

Estéticas feministas y prácticas artísticas audiovisuales en España. Intervenir en la memoria, sentir el presente, impulsar el futuro

FEMINIST AESTHETICS AND AUDIOVISUAL ARTISTIC PRACTICES IN SPAIN. INTERVENING THE MEMORY, FEELING THE PRESENT, PROMOTING THE FUTURE

ABSTRACT

This article analyzes the relationships between current developments in audiovisual practices and feminist aesthetics in Spain. This confluence actively participates in the paradigm shift, both discursive and experiential, of certain contemporary identity issues, thus promoting a rewriting of both concepts and practices, encouraging the creation of alternative imaginaries. Hence, in this symbiotic participation, new forms and experiences are discovered, alterations of the traditional canon of art, of the beauty and the sublime, and a visibility of the everyday through a reaffirmation of the experience blurring the limits of the public and the private. In this regard, we will conclude pointing out the importance of said interweaving, focusing on how female artists and feminist aesthetics have intervened the hegemonic imaginaries through a rereading of memory, feeling the present and promoting more inclusive alternative ways of seeing.

Keywords

Aesthetics; contemporary art; audio-visual; feminism; memory; Spain

RESUMEN

El presente artículo analiza las relaciones entre los desarrollos actuales de las prácticas audiovisuales y la Estética feminista en España. Dicha confluencia participa activamente en el cambio de paradigma, tanto discursivo como experiencial, de ciertas cuestiones identitarias contemporáneas, promoviendo así una reescritura tanto de los conceptos como de las prácticas, incitando la creación de imaginarios alternativos. De este modo, en dicha participación simbiótica se descubren nuevas formas y experiencias, alteraciones del canon tradicional del arte, de la belleza y lo sublime, y una visibilización de lo cotidiano a través de una reaffirmación de la experiencia que diluye los límites de lo público y lo privado. Concluiremos, así, señalando la importancia de dicha imbricación, incidiendo en cómo las mujeres artistas y la estética feminista han intervenido los imaginarios hegemónicos a través de una relectura de la memoria, sintiendo el presente e impulsando modos de ver alternativos más inclusivos.

Palabras clave

Estética; arte contemporáneo; audiovisual; feminismo; memoria; España.

1 INTRODUCCIÓN: Salidas/rupturas. Voluntad de inscribirse en la historia. **El contexto español**

El arte es el campo privilegiado en el que se ha estudiado al sujeto en proceso, y, además, (...) ha sido considerado como el campo principal en que las brechas del orden simbólico pueden producirse con mayor probabilidad.

Gisela Ecker, *Estética feminista*, 1986, p. 16.

Las producciones audiovisuales feministas en el contexto español desde la década de los 70 a la actualidad se constituyen en el relato anticipado, en el testimonio y la expresión de los principales conflictos de la época, impulsando transformaciones identitarias que afectan a la experiencia de ser mujer, en este caso, en la sociedad contemporánea española. Además, el progresivo desarrollo de la cultura en el espacio de los medios de comunicación masas potencia la relevancia de las prácticas artísticas audiovisuales como relatos alternativos a la narración hegemónica de la historia a través de imágenes. Una suerte de infra-historia –disidente, poética– donde las prácticas creativas del vídeo, producidas desde su origen como reflexión crítica (Ross, 2010, pp. 19-21; Van Assche, 2010, p. 40) son entendidas como imagen en movimiento e “imagen-tiempo” (Deleuze, 1984 y 1987) cuyo carácter es intrínsecamente narrativo (Gras, 2012). Además, iluminan la posibilidad de erigirse en tanto acto de comunicación de “otro” relato posible donde el arte feminista consigue, desde la utilización del vídeo, impulsar una nueva concepción de la identidad y sus posibilidades.

Subyace así una firme voluntad de consolidar y afianzar el relato de las mujeres creadoras – en este caso, en el ámbito español– para evitar caer en el inevitable ciclo del olvido al que alude la escritora feminista y teórica de la producción de medios Alexandra Juhasz en *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video* (2001), quien encuentra “un ciclo recurrente del conocimiento y la acción feminista: las feministas existen y son olvidadas, hacen su trabajo y lo ven desaparecer, se recuerdan y se pierden, se redescubren, se borran y se vuelven a representar una vez más” (p. 2). Anomalía recurrente del que se hace eco también la filósofa Hélène Cixous cuando, a propósito del silencio de la voz de las mujeres, se preguntaba acerca de la ausencia de sus “compañeras de armas” (1995, pp. 19-20). O de la historiadora Adrienne Rich, quien describe esta ocultación como un proceso en el que, “frente a cada trabajo feminista, existe la tendencia a recibirlo como si saliera de la nada”, sin un “pasado histórico y un presente contextual”, ausente “de cualquier tradición” (2010, p. 14) que permita inscribirlo en un contexto, en unas coordenadas concretas.

Ya en los años setenta, desde la video-performance Fina Miralles exploró esta cuestión en su obra *Petjades* (1975-1976) (**Figura 1**). En ella, la propia artista caminaba por la calle con unos zapatos cuyas suelas estaban impregnadas en tinta y grabadas con su nombre y apellido. De este modo, “su huella” quedaba registrada sobre el asfalto, en el recorrido urbano e inaugurando un territorio del cual la mujer estaba excluida. La obra, documentada en Súper 8, perteneció al ciclo *En la ciudad*, promovido por Eugeni Bonet, uno de los acontecimientos creativos pioneros en torno al vídeo de una primera generación volcada en los nuevos medios, acorde con la escena internacional y crítica con la tradición plástica (Grandas et al., 2020). En otra acción, *Standard* (1976), Miralles analizaba cómo el poder mediatiza nuestra vida, y especialmente la vida de las mujeres. En ella la artista estaba sentada y atada a una silla de ruedas, con una mantilla en la boca, inmovilizada y amordazada mientras presenciaba la construcción social y artificial de su

personaje a través de una proyección de imágenes. En ellas aparecía una madre vistiendo a su hija, así como fotografías familiares y extraídas de los medios de comunicación, que versaban sobre aquello que socialmente se espera de una niña –que se case, que sea madre, que se mantenga atractiva– (Martínez-Collado, 2009).

Unos años después, Eugenia Balcells, en la video-creación *Going Through Languages* (1981) (**Figura 2**), a través de dos pantallas simultáneas contraponía dos escenarios diferentes: de un lado la gala de elección de miss universo, de otro, un vídeo doméstico en el que una mujer realiza las labores de la casa. Todas eran imágenes tomadas de la publicidad y evidenciaban con ello las posibilidades de la apropiación como forma de intervenir en los imaginarios colectivos, a la par que visibilizaban la violencia que los medios de masas imponen sobre el cuerpo. Esta pieza se inscribía en la tendencia desarrollada en una primera etapa en la que recurría a la apropiación como sucede también en *Boy meet girls* (1978), situando el problema de los estereotipos de la mujer en los medios y confrontando la utilización de la cámara fija –que refuerza el patrón– con una cámara móvil sin objetivo predeterminado –una cámara exploradora–.



Figura 1. Fina Miralles, *Petjades*, 1975-1976 (Fuente: <https://www.finamiralles.com/fotoaccions-cv44>)

Estos trabajos de videoarte expresan dos propósitos fundamentales para las mujeres de hace casi 50 años en España: el deseo de salir al espacio público con sus propios pasos y el de cuestionar los roles de género asumidos como naturales. Y todo ello en un contexto histórico como el español: un periodo de transición del régimen franquista al democrático en el que el hecho de ser mujer suponía la prohibición de acceso a lo público (Martínez-Collado, 2009). También es preciso en este sentido señalar, como proponía Susana Blas (2005), que se produce una filiación unívoca, “fundacional”, entre la herramienta video y el discurso feminista. En la década de los sesenta y setenta las artistas “necesitaban elaborar una nueva forma de rodar, de mirar, huyendo del encuadre patriarcal que tanto los géneros clásicos como el cine habían difundido a lo largo de los siglos” (p. 111). Y más aún dado que en aquellos momentos suponía un menoscabo social presentarse públicamente como feminista (De la Villa, 2005, p. 8). La importancia, en muchos casos silenciada, de la utilización feminista de este medio, como indica Alexandra Juhasz, representa la voluntad de las mujeres de inscribirse en la historia de su tiempo a través de la participación y construcción de un imaginario colectivo:

Ellas hacen uso de plataformas similares en las cuales muchas, muchas mujeres han decidido que pueden hablar mejor de aquellas cuestiones que les importan (...). Y muchas, muchas mujeres se han dicho: “yo puedo escucharle a usted, y a mí misma, en nuestras imágenes, palabras y sonidos”, que es lo que los registros mediáticos hacen permanente, construyendo a su vez la Historia (2001, p. 329).

