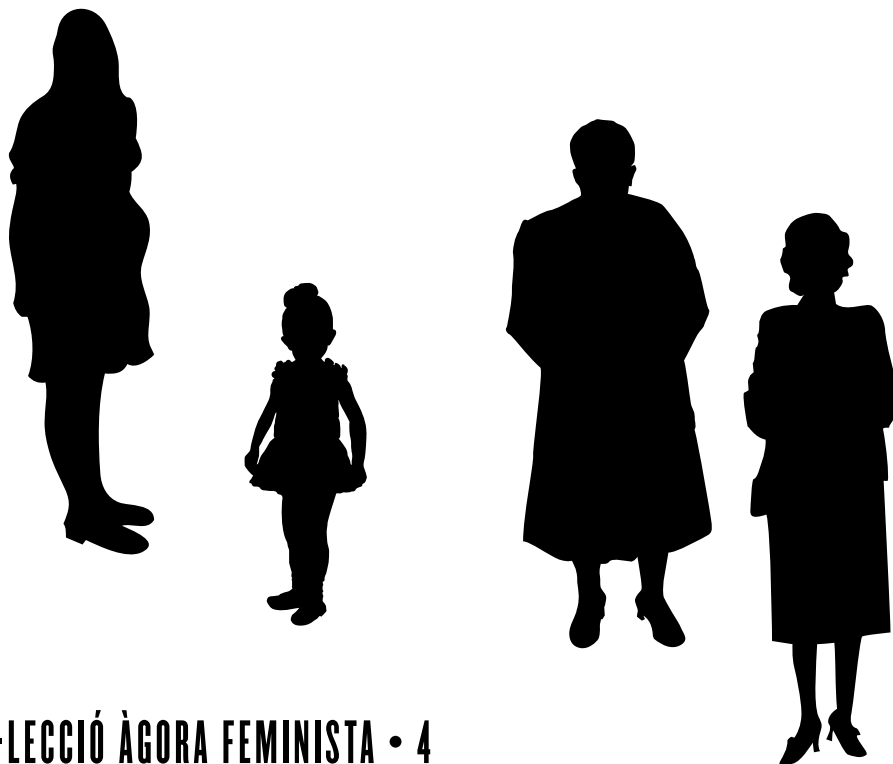


# ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)



COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 4

# ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)

COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 4

**UJI** UNIVERSITAT  
JAUME I  Institut Universitari d'Estudis  
Feministes i de Gènere  
Purificación Escribano

[ir a ÍNDICE](#)

## BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Noms: Castanedo Alonso, Marta, editor literari | Caballero Guiral, Juncal, editor literari | Torrent, Rosalía, editor literari | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género

Títol: Espacios de arte y género / Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (eds.)

Descripció: Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2023] | Col·lecció: Àgora feminista ; 4 | A la portada: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere "Purificación Escribano" | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-19647-73-3 (paper) | ISBN 978-84-19647-74-0 (pdf)

Matèries: Museus i dones | Feminisme i art | Dones artistes

Classificació: CDU 305-055.2:069 | CDU 141.72:7.036 | CDU 7.071.1-055.2 | THEMA GLZ



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. [www.une.es](http://www.une.es).



Reconeixement-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions  
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana  
[www.tenda.uji.es](http://www.tenda.uji.es) [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)

© Del text: les autores i els autors, 2023

© De les imatges: les persones i entitats referenciades, 2023

Imatge de la coberta: Vacíos del pasado. Projecte de Gloria Rubio Largo, composició de Drip Studios

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Coordinació editorial: M. Carme Pinyana i Garí

ISBN paper: 978-84-19647-73-3

Dipòsit Legal: CS 812-2023

ISBN pdf: 978-84-19647-74-0

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.4>

Este llibre ha rebut financiació del Projecte d'Innovació Educativa "Implementación de la perspectiva de género en las asignaturas del Área de Estética y Teoría de las Artes".  
Código 18G002-728. Curso 2022/2023

