestimenta –hijab, chilaba–, sin que esto suponga ningún conflicto cultural. Pero sus hijas, criadas en Marruecos pero migrantes, deben “adaptarse” a la sociedad en la que se inscriben con el fin de “integrarse socialmente”. Así pues, su vestimenta o su vello facial se convierten en obstáculos para su “integración”, puesto que generan tensión en la sociedad del país de acogida. Por ello, se ven obligadas a subordinar parte de su identidad como mujeres marroquíes a la nueva cultura. Para nosotras, las hijas de ella, criadas en el seno de dos culturas, desde el principio aparece un “malestar identitario” que es consecuencia de nuestros múltiples referentes culturales.

102. GARCÍA, Iñaki: *Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología*, 2003, pág. 34.  
103. Ibid.

Por lo que es nuestra condición fronteriza la que nos plantea un porvenir que aún está por definir, pero que siempre está en contacto con nuestra alteridad étnica.



## Conclusiones

En una sociedad en la que impera el feminismo hegemónico las experiencias de mujeres racializadas quedan silenciadas. Por eso, como mujeres racializadas hemos creado un espacio simbólico en el que poder hablar sobre nosotras y a la vez, tratar temas que nos afectan a todas las mujeres de manera universal y resignificarlos con categorías como la raza o la clase social. Para ello, hemos reformulado dos paneles del *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg y los hemos analizado siguiendo el modelo de análisis feminista de Griselda Pollock en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual*. Con esto hemos podido observar temas que son extrapolables a todas las mujeres, pero para indagar en nuestras experiencias hemos creado un conjunto de piezas visuales que tratan peculiaridades de nuestra identidad como mujeres catalanas de padres migrantes marroquíes. Precisamente, hablar sobre nosotras y tratar peculiaridades de nuestras narrativas nos ha permitido vincularnos con algunas de las vivencias de otras mujeres racializadas que sentimos cercanas. De este modo, hemos podido observar de que formas se reflejaban nuestras experiencias en un contexto occidental de feminismo hegemónico. Así pues, hemos podido abarcar el feminismo desde una perspectiva postcolonial que se alejase del feminismo hegemónico que persiste en la realidad actual.

El Atlas Mnemosyne de Warburg y su manera de mirar las imágenes nos ha servido para observar e identificar algunos de los grandes gestos que nos engloban a todas las mujeres como ente. Pero sobre todo nos ha ayudado a observarnos a nosotras mismas y a identificar nuestros propios gestos; gestos que resultan invisibles e irrelevantes por ser cotidianos, femeninos y ajenos a la cultura occidental. A la vez, el libro de Griselda Pollock ha sido una herramienta muy valiosa que nos ha ayudado a analizar esos gestos desde una perspectiva feminista. Por todo esto, en esta línea también es capital remarcar la organización que articula las páginas de este proyecto. Los dos paneles reformulados de Warburg tratan una serie de temas que son extrapolables a todas las mujeres, en mayor o menor medida, pero

son las piezas visuales hechas por nosotras mismas las que enriquecen estos temas de matices, de contextos y de peculiaridades diferentes y diversas.

Concebir un espacio en el que sí que fuéramos incluidas ha sido esencial para enfrentarnos a nuestras raíces, ya que nos han permitido acercarnos a ellas desde el amor y la estima y a darnos cuenta del valor intrínseco que tiene formar parte de varias culturas tan diferentes entre sí. De la misma manera, hemos descubierto que vivíamos en lo que en este proyecto hemos nombrado como “espacio intermedio”. En este espacio intermedio coexisten varias de las culturas con las que nos hemos criado y con las que hemos crecido: la cultura catalana, la cultura española y la cultura marroquí, y algunas de sus características constituyen la matriz de nuestra subjetividad. El modo en el que nos han educado nuestros padres y las influencias externas que hemos ido recogiendo a lo largo de nuestra vida han sido factores que nos han empujado a posicionarnos en una u otra cultura y, por consiguiente, a darle más espacio en nuestra vida. De este modo, en su tiempo ya determinamos que nosotras nos movemos en este espacio como mujeres catalanas. Aún así, como este espacio es una vía abierta en la que hay lugar para las fluctuaciones, también hemos recogido otras muchas peculiaridades que le pertenecen a la cultura marroquí, ya que al haber crecido y convivido con éstas también las sentimos nuestras. Y del mismo modo, cómo hemos podido comprobar en el vídeo que concluye con el espacio simbólico del proyecto, también hay otras mujeres que se sienten más vinculadas a la cultura marroquí, sin significar esto que no sientan apego hacia la cultura catalana y la española.