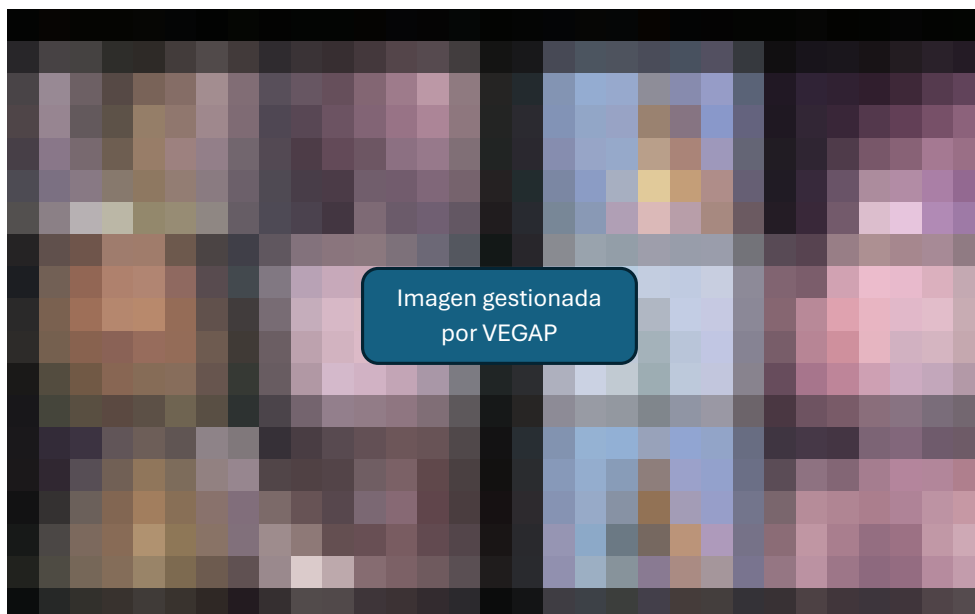


Figura 2. Eugenia Balcells, *Going Through Languages*, 1981 (Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/going-through-languages/>) © VEGAP.

2 ICONOGRAFÍA DE LAS FIGURAS HUMANAS: EL ARCO DE LA VIDA

Los cambios en la historia son situados, sibilinos, se superponen, se ocultan, se acumulan, se desvelan o se descubren de nuevo. Cuando hablamos de prácticas artísticas contemporáneas –y específicamente de videoarte–, de feminismo, de las estéticas críticas (hermenéutica) de nuestra cultura, vemos cómo esa confluencia queda explicitada, mostrando que nunca pensamos desde líneas de fuerzas diferenciadas, sino desde trayectos que confluyen y devienen en un paradigma global concebido como un marco que delimita el espacio de lo posible, donde la multiplicidad de puntos de vista quedan –irremediabilmente– unidos en su diferencia (Oñate, 2019, p. 62). Esta cuestión permite revelar realidades y experiencias periféricas –tanto personales como políticas– que, a fin de cuentas, elaboran “un lugar limítrofe donde poder advenir y morar” (p. 62), que atienden cada vez más a la cotidianidad. Desde el arte nos situamos así en un campo de posibilidades creativas de difícil síntesis, diversas tanto en sus propuestas como en el abanico interpretativo que despliegan.

El propio paradigma moderno pretendía ser un modelo abierto a distintas concepciones del mundo, privilegiando un saber científico-técnico que emanciparía al ser humano (Danto, 2005, p. 28) y evitando caer en narrativas maestras dogmáticas. Pero la experiencia de las dos Guerras Mundiales replanteó dicho ideal, mostrando como el avance científico-técnico no se reflejó en la emancipación de la humanidad, sino que esta acabó sometida a su propia razón instrumental. El efecto de la crítica al albor de las teorías de la subjetividad contemporánea derivadas del psicoanálisis y el postestructuralismo favoreció el trabajo deconstructivo de numerosos autores (Culler, 1982, pp. 86-89), dando paso así al reconocimiento y visibilización de identidades no hegemónicas (étnicas, sexuales) y experiencias particulares y concretas (situadas, del propio cuerpo o la memoria) que estaban siendo pasadas por alto. Precisamente la más fuerte crítica que el proyecto moderno de construcción de una identidad emancipada recibió provenía de todo cuanto excluía, como desde los ochenta escribieron John L. Taylor (1996), entre muchos otros. Y, así lo han considerado la mayoría de los artistas de nuestro tiempo.

La gran influencia en el arte de una renovada y crítica perspectiva de género ha sido decisiva en esta transformación y relectura de conceptos, inspirando así profundos cambios sociales, económicos y comunicacionales, que implican a todas las disciplinas que interpretan nuestra cultura en el ámbito de las Humanidades. Así, la estética feminista apuntó cómo el género influye en la formación de ideas sobre el arte, los artistas y el valor estético. Gisela Ecker, una de las primeras autoras que se enfrentó con el pensamiento imperante en *Estética feminista* (1986), señaló la importancia del arte como espacio para la visibilización de las contradicciones del “orden simbólico” (p. 16), y poco después, la teórica Hilde Hein en su texto pionero “The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory” (1990) describió como se produce esta transformación a través de los cambios respecto a la percepción, el arte, la creatividad y las categorías estéticas, manteniendo que el feminismo no trata de trasladar “viejos conceptos a nuevos dominios”, sino que pretende crear nuevas gramáticas, nuevos lenguajes que consigan iluminar aquellos saberes y experiencias marginales obviados por la teoría tradicional (p. 281).

Una larga lista de autoras, desde la Historia, la Estética y la Cultura Visual han certificado lo que Norma Broude y Mary D. Garrard apuntan en su libro *The Power of Feminist Art* (1994), el valor de “las lecciones revolucionarias del arte feminista (...) en la práctica artística contemporánea” (p. 8). Entre ellas están las referencias inexcusables de Linda Nochlin (1971), la edición de Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader* (2003), las publicaciones de Griselda

Pollock y Rozsika Parker, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985* (1987), Peggy Phelan y Helena Reckitt (2001), Marsha Meskimmon (2003) o Norma Broude and Mary O. Garrard (2005). La historiadora Mailin Hedlin-Haydin, si ya en la antología de Doug Hall and Sally Jo Fiter, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (1990), señaló las implicaciones artísticas, estéticas y sociales (pp. 13-27) de dicho arte, en *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations* (2015), afronta una profunda investigación desde una perspectiva genealógica sobre las transformaciones de la progresiva utilización del video en las prácticas artísticas contemporáneas desde la década de los 60 hasta hoy. Hedlin-Haydin desglosa cuáles fueron estas transformaciones y sus consecuencias:

El videoarte surgió como una forma de arte a partir de la década de 1960 que desafió el concepto de arte y, por consiguiente, las prácticas históricas del arte. Desde la perspectiva del artista, los críticos y los académicos comprometidos con este nuevo medio, el arte era visto como una noción demasiado limitante. La cuestión destacada fue el repensar el arte como un medio para las investigaciones críticas y la demanda de reconsideraciones visuales (2015, p. I).

El momento histórico de la aparición del vídeo coincide con este momento de tránsito de conceptos y técnicas como Laura Baigorri desarrolló en el capítulo “Video y posmodernidad. *On the Cutting Edge*” (1997), donde indica las controversias surgidas en este momento, a partir de la referencia al clásico Jonh Hanhardt quien situaba al video en el lugar de la innovación entre los cambios de nuestra cultura y el desarrollo de las nuevas tecnologías (1993, p. 18). Y recurriendo a las posiciones de Marita Sturken (1990) y Anna-Sargent Wooster (1984), más próxima a los ideales de la modernidad, frente a la posición de Margot Lovejoy, defensora de la posmodernidad, específicamente por estar “ligado a cuestiones teóricas y estéticas relacionadas tanto con los *media* como con el arte procesual, los cuales son el verdadero corazón de la posmodernidad” (1992, p. 258). Baigorri sostiene que “el papel del video en la transición de la modernidad a la posmodernidad está supeditado a su naturaleza ambivalente, como medio artístico y como medio de comunicación” (1997, p. 80).

La presencia crucial del feminismo en la transformación de las prácticas y las nociones de arte es descrita por Mailin Hedlin-Haydin en el capítulo “Compulsive Categorizations: Gender and heritage”, a través de una fundamentada historiografía de las prácticas del video arte. De esta manera, escribe, “la historia del videoarte se concibe en términos de un estudio de caso de escritura histórica donde conceptos como arte, canon, género e historia son los protagonistas” (2015, p. 2). Opinión que comparte con Mary Sheriff (2011), además de insistir ambas en la dificultad de que estos otros desarrollos teóricos se incluyeran en las interpretaciones críticas en el discurso. Escritos pioneros como los de Martha Rosler (1990, p. 45) o Marika Sturken (1990, p. 109) señalaban ya esta incipiente revolución en torno a dichas nociones.

2.1 Mujeres y audiovisual: nuevas formas y experiencias

La célebre revista *Heresies* de Nueva York, en el editorial colectivo de un número especial, *Film Video* (Editorial Collective, 1986), defendió la oportunidad que suponen los nuevos medios como arma para superar no sólo la discriminación, sino como una puerta a nuevas posibilidades creativas: “nuestro interés en la tecnología –escriben– no es sugerir que las mujeres se unan a las filas de los tecnócratas, sino más bien alentar a las mujeres a superar un miedo condicionado de la tecnología y comenzar a utilizarlo como una herramienta de organización

y fuente de expresión personal” (p. 1). Las mujeres artistas tienen que establecer una relación con una práctica que históricamente las ha excluido, y cuyas categorías como genio, maestro, creatividad las discriminan, como señaló Griselda Pollock en “Histoire et politique: ¿l’histoire de l’art peut elle survivre au féminisme?” (1994). Michael Rush, al subscribir que el videoarte surgió simultáneamente con el feminismo, enfatiza que “en la década de 1970 el video brindó a las mujeres la oportunidad de ingresar a un mundo del arte que a menudo les había negado el acceso” (2003, p. 147). Historiadoras del medio desde una perspectiva feminista como Chris Meigh-Andrews (2006, pp. 174-176) y Julia Knight (2000, pp. 253-254), indican que este interés por la tecnología se despertó tanto por su forma lingüística como por la oportunidad de mostrar otros contenidos: sus aportaciones creativas desarrollan innovaciones en el mismo hacer y en los temas que incorporan a la esfera del discurso.