**Direcció de la col·lecció**

Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

**Comitè científic**

Directora i secretària del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano

(actualment Sonia Reverter Bañón i Dora Sales Salvador, Universitat Jaume I)

Giulia Colaizzi (Universitat de València)

María José Gámez (Universitat Jaume I)

Emma Gómez Nicolau (Universitat Jaume I)

Rebeca Maseda García (University of Alaska at Anchorage)

Catherine Rottenberg (University of Nottingham)

Rosalía Torrent (Universitat Jaume I)

Iván Villanueva Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst)

# ESPACIOS DE ARTE Y GÉNERO

**Marta Castanedo Alonso, Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés (ed.)**



# ÍNDICE

## Presentación

MARTA CASTANEDO ALONSO, JUNCAL CABALLERO GUIRAL, ROSALÍA TORRENT ESCLAPÉS.. 11

## De la ausencia de mujeres artistas a la perspectiva feminista crítica:

el ejemplo del museo de Arte Contemporáneo de Alicante

ROSA M<sup>o</sup> CASTELLS GONZÁLEZ..... 17

## «No he de lograrlo sola y olvidada»:

el Museo del Romanticismo en clave de género

CARMEN CABREJAS, ALEGRA GARCÍA..... 41

## Museo Barjola de Gijón: exposiciones y género

SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA ..... 61

## Habitar el no-todo: Imaginación, des-orden y creatividad feminista

JÚLIA LULL SANZ ..... 75

## Ese cuerpo que (también) es mío: museos, feminismos y política sexual

SARAY ESPINOSA ROSTÁN..... 87

## La España disidente: la movilización activista en espacios públicos

PAULA CARRATALÀ-ROS ..... 101

## El feminicidio en México: prácticas artísticas para clamar justicia

AIDA CARVAJAL GARCÍA ..... 115

## Resistencia artística ucraniana: una mirada hacia la guerra

desde la decolonización cultural y la museología crítica

ANETA VASILEVA IVANOVA, ALEJANDRO VILLAR TORRES ..... 129

## (De)Centering Towards Where? Exploring Ecofeminist Infiltration and

Wu Mali's Influence on Institutional Dynamics in Taiwanese Contemporary Art

ROBERTO ALVAU ..... 155

Activismo y museos: del sufragismo a la sostenibilidad	
MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN .....	171
Vacíos del pasado	
GLORIA RUBIO LARGO .....	189
Red de museos por la igualdad	
LOLA DÍAZ GONZÁLEZ-BLANCO, SOFÍA RODRÍGUEZ BERNIS .....	211



# ESE CUERPO QUE (TAMBIÉN) ES MÍO: MUSEOS, FEMINISMOS Y POLÍTICA SEXUAL

SARAY ESPINOSA ROSTÁN  
*Universitat de Girona*

## 1. Demasiadas mujeres: la crítica feminista a la representación

She could feel her heart pound in anticipation of the delights she would find on the walls of the art museum [...] The rows of pictures stared at her and then, as she slowly passed through the crowded rooms, a curious thing began to happen. She felt her vision of the world receding before the power of so many images which distorted her body, denied her mind and asserted her womanliness only as a passive presence, never as an active force.

Judy Chicago, *What is feminist art?* 1977. Litografía.

En 1956, el británico Kenneth Clark establecía una de las distinciones más útiles para el discurso de la historia del arte: la diferencia entre desnudez *–the naked–* y desnudo *–the nude–*. La primera hace referencia a la presencia del cuerpo, sin ropa, mientras que la segunda, culturalmente superior, hace referencia a su representación; al cuerpo transformado estéticamente, vestido por el arte y la cultura. Según este teórico, «el desnudo no es [solo] un tema del arte, sino una forma de arte», una de las formas de expresión artísticas más elevadas (Clark 2006, 17):