Con todo lo anterior dicho, podríamos afirmar que realizar este espacio simbólico de significación, con estas piezas que recogen algunos puntos clave de nuestras vivencias como mujeres racializadas, nos ha ayudado a mirar con nuevos ojos nuestras experiencias pasadas; a ser críticas con ellas y a reflexionar sobre aspectos que antes no teníamos

en consideración y que banalizábamos o tachábamos de normales. De la misma manera, descubrir el “espacio intermedio” nos ha ayudado a ser reflexivas con nuestro pasado y a reconocer el valor intrínseco de la multiculturalidad. Por otra parte, también nos ha brindado distintas herramientas de conocimiento para identificar aquellas situaciones de desigualdad que nos hacían más vulnerables como mujeres de padres migrantes marroquíes. Por lo que en un futuro, si nos encontramos ante experiencias similares, de bien seguro que seremos más críticas y reactivas y nos enfrentaremos a ellas con otra actitud.

Como conclusión final, decir que aunque este proyecto nos ha permitido conocer sobre otras mujeres racializadas con un trasfondo similar al nuestro no pretendemos, ni tampoco podemos, ser exhaustivas y abrazar todas las experiencias de otras mujeres racializadas. Por todo ello, solo constituye una aproximación muy modesta a diversas experiencias que confluyen con las nuestras propias, ya sea de la mano de amigas, de familiares, de compañeras o de conocidas. No obstante, esperamos que en un futuro se abran nuevas investigaciones y procesos creativos que enriquezcan el feminismo desde la interseccionalidad más amplia y diversa posible, en la que todo el espectro de subjetividades femeninas pueda verse representado y dotado de voz.

## ... ¿Y ahora?

*Caminante, son tus huellas el camino, y nada más; caminante, no hay camino: se hace camino al andar. Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar.*

Antonio Machado

Mirar hacia atrás, recorrer los senderos en los que aquellas mujeres ya han hecho camino es crucial. Y, precisamente, de esto tratan estas páginas; de revisar, de remirar, de reescribir y de repensar en las palabras que ya han sido escritas y en las imágenes que ya han sido creadas.

Durante muchos años vivimos pensando que solo había un feminismo, y que era nuestra única opción, por lo que nunca nos planteamos ni nos cuestionamos cosas que para nosotras eran estatutos que formaban parte de nuestra realidad.

Hasta que las leímos.

Leímos a mujeres que han expresado su realidad y a su vez, la han cuestionado para tratar de generar un cambio y tejer desde su persona, desde sus experiencias, nuevas redes de conocimiento. Mujeres que han tenido el valor de romper con los esquemas establecidos del feminismo hegemónico. Sus palabras y sus actos han aportado nuevas miradas que de algún modo conectan con las experiencias de otras mujeres que tampoco tienen cabida en este feminismo. Porque lo personal es político, y lo político genera transformaciones que solo pueden darse desde el cambio.

Estamos agradecidas por haber nacido en España, ya que hemos tenido la oportunidad de elegir educarnos sobre cuestiones que mujeres de nuestra familia, como nuestra madre o nuestras abuelas no tuvieron. Pero también gracias a esta oportunidad llegamos a un punto de inflexión en el que sentíamos que nos estábamos perdiendo

cosas y, también con cierta vergüenza, que girábamos la vista a lo que era tan obvio.

Dábamos por sentados nuestros privilegios sin tomar en consideración la realidad de otras mujeres racializadas que también residen en España y con las que compartimos contexto en algunos aspectos. Hay miles de mujeres que están atrapadas entre sus dos culturas y que quizás no pueden escoger hacia qué camino dirigirse. Porque no tienen el poder para hacerlo, o porque el miedo es más fuerte.