Muchas autoras han contribuido a lo largo de las últimas décadas a que el discurso feminista sea una de las prácticas y teorías más activas en el desmontaje de las categorías de subjetividad, de identidad y de transformación de los roles asignados a los géneros y a los estereotipos sexuales. Un tema, el de la identidad, que no sólo es un asunto crucial para el pensamiento crítico, sino que se constituye en una cuestión de máxima importancia para la interpretación nuestro mundo contemporáneo (Martínez-Collado, 2008). Por ello resulta imprescindible desocultar los artificios del sistema de conocimiento y de la cultura que encubren su supuesta neutralidad. Como expone Mary Devereaux en “Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The ‘New’ Aesthetics” (1995), “en el debate sobre el feminismo están en juego suposiciones profundamente arraigadas sobre el valor universal del arte y la experiencia estética” (p. 125). Estos valores se encuentran tan incardinados en los imaginarios colectivos que quienes detentan su monopolio se resisten al “derrocamiento” que las teorías feministas pretenden (p. 125).

Así, en la obra *Los referentes* (2016) (**Figura 3**) de la artista Marta Negre, vemos reflejada claramente esta idea, esta resistencia (Panea, 2021, p. 342) a la transformación de los paradigmas del conocimiento. Muchos de sus trabajos en vídeo se enmarcan en lo que ella califica como “cápsulas audiovisuales” –apenas duran unos segundos–, que tienen como propósito invitarnos a una reflexión acerca de códigos y referentes culturales comúnmente compartidos. Desde el ensayo visual y una estética poética y efímera, recurre a la cita mezclando imágenes dispersas con sonidos de archivo, suscitando una inquietud que trasciende el mero tiempo de exposición de cada “cápsula”. Del mismo modo, sus obras a menudo refieren lecturas sobre autores contemporáneos a partir de asociaciones sinestésicas que engarzan con temas políticos y sociales, desde la saturación de imágenes a la sociedad digitalizada. Precisamente esta obra – como nos explica en la reciente entrevista publicada en el Archivo ARES¹ – es el resultado de un ejercicio experimental que planteó a sus alumnos para que eligieran un pensador con el que se sintieran identificados. Tras la lectura, se pidió a cada una/o que coloque el libro sobre su cabeza. La pieza no sólo pone en cuestión los sistemas de educativos y de trasmisión a la sociedad –la repetición del nombre del autor elegido por los performers a modo de mantra, *in crescendo*, produce una saturación sonora–, sino sobre todo evidencia un nulo conocimiento del papel de las mujeres en la historia del pensamiento. La respuesta: Gaston Bachelard, Zygmunt Bauman, Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin,... Ninguna mujer.

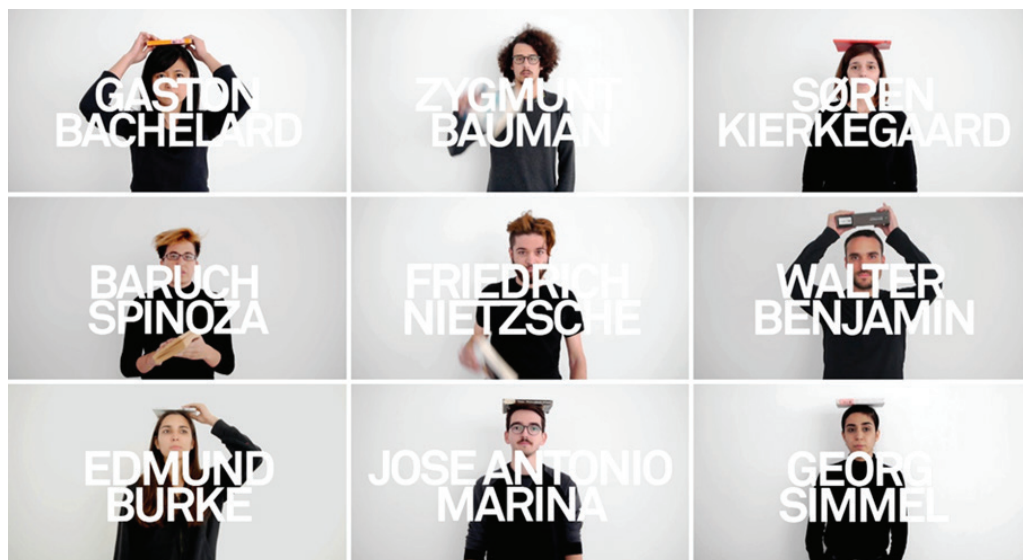


Figura 3. Marta Negre, *Los referentes*, 2016 (Fuente: <http://martanegre.com/index.php/work/los-referentes-2016/>).

2.2 Metodologías subversivas

Esta transformación del paradigma estético y artístico conlleva una reevaluación de sus metodologías. La necesidad de vincular la epistemología y la metodología en los estudios de la producción audiovisual y el arte feminista está muy vigente y es, también, un espacio de innovación creativa. Toda metodología feminista es irreverente hacia el sistema de valores establecidos. Como desarrollan Caroline Ramazanoğlu y Janet Holland, “en lugar de luchar para encajar en una categoría particular, nuestros esfuerzos se empleen mejor para hacer que los objetivos, suposiciones, políticas y éticas sean claras y justificables” (2002). Gillian Rose, en *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales* (2020) expuso la necesidad de una metodología interdisciplinar para interpretar la abundancia de estímulos visuales que nos rodean, desde la semiótica y el psicoanálisis al análisis del discurso y del contenido. En su genealogía apunta a cómo los Estudios Visuales han estado presentes en los tres giros —el cultural, el visual y el afectivo— que condicionan la representación y que situaron al sujeto y sus diferencias en relación al entorno cultural, al mirar, al ver, al deseo de afectar. Su “metodología visual crítica” piensa “lo visual” desde las “prácticas sociales y relaciones de poder en las que está inmersa”, dando así cabida a “la importancia de las relaciones que producen, se articulan y puede ser desafiadas en formas de ver e imaginar” (Rose, 2020, p. 33).

Por otra parte, sería muy oportuno asumir el palimpsesto entre la imagen y la palabra. Mieke Bal ya exponía de este modo cómo las imágenes, al igual que los textos, obedecen a una serie de gramáticas (2006, p. 34) que problematizan la cuestión de la interdisciplinariedad, la transversalidad, la intersubjetividad y el posicionamiento. Podemos incluso adoptar la expresión de metodologías “antiautoritarias” (Jeppesen et al., 2017, p. 1058) en las vertientes más innovadoras de Artes y Humanidades. Estas propuestas se enmarcan, al tiempo, en una

teoría del discurso feminista sobre la imagen como propuso Giulia Colaizzi (1990), quien plantea un proyecto ambicioso de “reflexión crítica” que atiende a las “las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural” (2007, pp. 10-11). Procesos que ya fueron considerados desde las metodologías del afectar desarrolladas por Gilles Deleuze (1996) o Brian Massumi (2002), de gran influencia en el arte al producir “una voluntad de crear, de transformar el orden de pensamiento, (...) los afectos y (...) la realidad social que nos rodea” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 346). Así, desde finales de los 70 se ha ido consolidando el denominado “giro afectivo”: las emociones, según Jo Labanyi, son vehículos comunicacionales, capaces de vincularnos a los demás, favoreciendo otra comprensión del mundo y del discurso (2010, pp. 223-224). Como a propósito resume Patricia Ticineto Clough: “la auto-afectación está vinculada al sentimiento de estar vivo, es decir, el sentir la existencia o la vitalidad” (2007, p. 2).

De modo similar, Gillian Rose señala la necesidad de combinar distintas perspectivas en las teorías del afectar desde “un compromiso íntimo con imágenes concretas. Ya sea abriendo cuidadosamente capas de referencias representacionales, o respondiendo con sensibilidad a los afectos corporales” (2020, p. 51). En este sentido, es preciso destacar las afirmaciones de John Richardson y Claudia Gorbman, que en *New Audiovisual Aesthetics* (2013) desglosan un panorama de teorías sobre las consecuencias que en la sociedad tiene el audiovisual. Consideran inseparables el pensamiento discursivo y su capacidad sensorial y fisiológica al enfatizar la materialidad de la obra. La pregunta “¿Son otros sentidos distintos a la visión y la vista –el olfato, el tacto, el gusto, el movimiento físico– los que están directamente involucrados en las actuaciones o eventos audiovisuales?” (p. 26) les lleva a reafirmar su concepción del audiovisual como una experiencia vivida –discurso sentido–, que provoca “una interacción cada vez más íntima” (p. 7) que nos hace imprescindible “entender lo que las personas hacen con ellas” (p. 32). Así, “las formas de expresión audiovisual de gran riqueza estilística, sutil, abstracta, detallista, visceral, sensual o ‘no narrativa’, pueden sugerir una disposición afectiva más que narrativa, que tiene lugar dentro de un contexto histórico que proporciona significados” (p. 26).