En la época más grande de la pintura, el desnudo inspiró las obras más excelsas; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su categoría como ejercicio académico y demostración de maestría. [...] en nuestro siglo, en que hemos desechado, una tras otra, aquellas herencias de Grecia resucitadas en el Renacimiento, eliminado la armadura antigua, olvidado los temas de la mitología y discutido la doctrina de la imitación, *solo sobrevive el desnudo*.<sup>1</sup>

---

1 Las cursivas son nuestras.

Kenneth Clark entiende el desnudo como una forma ideal, como una categoría estética que trasciende la carnalidad del sujeto representado; siguiendo la idea de contemplación kantiana, el cuerpo se convierte en un espacio de proyección y elevación moral y cultural, de transcendencia espiritual. Aun así, el mismo Clark reconoce que la presencia del cuerpo en el arte opera como pretexto, que su presentación culturizada no es suficiente para despojarlo de las significaciones y asociaciones que le siguen, especialmente en el ámbito de lo sexual. Así, según el autor (Clark 2006, 22): «ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa». En la estela de esta idea, a partir de los años setenta múltiples artistas, activistas y teóricas pensaran, desde los feminismos, como todo lo sexual es político (Millet 1995), incluida también la representación.

En 1992, la crítica feminista Lynda Nead publica *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* casi como una enmienda a la totalidad del ensayo de Clark. El mismo título constituye una prueba de ello: para Nead, el desnudo no es ideal, sino intrínseca e imbricadamente sexual. No es casualidad tampoco que decida adjetivarlo: el de Nead es un desnudo *femenino*, como ya lo era el de Clark, aunque este se resista a aceptarlo, e incluso intente ocultarlo al nombrarlo ideal.<sup>2</sup> Finalmente, la autora concluye que el desnudo también es un medio de expresión artística privilegiada, aunque por razones harto distintas: precisamente por su condición, nos permite entender de manera muy clara la política sexual de la representación. Según Nead (2013, 13), en nuestro sistema del arte, el desnudo femenino funciona como «un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina»; «no solo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también *propone normas específicas para ver y para los que miran*»<sup>3</sup> (Nead 2013, 13). De esta forma, Nead se hace eco de las formulaciones sobre la mirada masculina propuestas por primera vez por John Berger en 1972 (Berger 1972, 54):

A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (The sight of it as an object stimulates the use of it as an object.) [...] the nude principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man.

2 Para su ensayo, Kenneth Clark recorre la genealogía del desnudo masculino y femenino a partir de las figuras de Apolo y Venus; aun así, según Nead, el tratamiento de ambos géneros es absolutamente asimétrico, tanto a nivel de atención y extensión dedicada, como en el tratamiento del análisis. «En un momento crítico de la conceptualización del tema de Clark, la categoría del desnudo femenino pierde su especificidad y adquiere la importancia simbólica de la tradición de “el desnudo” del Arte» (Nead, 2013, 29).

3 Las cursivas son nuestras.

Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger –with his clothes still on.

El concepto de la mirada masculina fue apuntalado en un artículo del 1975 escrito por la teórica de cine Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*: nuestro sistema de representación está organizado para entender a (Mulvey 2015, 304) «[the] Woman as Image, [and the men] Man as the bearer of the look», o lo que es lo mismo, (Mulvey 2015, 304): «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female». Esta diferencia sexual en la mirada y la representación del cuerpo desnudo ya había sido explorada por la primera generación de historiadoras del arte feminista a partir de los años setenta. En 1971, cuando Linda Nochlin se pregunta retóricamente *Por qué no ha habido grandes mujeres artistas* llega a una conclusión muy similar a la de Clark: a partir del Renacimiento, el desnudo se convirtió en un elemento esencial (Nochlin 2018, 158): «to the training of every young artist, to the production of any work with pretensions to grandeur, and to the very essence of History Painting, generally accepted as the highest category of art». La lectura de la neoyorquina, pero, no podría ser más diferente: encuentra en el desnudo uno de los principales mecanismos que el mundo del arte ha utilizado para menospreciar y excluir a las mujeres de cualquier posibilidad de optar a la «grandeza artística», impidiéndoles materialmente el acceso a su estudio y representación.<sup>4</sup>