Estas páginas han sido para nosotras esencialmente un acto simbólico con el que redescubrirnos y con el que quizás, ayudar a otras mujeres como nosotras a hacer lo mismo. Nunca hemos pretendido generar una revolución, sino empezar la nuestra. Es momento de seguir avanzando y de seguir deconstruyéndonos, sin miramientos. Ya no hay lugar para las dudas, ni para el escepticismo. Seguir divulgando es esencial, pero seguir educándonos lo es más. Aplicar los conocimientos adquiridos en nuestro día a día, fuera de estas páginas ya es ahora una realidad. Ya no podemos dar marcha atrás, no es una opción.



# Bibliografía

ANDRES, Carlos: *Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*, Revista de educación y pensamiento, N°. 17, 2010. Extraído de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396>

BARTOLOTTI, Alessandra. *Mitología griega y romana*. SWING, 2011.

BOUIA, Badia; DUPUY, Cecilia: *Dones Marroquines*, Barcelona: Proyecto Local, 2003.

BUTLER, Judith: *El género en disputa*, Barcelona, Routledge, 2007. Extraído de: [http://www.lauragonzalez.com/TC/El\\_genero\\_en\\_disputa\\_Butler.pdf](http://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Butler.pdf)

CÁZERES, Ivonne: *Mujer: imagen gráfica y representación. La construcción social de la imagen femenina en el arte contemporáneo*, Editorial Universitaria de la UAEH, 2015. Extraído de: [https://repository.uaeh.edu.mx/bitstream/bitstream/handle/123456789/16051/practicas\\_visuales\\_en\\_el\\_arte\\_actual.pdf;sequence=1#page=37](https://repository.uaeh.edu.mx/bitstream/bitstream/handle/123456789/16051/practicas_visuales_en_el_arte_actual.pdf;sequence=1#page=37)

CARRO, Susana: *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón: Trea Ensayos, 2018.

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

CASTILLA V, Carmen: *Mujeres en transición: La inmigración femenina africana en España*. 2017. Extraído de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-89062017000200143](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-89062017000200143)

C. SCHNEEMANN. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*. McPherson 1978.

CAVALUZZO, Alexander: Artist Karen Finley Talks New York of Yesteryear, Women in the Arts, Lady Gaga and More, Hyperallergic, 2011. Extraído de: <https://hyperallergic.com/36160/artist-karen-finley-talks-new-york-of-yesteryear-women-in-the-arts-lady-gaga-and-more/>

FINLEY, Karen: *The Constant State of Desire*, Vol. 32, No. 1: 1988. Enlace al texto original: [https://www.jstor.org/stable/1145875?read-now=1&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1145875?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents)

GARCÍA, Iñaki: *Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología*, 2003. Extraído de: [https://institucional.us.es/revistas/anduli/3/art\\_2.pdf](https://institucional.us.es/revistas/anduli/3/art_2.pdf)

GORSEN, Peter: *Remaining serious is successful repression*, 2003. Extraído de: [https://www.galerie.steinek.at/artists/RENATE\\_BERTLMANN.php](https://www.galerie.steinek.at/artists/RENATE_BERTLMANN.php)

HILL COLLINS, Patricia.: *Shifting the Center: Race, class and Feminist Theorizing About Motherhood*, Nueva York: Pocket Books, 1994.

Institute of Modern Art: Carolee Schneemann. Meat Joy, 2012. Extraído de: <https://ima.org.au/exhibitions/carolee-schneemann-meat-joy/>

JORGE, Elena: *Producción, Reproducción y Transformación de las identidades de género de las mujeres migrantes. Las Identidades fragmentadas de las jóvenes marroquíes*, 2014. Extraído de: [https://www.ehu.eus/documents/1760370/3548811/ELENA\\_JORGE.pdf](https://www.ehu.eus/documents/1760370/3548811/ELENA_JORGE.pdf)

K. CLARK. *El Desnudo: un estudio de la forma ideal*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 1984.

L. BOURGEOIS: *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923 -1997*. Madrid: Síntesis 2002.

MALAGÓN, Aracelys. *Las violencias de género desde la estética del cabello afro: un modo de emprendimiento*, 2020. Extraído de: <https://www.cubainformacion.tv/genero/20200327/85234/85234-las-violencias-de-genero-desde-la-estetica-del-cabello-afro-un-modo-de-emprendimiento>

M. AZPEITIA; M.J. BARRAL, L.E. DÍAZ, T. GONZÁLEZ CORTÉS, E. MORENO y T. YAGO: *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*, Icaria, 2001.

MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte: Patricia mayayo*. Ensayos Arte Cátedra, 2003.

MELONI, Carolina: *Las Fronteras del Feminismo*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.

MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artex visuales*, Instituto Andaluz de la mujer, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain: *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros Una, 2017.

MORAGA, Cherrie: *La Guerra*, 1979.

MULVEY, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, vol. 16, núm 3, 1975.

PASCUAL, Alicia: *Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y*

*educación*, Universidad de Granada, 2016. Extraído de: [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/41940/PascualFernandez\\_AmorCine.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/41940/PascualFernandez_AmorCine.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

PERES, Daniel: *Feminismo Poscolonial y hegemonía occidental: una deconstrucción epistemológica*. Universidad de Granada, 2017.

POLLOCK Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*, Cátedra, 2010.

PORTOLÉS Olivia: *Miradas Feministas: Del Postcolonialismo a la Globalización*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2016.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy: *Arte y Feminismo*. Phaidon, 2005.

ROSSI, Annunziata: *Sandro Botticelli Neoplatónico*, Acta Poética, 1996.

RUÍZ, Belén: *Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas*, Asparkia, 2016. pág. 7. Extraído de: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/165727/Ruiz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SAGNER, Karin: *Mujeres admiradas, mujeres bellas. El ideal estético a lo largo de los siglos*, Múnich, Maeva, 2011, pág 10.

SALMA, Natali: *8M, desde una perspectiva decolonial*. 2019. Extraído de: <https://www.elsaltodiario.com/1492/8m-perspectiva-decolonial>

SCHOR Gabriele: *Feminist Avant-Garde of the 1970s*. Prestel, 2016.

SHARP, Joanne: *Geographies of Postcolonialism*, Capítulo 6: Can the Subaltern Speak?, Londres: SAGE Publications, 2008.

TORNOS Urzainki, Maida: *Del goce lacaniano a la escritura femenina: la histe-  
rización de la palabra en Hélène Cixous*, Lectora, 20, 2014.

VV.AA.: *Cuerpo y mirada, huellas del S.XX*, Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, 2007.

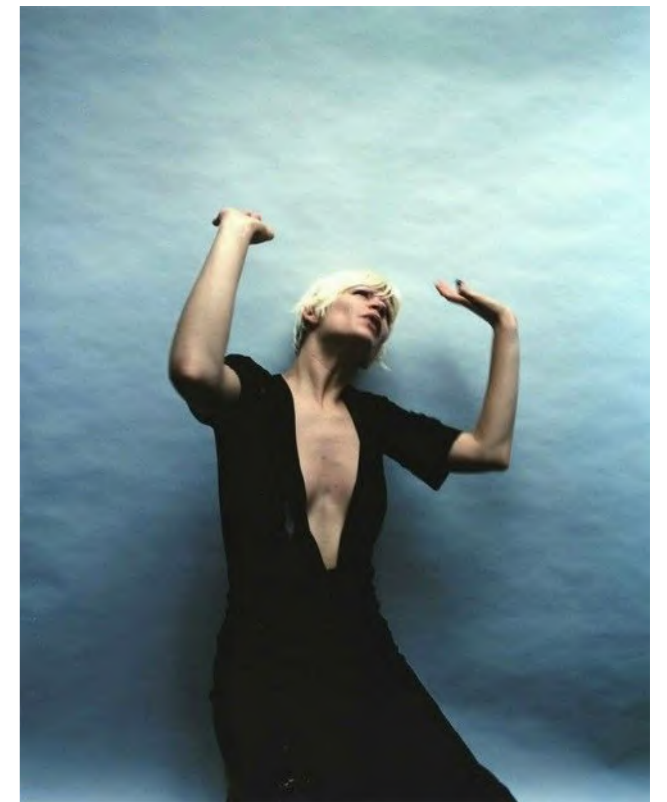
WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. AKAL, Arte y estética, 2010.