3 IMAGINARIOS ALTERNATIVOS. ALTERACIONES DEL CANON

Desde sus inicios hacia finales de la década de los 70/80 del siglo XX, la estética feminista reivindica la experiencia cotidiana y la pluralidad interpretativa, reevaluando los conceptos modernos de subjetividad, creatividad, genio, estética pura del placer y las categorías de lo bello y lo sublime. Una aportación crucial ha sido la profundización en las narrativas cotidianas y vivencias del día a día para desentrañar sus políticas. De nuevo, Hilde Hein identifica a la teoría feminista como una “reflexión en la circunferencia de la experiencia” (e insiste en que es la referencia experiencial la que vincula la teoría feminista a la estética), “ya que la estética es la transformación paradigmática de lo inmediato, múltiple y cualitativamente diverso, incluso la más monolítica de las teorías estéticas clásicas está obligada a aceptar la multiplicidad y, a veces, dejarla sin reconciliar” (1990, p. 282). Sumemos aquí la concepción de la belleza y lo sublime y el camino del arte hacia el límite de la experiencia, donde arte y vida están cada vez más próximos. La filósofa Yuriko Saito, en *Everyday Aesthetics* (2010) reivindica que la Estética no olvide establecer “una conexión directa y literal con la vida cotidiana” (p. 8).

Por ello, la perspectiva feminista –en tanto cuestionamiento de toda epistemología– irrumpe desmantelando fronteras, cánones, estéticas, junto al desarrollo de un arte inspirado en las

aportaciones posestructuralistas, deconstructivas y psicoanalíticas. La historiadora Marsha Meskimmon en *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics* afirma cómo las prácticas artísticas de las mujeres “han contribuido a renovar los conceptos estéticos en el proceso de incorporar nuevas historias de sujetos en el mundo” (2003), un desafío a las representaciones culturales y una confección de relatos alternativos. Como proponía Pollock, “el feminismo pone en marcha un combate más profundo acerca de poder determinar si somos capaces de conocer el mundo al completo con toda su complejidad y todas sus diferencias” (2009, p. 459). Afirmación que incitó a proponer otros modelos interpretativos. De hecho, no solo “el género influye en la formación de ideas sobre el arte, los artistas y el valor estético”, sino que una estética feminista ha de estar “en sintonía con las influencias culturales que ejercen poder sobre la subjetividad”, indisociables de otros factores como “la etnicidad, el origen nacional, la posición social y situación histórica” (Korsmeyer, 2017).

3.1 De lo bello y lo sublime, de la nación y el cuerpo

Enfrentados a esta ampliación del campo expandido de los conceptos que nos amparan para definir e interpretar la experiencia estética, Janet Wolff en “Groundless Beauty. Feminism and the aesthetics of uncertainty”, propuso una “estética de la incertidumbre” que rechazara tanto el nuevo universalismo del “retorno a la belleza” como la tentación de abandonar los criterios de juicio basados en principios (2006, p. 143). Una reevaluación política del concepto de belleza que suponga que, aunque los cánones estéticos difieren entre distintas comunidades (Ortuño, 2018), se encuentran, sin embargo, inmersos en el marco de la belleza. La ruptura de dicho canon permite su replanteamiento, incitando otra lectura acerca de la percepción, reconocimiento e interpretación de las imágenes producidas como ejemplos de belleza, pues según Peggy Zeglin Brand, “tales imágenes impugnan nociones filosóficas centrales como la distancia estética, el desinterés y las nociones simplistas de placer” (2013, p. 3). Una noción que integraría los conflictos identitarios de nuestro mundo actual: “la belleza como ejercicio interdisciplinario complica rápidamente los supuestos simplistas que subyacen a la experiencia estética y la reacción placentera” (p. 3). Y, de esta forma, incluiría las transformaciones que afectan a las cuestiones éticas y políticas, de género, etnia o clase social, a la moda o los nuevos iconos culturales.

La promesa de la belleza puede no implicar la felicidad nostálgica de antaño, pero sus placeres poco convencionales (...) pueden proporcionar al menos una forma de escape, (...) una nueva ventana al mundo, a través de la cual podemos vernos a nosotros mismos como otros y ver a los demás como parte de nosotros mismos (p. 22).

Así podemos introducir otra versión a partir de la recreación visual de la memoria de nuestra historia más reciente. Esta cuestión incitó a importantes artistas a revisar críticamente los aspectos históricos, políticos y sociales de nuestra experiencia como nación en tanto “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993, p. 33). En la historia del vídeo español muchas artistas llevan a cabo relecturas de la dictadura o la transición, recuperando del olvido, haciendo memoria, y situando a las mujeres en el centro del relato. Entre otras, Isabel Herguera en *Spain Loves You* (1988) (**Figura 4**) realizó un irónico retrato del estereotipo familiar y del lugar de la mujer en aquellas décadas de la transición, que coincide además con sus propios recuerdos a base de distintos efectos de animación – *cutout*, *stop motion* y animación tradicional– en el que se mezclan imágenes personales con otras provenientes de los medios de masas de hechos como la llegada del hombre a la luna

o la muerte de Franco. En su relectura revisa la historia de España desde el nacimiento de los dos hermanos de la autora hasta la muerte del dictador a través de imágenes icónicas en las que toda una generación se siente reconocida. Se trata entonces de un trabajo autobiográfico y experimental que da continuidad a su posterior trayectoria marcada por la idea del viaje como metáfora de su quehacer experimental en el mundo de la creación audiovisual.



Figura 4. Isabel Herguera, *Spain loves you*, 1988 (Fuente: https://aresvisuals.net/fichas/52_herguera_isabel/).

En una línea similar, *Más Muertas Vivas que Nunca* (2002) (Figura 5), de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, nos recuerda uno de los acontecimientos más sangrientos de la Guerra Civil, la matanza de mujeres en la plaza de toros de Badajoz el 14 de agosto del 1936, tras participar en las colectivizaciones de tierras en Extremadura coincidiendo con la toma de la ciudad de las tropas franquistas. Mientras una voz en off da cuenta de la historia en la escena, se suceden imágenes de una mujer peinando a otra, a veces adulta y a veces niña, e imágenes del suceso. Una mujer nos habla al oído desde la muerte en espera de lo que pueden hacer los vivos al tiempo que el rojo impregna la pantalla intensificando la experiencia del horror. La memoria y el presente hacen a la mujer protagonista de un relato, recuperando el archivo de la historia, presentándolo como parte de un colectivo activo, sometido al poder y al deseo, atravesado por la violencia política y la muerte.

Como vemos, progresivamente avanza la idea de la ruptura con un placer estético desinteresado

pensado para un sujeto universal y el arte se enfoca en historias concretas y narrativas situadas. Este valor abierto –como ya hemos planteado a la diferencia de lugar–, afecta, de la misma manera a la representación del cuerpo, del sexo y del género. Recordemos a autoras como Laura Mulvey (1975), Griselda Pollock y Rozsika Parker (1987, p. 261), Laura Cottingham (1994, pp. 54-64); Mary Devereaux (1992, p. 166) y Katy Deepwell (2020). Una de las teóricas más relevantes en el campo de los Estudios Visuales, Amelia Jones, comparte también esta perspectiva reconsiderando la autonomía estética y la importancia de la posición de la mirada. En “Postfeminism, Feminist Pleasures and Embodied Theories of Art” (1992) señalaba que es la imagen la que adscribe a los sujetos a una posición que estructura lo social, lo económico, lo político, la raza, el género o el sexo. Así, solo a través de reinscripción de la imagen “es posible cambiar las visiones construidas y, por lo tanto, generar otros devenires para la subjetividad y su representación” (p. 28). Por ello, abogará posteriormente por la urgencia de “ver” distinto más allá del binarismo occidental” (2012, pp. 46-47).



Figura 5. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *Más Muertas Vivas que Nunca*, 2002.
(Fuente: https://aresvisuals.net/fichas/50a_gonzalo_perez/).

Una secuencia de representaciones de cuerpos, sexos y géneros “que confunden, asombran, ofenden y exasperan” (Korsmeyer, 2017) puede afirmar la evidencia de estos posicionamientos que comprometen los conceptos de arte y valor estético. Rosi Braidotti defenderá un modelo

de identidad múltiple y plural, implicando “un nuevo nomadismo” (1994, p. 11). Unos cuerpos que, como señala Elizabeth Grosz, resistiéndose a los términos binarios clásicos, apuestan por reivindicar cuerpos fluidos que “funcionan de manera interactiva y productiva (...), generan lo que es nuevo, sorprendente, impredecible” (p. 11). O aquellos que asumen el reconocimiento de una identidad “performativa”, como proponía Judith Butler: “El cuerpo culturalmente construido se liberará entonces, no hacia su pasado “natural” ni a sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales” (2001, p. 126). Por ello, la cuestión de la sexualidad será también desmontada por las artistas que iluminan otros modos de relación – sexuales, familiares y de género– en nuestra vida cotidiana.