Griselda Pollock y Rozsika Parker retomarán la cuestión del desnudo diez años más tarde, en 1981, al preguntarse por la ausencia de las *old mistresses*, las antiguas maestras, en el discurso de la historia del arte. Siguiendo a Nochlin, las británicas entienden el desnudo como un mecanismo de exclusión de las mujeres del sistema del arte, no solo a nivel material, sino también simbólico: con el descrédito de las academias, a partir del siglo XIX se abandona cualquier pretensión histórica o mitológica y empiezan a aparecer cuerpos de mujeres desnudas, según Pollock y Parker (2021, 135) «abiertamente deseables y con una fuerte carga sexual. Las figuras femeninas suelen estar dormidas, inconscientes o indiferentes a las cosas mortales, lo cual permite un disfrute ininterrumpido y voyerista de las formas femeninas»

A finales de los ochenta, la historiadora del arte norteamericana Carol Duncan llega a una conclusión similar, en esta ocasión pensando el arte de entreguerras: Courbet, Gauguin,

---

4 Tal como analiza Linda Nochlin, a las mujeres no se les permitirá el acceso a las clases de representación hasta bien entrado el siglo XIX, e incluso entonces, se tomarán medidas de pudor especiales, como tapar la genitalia de los y las modelos para proteger la *virtud* de las artistas.

Munch, Rodin, Picasso y Matisse... La obra de los nombres más celebrados de la historia del arte está repleta de fragmentos de cuerpo de mujer (Nochlin 1994). En este análisis, Duncan concluye que el ejercicio artístico no sería más que la plasmación visual de la dominación sexual (Duncan 1993, 112-113): «The metaphor of the penis-as-paint brush is a revered truth for many 20th-century artists and art historians. It also insists to create is to possess, to dominate, and to be quintessentially male». Duncan (1988, 62-63) también comenta que:

Far from being merely an entertainment for males, the nude, as a genre, is one of many cultural phenomena that teaches women to see themselves through male eyes and in terms of dominating male interest. While it sanctions and reinforces in men the identification of virility with domination, it holds up to women self-images in which even sexual self-expression is prohibited.

El comentario de Duncan se alinea con la conceptualización de la mirada masculina, que veíamos a propósito de las formulaciones de Berger y Mulvey. El espacio del arte y el museo –y por extensión, el conjunto del espacio visual– se convierte así en un ambiente intrínsecamente masculinizado y masculinizador, un espacio de transmisión patriarcal en el que la presencia de la mujer solo es requerida en tanto que imagen e imaginaria (Duncan 1993, 192); como *dama pintada*, si seguimos la terminología propuesta por Pollock y Parker (2021, 134), «es decir, como alguien pasivo, disponible, impotente, como una posesión». O, expresado en las palabras del célebre cartel de las Guerrilla Girls de 1989 (Figura 1), si nos mostramos sin ropa, ya sea desde la desnudez o el desnudo.



Figura 1. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* 1989. Cortesía de las Guerrilla Girls, guerrillagirls.com.

## 2. Pensar la mirada masculina... (aún) medio siglo después

El panorama hasta el momento dibujado permite contextualizar la sensación de incomodidad y no pertinencia que experimenta la artista-espectadora que protagoniza la litografía de 1977 de Judy Chicago con la que iniciábamos el texto. Ante la presencia de estas *imágenes de mujer* siente «her vision of the world receding before the power of so many images which distorted her body, denied her mind and asserted her womanliness only as a passive presence, never as an active force».<sup>5</sup> En esta misma imagen, el icono del arte feminista define la práctica artística como el resultado de «all stages of a woman giving birth to herself». En su autobiografía *Through the Flower. My Struggle as Woman Artist*, Chicago (1975, 158) presenta este gesto como un remedio a la sensación de orfandad visual que compartirían el conjunto de mujeres –artistas–:

All confronted a similar dilemma in their development as artists. Their self-images did not correspond to society's definition of women. Asserting their own self-definitions was an implicit step toward challenging the culture and demanding that it adjust its definition of women to correspond to the reality of women's lives, a demand that was not even apprehended, much less met.