I



# Anexo

2



3



4



5



6



7



8



9



IO



I2



I3



I4



II



15



17



18



Louise BOURGEOIS  
 The Destruction of the Father  
 1974  
 Látex  
 238 x 364 x 249 cm

Esta obra se expuso por primera vez como parte de la instalación «Le repas du soir» en la 112 Green Street Gallery de Nueva York en 1974. En un escenario iluminado por una luz tenue, la instalación quedaba integrada en un entorno cavernoso. Bourgeois explica la fantasía infantil que generó *The Destruction of the Father*:  
 «Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, vanagloriándose de su persona [...] Y cuanto más se engrandecía él, más nos empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo agarrábamos y lo colocábamos sobre la mesa, con las piernas y los brazos abiertos [...] Le pegábamos hasta matarlo y luego nos lo comíamos.»  
 —Louise Bourgeois, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923–1997*. Madrid: Síntesis, 2002.

La instalación consta de una «mesa» repleta de formas protuberantes y ambiguas de órganos humanos, formas que sugieren un cuidado maternal que arrolla el lugar destacado que se asigna al padre de familia. Entre las fuentes iconográficas de las que bebe la obra encontramos estatuas de la Antigua Grecia de la diosa Artemisa, cuyos rituales consistían en castrar toros y sacrificar a hombres, dichas estatuas presentan también formas redondeadas protuberantes, que podrían representar tanto los testículos castrados como formas de senos femeninos.

19



20



21



22



23



24



25





26



27



28



I



2



3



4



5



5.I



6



7



7.I



II

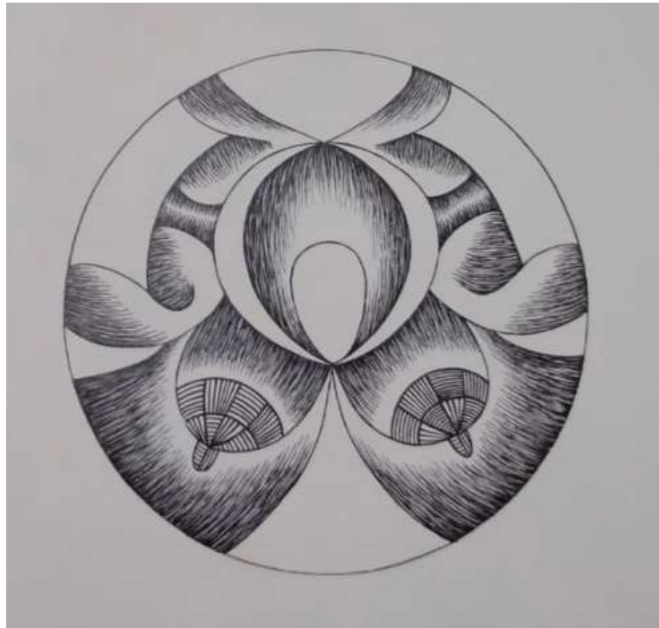
8



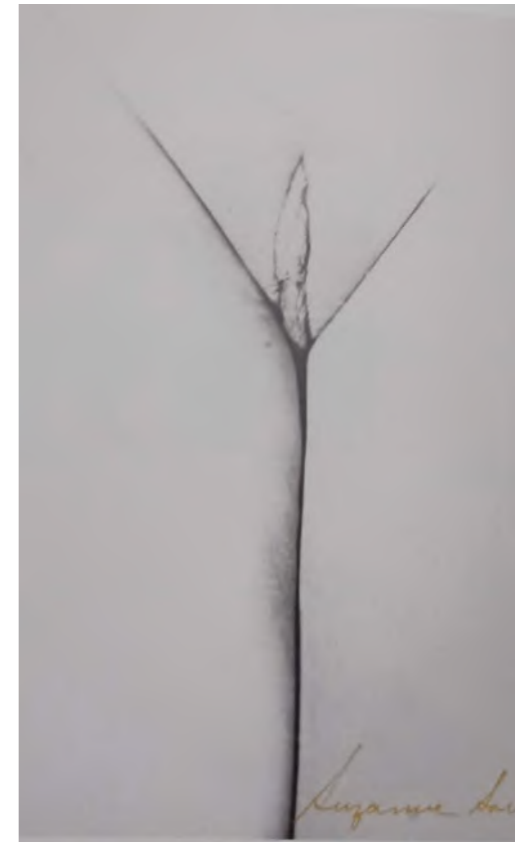
9



IO



I2



13



14



15



15.1



15.2



16



17



18



19