En el videoarte feminista español uno de los trabajos pioneros que asume el reto de presentar a una mujer diversa, compleja, múltiple, fue el de Virginia Villaplana, *Alicia bajo cero* (1998) (**Figura 6**) –obra perteneciente a la trilogía *Narrativas disidentes* junto con *Mujer trama* (1996) y *Nuit. Not even so* (Ni por ésas). *Largometraje experimental* (2002)–. Se trataba de una serie de vídeo-ensayos en los que participaban la escritura poética y la producción visual de los cuerpos con la música electrónica. Como repulsa a la imagen mediática del cuerpo femenino canónico, la artista reduce el carácter especular al mínimo, incluso utilizando el blanco y negro. En el inicio, el sonido de una caja de música, un poema y unas fotografías que parecen de un álbum familiar desencadenan secuencias a través de rotaciones circulares en las que, a través de imágenes fijas, intuimos que un cuerpo femenino. Un cuerpo en muchas ocasiones fragmentado, agachado, de espaldas, que transita desde la cama a la cocina o al suelo, transmitiendo una mezcla de deseo y desamparo. Este trabajo engarza con la posterior trayectoria de la artista, escritora y documentalista, en la que se hace recurrente la voluntad de concebir la memoria como una narrativa intersubjetiva, abierta a posibles reescrituras.



Figura 6. Virginia Villaplana, *Alicia bajo cero*, 1998 (Fuente: <https://www.hamacaonline.net/titles/alicia-bajo-cero/>).

Afrontando la crítica a las categorías binarias, de la misma forma que presentamos un espacio-marco del concepto de la belleza, lo sublime también es un territorio a analizar. Si, como Lyotard señalaba, lo sublime es “presentar lo que hay de impresentable” (1988, p. 21) en el momento presente, este ya no se da en lo inconmensurable o lo infinito. La crítica feminista manifiesta que lo sublime radica aquí, en el día a día de la experiencia cotidiana, donde conviven las imágenes del horror (Kristeva, 1988), la muerte, el miedo o el placer. Bonnie Mann en *Women's Liberation and the Sublime: Feminism, Postmodernism, Environment* (2006) define incluso un presente/futuro de la experiencia estética contemporánea como un “sublime liberador”: “un espacio abierto, sean hombres y mujeres, o mujeres y mujeres”, que “se enfrentan como personas en lugar del rol que desempeñan”, así “lo sublime liberador es la experiencia estética de la apertura de las palabras en un espacio intermedio en el que las afirmaciones de una mujer u otra, una persona u otra, se pueden escuchar y vivir” (p. 158).

Podríamos hablar también de lo sublime en relación a los mundos virtuales, grandiosos, no imaginables, misteriosos, o cercanos al terror y, de la misma forma a los cuerpos que la habitan. La artista Marina Núñez nos presenta en *Inmersión (I, II y III)* (2019) (**Figura 7**) una serie de tres vídeos que nos conducen a través de una animación a una estructura fractal interminable, entre lo orgánico y lo arquitectónico, lo natural y lo construido. En función del vídeo que se haya elegido visionar, una, dos o tres figuras antropomórficas aparecerán. Las figuras parecen derivar del mismo proceso y material que conforma su extraño hogar, como una propuesta de ese espacio intermedio de una experiencia de lo sublime abierto a interpretaciones y sujetos diversos. A lo largo de su extenso recorrido, y a partir de referencias a la literatura y la historia del arte, Marina Núñez emplea las tecnologías de la imagen para representar cuerpos monstruosos, no normativos, identidades abyectas que deconstruyen la violencia inherente a los modos hegemónicos de representar lo humano. El concepto de sublimidad en este trabajo parece incidir tanto en estos cuerpos post-humanos como en el espacio infinito recreado, a través de una imagen que atrapa al espectador.

En New era (1.996) (2020) (**Figura 8**), Ana Esteve Reig² nos proporciona también una experiencia de sublimidad. En la video instalación presentada a través de tres canales simultáneos, un avatar recita la *Declaración de independencia del ciberespacio* (1996) de John Perry, publicada en 1996 cuando en Estados Unidos se ponían en marcha las primeras leyes que controlaban la información transmitida por la red. La artista contrapone dos tiempos distintos de vivir y concebir el ciberespacio: el de sus orígenes, en el que los ciberactivistas consideran internet un espacio de libertad para los sujetos, los cuerpos y su apariencia, y para sus formas de habitar el mundo y el actual, en el cual navegamos bajo una aparente libertad, mediada, sin embargo, por algoritmos que controlan nuestras búsquedas, dirigiendo así los contenidos que aparentemente deseamos consumir. En un espectacular recorrido por el ciberespacio y su avatar, la artista nos presenta un espacio que se fragmenta e interactúa con la representación virtual de astros y galaxias. El nuevo mundo que defiende va más allá de la materia, de los poderes económicos y gubernamentales que manan de sus lógicas, que doblegan y legislan la fisicidad de los cuerpos. La obra Ana Esteve Reig recrea minuciosamente personajes en entornos muy cuidados, y a pesar de los distintos temas que trata, mantiene una continuidad al poner el acento en la reflexión sobre los estereotipos y las relaciones de poder en el marco de las telecomunicaciones y la cultura popular.

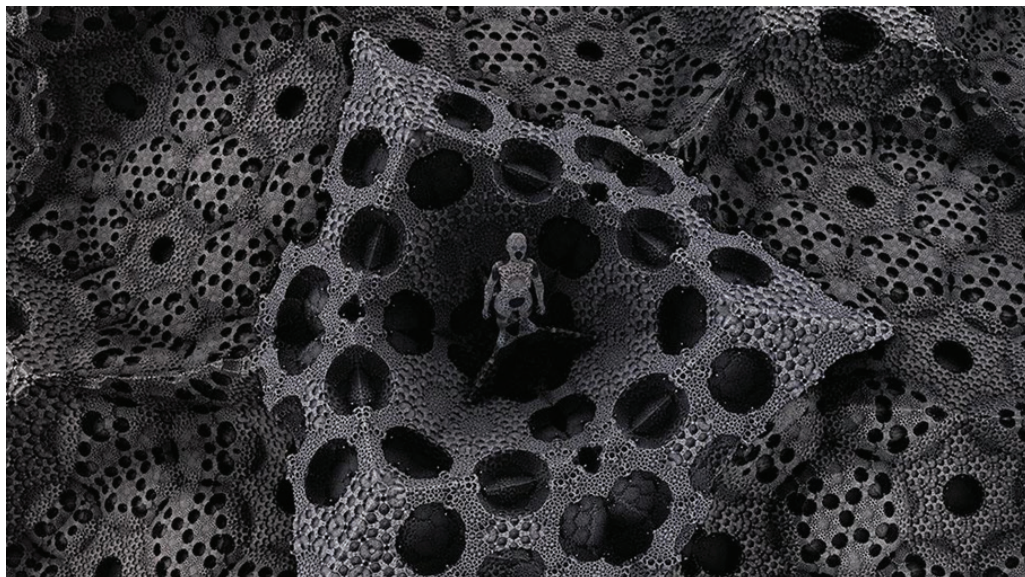


Figura 7. Marina Núñez, *Inmersión (I, II y III)*, 2019 (Fuente: <http://www.marinanunez.net/inmersion-videos/>).

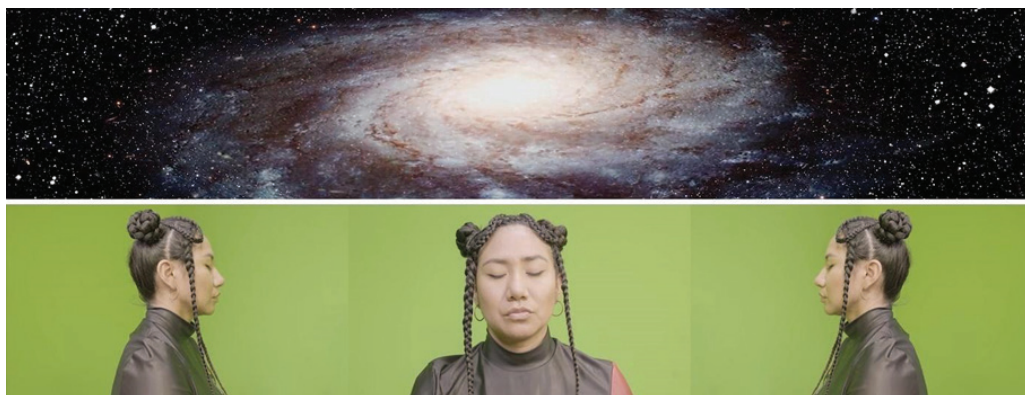


Figura 8. Ana Esteve Reig, *New era (1.996)*, 2020 (Fuente: https://aresvisuals.net/fichas/42_esteve_reig_ana/).

También podríamos hablar de esos cuerpos femeninos, aparentemente lejanos, habitantes de ese “Tercer mundo” producido por Occidente y que a menudo “exotiza” como espacio ignoto de lo sublime. Sally Gutiérrez en *Tapologo* (2008) (**Figura 9**) –documental codirigido junto a su hermana Gabriela Gutiérrez– nos traslada así a la historia que protagonizan las mujeres del asentamiento de chabolas de Freedom Park, una ciudad de infraviviendas de Sudáfrica, próxima a una explotación minera en la que la pobreza empuja a la prostitución y al contagio del sida. En este degradado lugar un grupo de mujeres seropositivas se revela contra el racismo, la explotación laboral, la prostitución o la prohibición del uso de preservativos de la Iglesia y se forman para convertirse en las enfermeras de la zona. *Tapólogo* narra la lucha y la perseverancia entre de las marginadas, destacando determinadas experiencias vitales, como cánticos, bailes

o sonrisas donde se siente la victoria diaria de sus protagonistas. Sally Gutiérrez trata así en sus obras la hibridación y la intertextualidad que convergen en la necesidad de combinar principios estéticos y éticos diversos, permitiendo articulaciones y relaciones entre palabras, sonidos, lugares y seres humanos, como ya hiciera en *Ta Acorda Ba Tu El Filipinas* (2017) y *Pasig Manzanares* (2018). Historia y vida son lo mismo.