En el intento de forjar una imaginaria propia, Chicago emprendió junto a Miriam Schapiro una cruzada teórico-visual, que creía ver en el motivo del «núcleo central» –en inglés, del *central-core*– una metáfora de la realidad sexual de la mujer que le permitiría expresar su auténtico ser.<sup>6</sup> Judy Chicago y Miriam Schapiro no estuvieron solas en esta empresa: durante la década de los años setenta y ochenta fueron muchas las autoras las que se acercaron a la historia del arte con la voluntad de encontrar un espacio propio. La misma definición del arte feminista como el parto de una misma, que nos ofrecía Chicago en su definición, remite irremediabilmente a la propuesta visual de la artista sueca anarcofeminista Monica Sjöö –Suecia,

5 La litografía puede consultarse en el archivo digitalizado de la Fundación de Judy Chicago: [bit.ly/3cazcad](https://bit.ly/3cazcad) (Fecha de consulta: 21/05/2023).

6 La primera formulación de esta teoría la encontramos en el artículo *Female Imagery*, publicado por primera vez en la *Womanspace Journal* (1973, 11-17). Desde entonces, el artículo ha sido reproducido en numerosas compilaciones de escritos sobre el arte feminista. Según la propuesta de las artistas, el arte propio de las mujeres –si más no, de aquellas con conciencia de serlo– trabajar con formas organizadas alrededor de un túnel o espacio central, metáfora de la experiencia de la sexualidad femenina: «We are suggesting that women artists have used the central cavity which defines them as women as the framework for an imagery which allows for the complete reversal of the way in which women are seen by culture. That is, to be a woman is to be an object of contempt of the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle by which to state the truth and beauty of her identity» (Chicago y Schapiro, citado en Jones 2010, 54).

1938– en *God Giving Birth*, de 1968, en la que vemos a una Diosa-Mujer que se alumbra a sí misma, en una imagen completamente alineada a su manifiesto *Towards a Revolutionary Feminist Art*, que publicará cinco años después (Sjöo 1973):<sup>7</sup>

There is one-sex view in art today; what we always see is the men's vision of himself, the world, and woman. We are sick, sick, sick of the continual visual exploitation of women's bodies, of women as objects. (...) But we are women, and WE ARE SUBJECTS and will portray ourselves as such and so at last we will end the ages of pornography-vision of women.

Aun así, como es ampliamente sabido, muchos de estos intentos fueron recibidos con sospecha, incluso con desaprobación, por parte del conjunto de la escena artística y cultural feminista, que entendían estas aproximaciones visuales como un arma de doble filo. En el ya citado ensayo del 1981, Rozsika Parker y Griselda Pollock, dos de las autoras de referencia en los estudios feministas de la historia del arte, exponían sus dudas al respecto (Pollock y Parker 2021, 148):

Las mujeres, feministas o no, se pueden sentir reafirmadas por estas obras, al reconocer la forma en que se enfrentan a su opresión exponiendo aspectos ocultos, reprimidos o censurados de sus vidas. Sin embargo, los significados en el arte dependen de cómo se ven y desde que posición ideológica se reciben y, por tanto, estas imágenes tienen una eficacia muy limitada. La cultura masculina las reclama y las recupera fácilmente porque no suponen una ruptura radical de los significados y connotaciones de la mujer en el arte como cuerpo, sexo, naturaleza y objeto destinado a la posesión masculina.