Figura 9. Sally Gutierrez, *Tapologo*, 2008 (Fuente: <http://www.apologiantologia.net/db/?q=es/node/18756>).

3.2 Visibilizar el mundo en el círculo de la experiencia, diluyendo los límites de lo privado y lo público

Aquellas acciones que llevamos a cabo en nuestra vida cotidiana no son “públicas, privadas o íntimas” en sí mismas, “sino según el espacio en que se desenvuelven” (Castilla del Pino, 1989, p. 26). Las íntimas no pueden observarse, las privadas podrían ser observables, y las públicas, son necesariamente observables (pp. 27-29). Son, al mismo tiempo, creaciones modernas marcadas por las transformaciones de la sociedad. Insistir en esta porosidad nos hace conscientes de la fragilidad de ambas dimensiones (Arendt, 1993, pp. 72-73; Aranguren, 1989, pp. 17-28), por ello la transgresión de sus límites es agresiva (Bachelard, 1992, p. 251) y reproduce violencias estructurales (Habermas, 1981). Violencias que nos conducen así a lo que José Luis Pardo definió como la “falacia de la intimidad” (1996, p. 36), una intimidad más próxima a un narcisismo ilimitado de carácter totalizante (Han, 2013, p. 71).

Si desde el arte audiovisual feminista y la hermenéutica crítica analizamos las transformaciones culturales, encontramos el gran protagonismo de las mujeres en la desarticulación de estas esferas. Heller (1985) y Mouffe (1993) denuncian así la dominación espacial a la que la mujer tradicionalmente es sometida, confinada al espacio doméstico (Fraser, 1993, p. 32) a causa de la radical separación entre lo público y lo privado, en la génesis de las funciones de lo masculino y lo femenino, fronteras fundamentadas en un pensamiento dicotómico que se reproduce en

las instancias sociales. Por ello, la estética de lo cotidiano (Haapala, 2005) interviene superando dicha dualidad. Así, Nelly Richard anticipó “que es en el nivel de lo que entendemos como vida cotidiana” donde la dualidad público/privado “se determina”, siendo “el cuerpo (...) la fase principal en la que esa división deja su rostro” (1986, p. 65). En este desplazamiento, la revolución feminista ha sido clave (Millet 1995, p. 68), y por ello el concepto de lo micropolítico comienza a bosquejarse en tanto programa emancipatorio de la subjetividad promoviendo contra-imaginarios críticos. La afirmación feminista de politizar lo privado ha ofrecido, como señalan Nancy Hirschmann y Christine Di Stefano, un “desafío radical a la noción de política en sí misma”, instigando su redefinición “para incluir asuntos que el discurso dominante y la teoría consideran completamente no políticos, como el cuerpo y la sexualidad, la familia y las relaciones interpersonales” (1996, p. 6).

El género, el sexo, la etnicidad o la nacionalidad han sido visibilizados por mujeres artistas desde la década de los 60 y 70 del siglo XX desde distintas perspectivas, atendiendo a instancias sociales como la familia o el trabajo. Entramos así de nuevo en el círculo de la experiencia y la aportación de la estética feminista y de intereses del audiovisual feminista. Caroline Ramazanoğlu y Janet Holland insisten: “El conocimiento no es separable de la experiencia” (2002, p. 14). Y Chris Meigh-Andrews señala la relevancia que las mujeres artistas tuvieron en relación a las cuestiones sobre la identidad y la subjetividad, “deconstruyendo y alterando los modos dominantes de representación”, sino permitiéndoles hacer público, en el espacio de la representación, el ámbito privado, “lo personal y los espacios domésticos” (p. 283). A propósito, en su obra *Subversiones domésticas* (2020) (**Figura 10**), Estíbaliz Sádaba retoma esta cuestión, ya ampliamente tratada en distintos trabajos –como en su reciente exposición *Desdoméstica* (2021)– y por otras muchas artistas en el contexto español. Se trata de una sucesión de grabaciones muy diversas que exploran visualmente las tareas y estereotipos tradicionalmente asociados con lo femenino en el espacio del hogar.

En toda su trayectoria, la artista ha destacado por una escenificación constante de los roles de género y la opresión de los discursos sexistas que operan en los imaginarios colectivos. Colocándose ella misma en el centro, deviniendo el sujeto de sus acciones, Sádaba ha conseguido así ironizar sobre su propio papel como artista en una obra fundamentalmente videográfica. *Subversiones domésticas* parte de la lectura de los textos de las pensadoras feministas italianas de los años 70, Silvia Federici y Mariarosa Dalla Costa, que de hecho serán entrevistadas en la pieza. Intercala sus relatos en primera persona con primeros planos de los pies de una mujer, la cual camina en tacones sobre el mobiliario de la casa, desde el fregadero a la mesa del salón o la encimera de la cocina. Al final del vídeo esta sale a la calle y en ella “aparece” portando una especie de máscara con forma de casa en su cabeza. La pieza define el trabajo doméstico como parte fundamental del funcionamiento de nuestras sociedades y entiende su desprecio como una forma de limitar las capacidades de las mujeres.



Figura 10. Estibaliz Sádaba, *Subversiones domésticas* (2020). (Fuente: https://aresvisuals.net/fichas/87_sadaba_estibaliz/)



Figura 11. Lúa Coderch, *Vida de O.*, 2018 (Fuente: https://aresvisuals.net/fichas/29b_coderch_lua/).

Este espacio es también el lugar en los que las relaciones entre padres, esposos, amantes, hijos o amigos se muestran, evidenciando sus políticas (Elwes, 2005, pp. 35-58). En su contingencia diaria, estas devienen relatos cuyo análisis revela toda suerte de contradicciones e intensidades, emociones contrapuestas, alegrías (risas) y tristezas (lágrimas), pérdidas, olvidos y recuerdos. Una experiencia de lo cotidiano que la artista Lúa Coderch traslada a su trabajo *Vida de O.* (2018) (**Figura 11**), en el que aborda los paralelismos y diferencias entre lo humano y lo objetual también desde el absurdo y la ironía. Coderch emplea la animación en grabaciones domésticas, incrustando bocas en unos objetos en tanto personajes ausentes pero que, de súbito, tienen voz. Son los objetos de la casa los que nos narran desde su propia perspectiva la vida del/a ciudadano/a “O.”, y cómo “su alma sensible”, le lleva a cuestionar otras formas de contribuir al cambio en su vida laboral, personal y cotidiana. A lo largo de su trabajo, que deriva de su constante interés por la literatura, la escultura, el audiovisual y el diseño, Coderch establece un diálogo entre palabras y objetos en vídeos, performances e instalaciones. Emplea muy a menudo la voz en off, lo cual diluye las fronteras entre lo real y lo ficticio y nos lleva a experimentar con el aspecto emocional que la experiencia cotidiana imprime en los objetos.

La pregunta acerca de cómo visibilizar los hábitos que invaden nuestras relaciones interpersonales así como con los lugares o entornos que habitamos nos lleva hacer presente el potencial de la autobiografía para hallar sus contradicciones (Martínez-Collado, 2017, pp. 44-45). De la misma forma, requerir la revelación de lo íntimo en lo público está cercano a una imposición si queremos hacer real una metamorfosis de la sociedad. Desde la Sociología, Giddens comprometió a “la posibilidad de la intimidad” con la “promesa de la democracia” (1995, p. 171), y desde la Semiótica Kristeva habló de la intimidad como “potencialidad en revuelta” (1998, p. 32). Emerge así una conciencia de la proximidad que pone en primer plano la política de los afectos a partir de las posibilidades del arte para explorar las emociones. En línea con este planteamiento tenemos la obra de Laura Torrado. La artista trabaja utilizando medios como la fotografía, el vídeo y la performance, siempre interpelando al espectador a través de composiciones sencillas y atractivas, pero enigmáticas e incluso subversivas. Cuestiona así el concepto de belleza, y especialmente dentro de la de representación tradicional de lo femenino

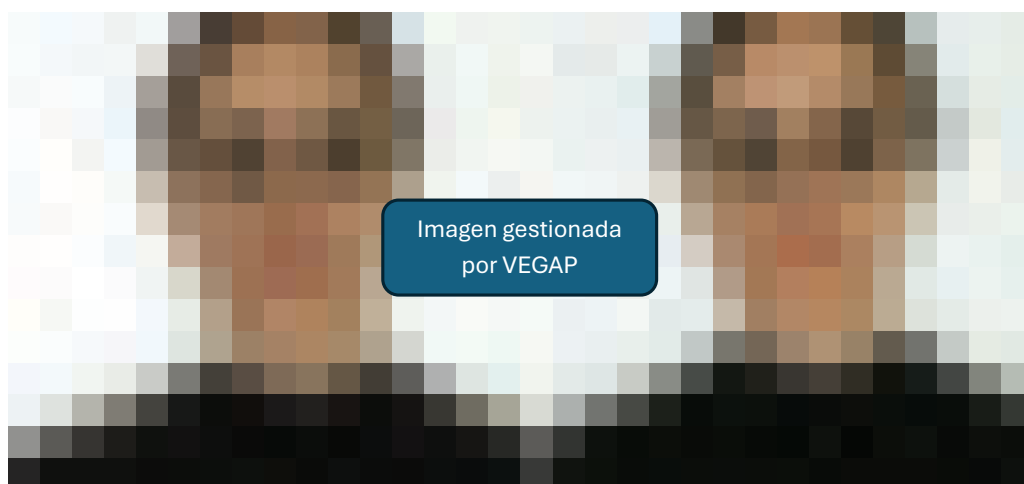


Figura 12. Laura Torrado, *La llorona (lágrimas negras)*, 2008 (Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-laura-torrado/2186647/>) © VEGAP.

En *La llorona (lágrimas negras)* (2008) (**Figura 12**) asistimos a un primer plano fijo de la cara de una mujer que mira de frente al espectador. Poco a poco de sus ojos brotan lágrimas teñidas de negro a causa del rímel. Sin embargo, ella mantiene fijamente la mirada, en un riguroso silencio solo interferido por el incómodo zumbido de los insectos que suenan de fondo. La obra se muestra así como una afirmación del dolor desde la valentía, más allá de la vergüenza. El espectador sin prólogo recibe así la experiencia reiterada del ancestral sufrimiento en silencio de las mujeres. De este modo, se revalúa el poder de la existencia, de un cuerpo afectado que consigue manifestar así su potencial político (Alcoff, 2000) e impulsa una posibilidad transformadora, como propone Eve Kosofsky Sedgwick, atendiendo a “a las texturas y efectos de pedazos particulares del lenguaje” (2003, p. 6). Un trabajo que parece querer decirnos, como Alexandra Juhasz escribe: “He vivido una vida, eligiéndola según mis propias reglas, valorando lo que sé y creo, aunque al hacerlo, hago frente a las reglas de la sociedad. Quiero mostrarte mi vida para que sepas que es posible hacer lo mismo” (2001, p. X).

4 CONCLUSIONES: Intervenir la memoria y sentir el presente

Partimos en esta investigación de la necesidad de un ejercicio de memoria que permita re-experimentar nuestro presente de forma crítica. De este modo, si toda memoria se vislumbra como “un campo de negociación cultural a través del cual las diferentes historias compiten por un lugar en la historia” (Sturken, 1997, p. 1), las “memorias feministas” pueden posibilitar nuevas perspectivas (Juhasz, 2001, p. 3) “motivadas por el deseo de hablar y alterar el mundo”, haciendo de “los medios de comunicación” herramientas poderosas que puedan inspirar cambios en los modos en que nos relacionamos (p. 3). Ina Blom en *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social* (2017) hablaba de la “memoria cultural” en tanto “retrato” que “nos permite ver quiénes somos y quiénes hemos sido. La sociedad es memoria, y la memoria es reconocimiento, identidad” (p. 14), y es en ella donde se haya la posibilidad de transformación. Así, “el tiempo y la temporalización se han convertido en (...) un objeto crítico en sí mismo” (p. 15), que puede generar contextos novedosos (p. 18).



Figura 13. Olalla Gómez Valdericeda, *A pie de calle*, 2020 (Fuente: <http://www.olallagomezvaldericeda.com/a-pie-de-calle>).

Por esta razón, el presente artículo recoge dichas palabras, reconociendo así tanto a aquellas artistas pioneras que proyectaron estos imaginarios alternativos como a las que desde el presente continúan el camino. Valoramos, de este modo, el vértigo que supone dar el primer paso frente a aquello que no se puede decir o hacer, establecido por el privilegio o el poder. Tanto las obras como las teorías expuestas consiguen arrojar luz acerca de cómo afrontamos la identidad contemporánea en un contexto mediatizado, retomando aquello que ha quedado en el olvido para hacer de esos pasados descartados una oportunidad presente. Las mujeres, tradicionalmente silenciadas, pueden por tanto hacer uso de la circularidad del tiempo para *desocultar* estos imaginarios y darles voz. Así, otro relato de la historia se incluye en el gran archivo del imaginario visual colectivo. En este sentido, la pieza de la artista Olalla Gómez Valdericeda, nos resulta de gran interés para cerrar estas conclusiones. En su vídeo-instalación *A pie de calle* (2020) (**Figura 13**), ilustra esta voluntad de persistencia del cambio a pesar de la complejidad del paso del tiempo. Asistimos a la toma fija de un suelo adoquinado en tanto prolongación de la calle, llevado al espacio de la galería. El vídeo reproduce el crecimiento de unas malas hierbas que dibujan unas letras: “cambio”, como una herida abierta, sobre las baldosas. El sonido de fondo es el de una serie de manifestaciones, dando así a la pieza un tono más marcadamente político. Del mismo modo, el orden geométrico del suelo público posibilita la esperanza de un habitar diferente, presente, que impulsa a revalorizar lo que lo que Sara Ahmed califica de “signos de la persistencia de aquello a lo que nos oponemos en el presente” (2004, p. 187). Un círculo siempre abierto, en el que el pasado, presente y futuro va tejiendo nuevos hilos y derivas. Posibilidades siempre de ver, concebir, representar el mundo, con la firma convicción de afectar.

APOYOS

Este artículo es resultado de las estancias realizadas en el Department of Media, Culture and Language de la University of Roehampton (Londres) entre 2013 y 2018, de las investigaciones promovidas por el Grupo de Investigación Consolidado (desde 1997) de la UCLM “Visu@ls. Cultura visual y políticas de identidad”, y del “Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España” (<https://aresvisuals.net>), financiado por los Proyectos de I+D+i MINECO (Ref.: HAR2013-45747-P) y MICIU (Ref.: PGC2018-095875-B-I00).

5 REFERENCIAS

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Alcoff, L. (2000). Phenomenology, post-structuralism and feminist theory on the concept of experience. En L. Fisher y L. Embree (Eds.), (pp. 39-56). *Feminist Phenomenology*. Boston/Londres: Kluwer.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: FCE (Ed. original: 1983).

Aranguren, J. L. (1989). El ámbito de la intimidad. En C. Castilla del Pino (Ed.), *De la intimidad* (pp. 17-24). Barcelona: Crítica.

Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España, dirigido por Ana Martínez-Collado. Recuperado de: <https://aresvisuals.net/>

Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós (Ed. original: 1933).

Bachelard, G. (1992). *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica (Ed. original: 1957).

Baigorri, L. (1997). Video y posmodernidad. On the Cutting Edge. En *El video y las vanguardias históricas* (pp. 79-82). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós Argentina (Ed. original: 1994).

Bal, M. (2006). Conceptos viajeros en las Humanidades. Trad. Yaiza Hernández. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3, 27-77 (Ed. original: 2002).

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós. (Ed. original: 1990).

Blas, S. (2005). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado Español. En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pp. 109-122) San Sebastián: Arteleku, Diputación

Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arte y pensamiento.

Blom, I. (2017). Introduction. Rethinking Social Memory: Archives, Technology, and the Social. En I. Blom, T. Lundemo y E. Røssaak (Eds), *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social* (pp. 11-38). Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Broude, N. y O. Garrard, M. (1994). *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Abrams.

Broude, N. y Garrard, M., (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Londres: University of California Press.

Castilla del Pino, C. (1989). Público, privado, íntimo. En *De la intimidad* (pp. 25-31). Barcelona: Crítica.

Cixous, H. (1995). La joven nacida. Salidas. En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Myriam Díaz-Diocaretz (pp. 13-107) Madrid: Anthropos, (Ed. original: 1979).

Colaizzi, G. (1990). Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate. En *Feminismo y teoría del discurso*. Giulia Colaizzi, ed. Madrid: Cátedra.

Colaizzi, G. (2007). *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cottingham, L. (1994). ¿What's So Bad About 'Em? En *Bad Girls* (pp. 54-64). Londres: ICA.

Culler, J. (1982). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Nueva York: Cornell University Press.

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós (Ed. original: 2003).

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (1984). *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine 1*. Madrid: Paidós (Ed. original: 1983).

Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Madrid: Paidós (Ed. original: 1985).

Deepwell, K. (2019). Beauty and Its Shadow: A Feminist Critique of Disinterestedness. En L. Ryan Musgrave (Ed.), *Feminist Aesthetics and Philosophy of Art: Critical Visions, Creative Engagements*. Nueva York: Springer Netherlands (Ed. original: 2011).

Devereaux, M. (1992). The Philosophical and Political Implications of the Feminist Critique of Aesthetic Autonomy. *The Bucknell Review*, 36(2), 164-186.

Devereaux, M. (1995). Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The 'New' Aesthetics. En P. Z. Brand y C. Korsmeyer (Eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (pp. 121–141). Pennsylvania State: University Press.

Ecker, G. (1986). *Estética feminista*. Trad. Paloma Villegas. Barcelona: Icaria (Ed. original: 1985).

Elwes, C. (2005). *Video Art: A Guided Tour*. Londres: I.B Tauris & Co Ltd.

Editorial Collective (1986). Film Video. *Heresies: A feminism Publication on Art and Politics*, 4(16), Nueva York: Heresies Collective. Recuperado de:
<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies16.pdf>

Fraser, N. (1993). Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente. Trad. Teresa Ruiz. *Debate Feminista*, 4(7), 23-58.

Giddens, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*. Trad. Benito Herrero Amaro. Cátedra: Madrid.

Grandas, T. et al. (2020). *Fina Miralles. Soy todas las que he sido*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Trad. F. Gómez. Madrid: Traficantes de sueños (Ed. original: 2005).

Gras, M. (2012). El genérico "vídeo" como máquina de narrar. En *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen* (pp. 23-54). Madrid y Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y Casa Asia.

Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Haapala, A. (2005). On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place. En A. Light y J. M. Smith (Eds.) *The Aesthetics of Everyday Life* (pp. 39-55). Nueva York: Columbia University Press.

Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Trad. Antoni Domènech y Rafael Grasa. Barcelona: Gustavo Gili.

Hall, D. y Jo Fiter, S. (1990). Introduction. En D. Hall y S. Jo Fiter (Eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (pp. 13-27). Nueva York: Area Video Coalition.

Han, B-Ch. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Herder.

Hanhardt, J. (1993). Expanded forms, notes towards a history. *World Wide Video, Arts and Design Magazine*, 31, 18-25.

Hedlin Hayden, M. (2015). *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*. Aldershot: Ashgate.

Hein, H. (1990). The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(4), "Special Issue: Feminism and Traditional Aesthetics", 281-291.

Heller, A. (1985). *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*. Trad. Manuel Sacristán. México D. F.: Grijalbo.

Hirschmann, N. J. y Di Stefano, C. (1996). Introduction: Revision, Reconstruction and the Challenge of the New. En *Revisioning the Political: Feminist Reconstructions of Traditional Concepts in Western Political Theory* (pp. 1-26). Boulder: Westviewpress.

Jeppesen, S., Hounslow, T., Khan, Sh. y Petrick, K. (2017). Media Action Research Group: toward an antiauthoritarian profeminist media research methodology. *Feminist Media Studies*, 17(6), 1056-1072. doi: <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1283346>

Jones, A. (1994). Postfeminism, Feminist Pleasures and Embodied Theories of Art. En C. L. Langer, J. Frueh, y A. Raven (Eds.), *New Feminist Criticism. Art, Identity, Action* (pp. 16-41). Nueva York: Harper Collins.

Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

Jones, A. (2012). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Art*. Nueva York: Routledge.

Juhasz, A. (2001). *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Knight, J. (2000). Video. En F. Cuson y O. Pajackowska (Eds.), *Feminist Visual Culture* (pp. 249-263). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Korsmeyer, C. (2017). Feminist Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/feminism-aesthetics/>

Kosofsky Sedgwick, E. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa, México. Siglo XXI Editores (Ed. original: 1980).

Kristeva, J. (2000). *El porvenir de una revuelta*. Trad. Beatriz Horrac y Martín Dupaus. Barcelona: Seix Barral.

Labanyi, J. (2010). Doing things: emotion, affect and materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-233.

Lyotard, J. F. (1988). *La posmodernidad explicada a los niños*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa.

Lovejoy, M. (1992). *Postmodern Currents. Art and Artist in the Age of Electronic Media*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Mann, B. (2006). *Women's Liberation and the Sublime: Feminism, Postmodernism, Environment*. Nueva York: Oxford University Press.

Martínez Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.

Martínez Collado, A. (2009). Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. En *Producción artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos Debates I* (pp. 98-110). Vitoria: Centro Cultural Montehermoso. London Phaidon Press.

Martínez-Collado, A. (2017). Imágenes/secuencias, políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.) *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

Meigh-Andrews, Ch. (2006). *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, Oxford: Berg.

Meskimmon, M. (2003). *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*. Estados Unidos y Canadá: Routledge. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/roehampton-ebooks/detail.action?docID=1075328>

Millet, K. (1995). *Política Sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra (Ed. original: 1969).

Mouffe, Ch. (1993). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. Trad. Hortensia Moreno. *Debate feminista*, 7, 3-22.

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Trad. Santos Zunzunegui. Valencia: Episteme Ediciones.

Nochlin, N. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News* 69, Enero, 22-29.

Oñate, T. (2019). *Estética y paideía (Hermenéuticas contra la Violencia I)*. Madrid: Dykinson.

Ortuño, P. (2018). Desde la singularidad hacia el trance comunitario en la creación audiovisual. En *La imagen pensativa. Ensayo visual y prácticas contemporáneas en el Estado español: 16 miradas al videoarte* (pp. 21-45). Madrid: Brumaria.

Panea, J. L. (2021). Espacios domésticos de resistencia. La cama en el arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género. *Asparkia. Investigació feminista*, 38, 341-367. doi: <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.17>

Pardo, J.L. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.

Phelan, Ph. y Reckitt H. (2001). *Art and Feminism*. Londres: London Phaidon Press.

Pollock, G. y Parker, R. (1987). *Strategies of Feminism*. Introduction. En *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985* (pp. 3-78). Londres: Pandora Books.

Pollock, G. (1988). *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y Nueva York: Routledge.

Pollock, G. (1994). Histoire et politique: ¿l'histoire de l'art peut elle survivre au féminisme? En Y. Michaud (Ed.) *Feminisme, art et histoire de l'art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux arts, Espaces de l'art.

Pollock, G. (2009). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En X. Arakistain y L. Méndez (Eds.) *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. (pp. 42-63). Vitoria: Centro Cultural Montehermoso.

Ramazanoğlu, C. y Holland J. (2002). *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. Londres: SAGE Publications.
Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/roehampton-ebooks/detail.action?docID=254649>

Rich, A. (2010). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Trad. Margarita Dalton. Madrid: Horas y Horas (Ed. original: 1966).

Richard, N. (1986). The Rhetoric of the body. *Art & Text*, 2, "Special Issue: Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973", 65-73.

Richardson, J. y Gorbman, C. (2013). Introduction. En J. Richardson, C. Gorbman y C. (Eds.) *New Audiovisual Aesthetics* (pp. 3-35). Nueva York: Oxford University Press.

Rose, G. (2020). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Trad. Isabel Garnelo Díaz. Murcia: Cendeac (Ed. original: 2001).

Rosler, M. (1990). Video: Shedding the Utopian Moment. En D. Hall y S. Jo Fifer (Eds.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (pp. 31-50). Nueva York: Aperture, Bay Area Video Coalition.

Ross, D. (2010). En el principio (In the Begining). En D. A. Ross y C. Van Assche (Eds.) *100 videoartistas / 100 Video Artists* (pp. 9-27). Madrid: Exit Publicaciones.

Rush, M. (2003). *Video Art*. Londres: Thames & Hudson.

Sádaba, E. (2021). *Desdoméstica*. Bilbao: Fundación Bilbao Arte Fundazioa.

Saito, Y. (2010). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Sheriff, M. (2011). Beyond the Norm: Interpreting Gender in the Visual Arts. En J. Butler y E. Weed (Eds.) *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism* (pp. 161-186). Bloomington: Indiana University Press.

Sturken, M. (1990). Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History. En D. Hall y S. Jo Fifer (Eds.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (pp. 101-121). Nueva York: Aperture, Bay Area Video Coalition, (Ed. original: 1989).

Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.

Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Trad. Ana Lizón. Barcelona: Paidós.

Van Assche, Ch. (2010). El vídeo, un espacio-tiempo contemporáneo (Video, a Contemporary Time-Space). En D. A. Ross y C. Van Assche (Eds.) *100 videoartistas / 100 Video Artists* (pp. 28-43). Madrid: Exit Publicaciones.

De la Villa, R. (2005). No es un problema de género. *Exit Express*, 12, 8-11.

Wolff, J. (2006). Groundless Beauty. Feminism and the aesthetics of uncertainty. *Feminist Theory*, 7(2), 143-158.

Wooster, A-S. (1984). In the beginning there was one, television. En C. Borelli (Ed.) *From TV to video e Dal Video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano* (pp. 5-25). Bolonia: L'immagine elettronica.

Zeglin Brand, P. (2013). *Beauty Unlimited*. Bloomington: Indiana University Press.

NOTAS

1. “Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España”, dirigido por Ana Martínez-Collado <https://aresvisuals.net/entrevistas/>. El “Ciclo de visionado y diálogo con artistas” fue una actividad dirigida por Ana Martínez-Collado y José Luis Panea, en el marco del Archivo a partir del Proyecto MICIU (Ref.: PGC2018-095875-B-I00), donde participaron Maribel Doménech, Rocío de la Villa, Marta Negre, Joan M. Marín, Ruth Montiel Arias, Verónica Perales Blanco, Antoni Abad, Salomé Cuesta, Lúa Coderch, Ruth Sanjuán, Estíbaliz Sádaba, Susana Blas, Pedro Ortuño, Bárbaro Miyares, Marina Núñez, Laura Torrado, Francisco Ruiz de Infante y Menene Gras Balaguer. Web: <https://aresvisuals.net/entrevistas/>
2. La artista, al igual que Olalla Gómez Valdericeda (a quien veremos en el último punto), formó parte de la mesa de debate y visionado de obras del “I Congreso Internacional Estéticas híbridas de la imagen en movimiento”. El evento fue dirigido por Ana Martínez-Collado y Antonio Notario Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha y Universidad de Salamanca) los días 12 y 13 de noviembre de 2020. El resto de artistas participantes fueron Rogelio López Cuenca, Manuel Onetti, Marc Larré y Regina de Miguel. Web: <https://aresvisuals.net/congresos/>