Aun así, cabe tener presente que los análisis de estas autoras, tanto de las que están a favor como en contra de la intervención en el ámbito de la representación, obedecen a un contexto temporal y geográfico muy concreto, el de las prácticas y saberes artísticos y feministas producidos entre los años setenta y ochenta en el contexto anglosajón, y que su vigencia hoy –y más en otros contextos, como en el del Estado español– debe ser reevaluada.<sup>8</sup> En los más cincuenta años que han pasado desde que se produjeron las primeras versiones de estas formulaciones, cabe pensar que los circuitos de producción, distribución y recepción de las imágenes han experimentado cambios sustanciales, que hacen necesario adecuar nuestros análisis a estos planteamientos; preguntarnos hasta qué punto categorías de análisis como el

---

7 El manifiesto se encuentra digitalizado en el siguiente enlace: [bit.ly/3CAw4U3](https://bit.ly/3CAw4U3) (Fecha de consulta: 22/05/2023).

8 Para pensar la disciplina de la historia del arte feminista desde una perspectiva descolonizadora o transnacional, resulta muy interesante la lectura de la propuesta de la historiadora del arte Masha Meskimmon (2007).

de la mirada masculina siguen vigentes hoy, o si por el contrario es necesario actualizar su uso –tal como ha defendido en numerosas ocasiones la misma Laura Mulvey–. En una conversación con Huey Copeland, la artista lesbiana Zoe Leonard –Nueva York, 1961– despachaba el tema de la siguiente manera (Leonard, citado en Copeland 2013, 178):

Although I understand the relevance of the critique of the male gaze, I'm more interested in my own gaze, in considering the potential of the feminist gaze, the individual gaze, the queer gaze. It's not that I don't think it is important to deconstruct the male gaze, but I also think that continuing to focus on it gives it a lot of power, a lot of space. Maybe for women artists, the challenge is to ask, 'What do I see? Where do I see from?' to recognize our own viewpoints, to engage with our desires, with our interests, and to examine the things that cloud or affect or determine how and what we see.

### **3. Poner el cuerpo en el museo: propuestas de intervención en los museos desde el Estado español**

En el último apartado de este texto, proponemos el análisis de tres prácticas artísticas realizadas en el Estado español durante la segunda década de los años dos mil, que a nuestro parecer suponen una puesta en escena interesante, que interroga –y permite interrogar– la relación entre discurso, historia del arte y diferencia sexual (Tickner 1988), reivindicando la importancia del agenciamiento de los espacios del arte (Broude y Garrard 2005). Finalmente, como veremos, estas tres prácticas tienen en común el diálogo directo con las colecciones de los espacios museísticos que albergan sus propuestas –en el caso de Lucas, los museos de las capitales europeas, y en el caso de Güell, el Museo de Antioquía de Medellín, Colombia, y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México–.

La primera de las prácticas artísticas que traemos para el análisis es la propuesta de Cristina Lucas –Úbeda, 1973– en la serie fotográfica *Desnudos en el Museo*, realizada entre 2010 y el 2012 en las sedes de los principales museos de las ciudades europeas (Figura 2). La propuesta de la acción es en realidad muy sencilla, aunque no por ello menos efectiva: en cada uno de los lugares contrata a un o una modelo para desnudarse y emular las posiciones de algunas de sus obras más emblemáticas. De esta forma, el conjunto fotográfico pretende mostrar la distancia entre la permisividad del desnudo representado al desnudo encarnado –lo que Clark venía denominando «desnudez»–; por esta razón, aunque todas las acciones

fueron realizadas bajo previo aviso y con el permiso correspondiente del museo, en las fotografías resultantes observamos la presencia de los vigilantes de sala y el personal del museo, siempre inquietos, vigilantes, y con actitudes que varían entre el desconcierto, la preocupación y la amenaza. De las cinco fotografías que componen la serie, destaca especialmente la pieza *Desnudo en el Prado* –2012–, que dialoga con *La Maja Desnuda* de Goya: en esta ocasión, la política de no dejar fotografiar las obras más emblemáticas del Museo empujó a la artista a utilizar su propio cuerpo como modelo, de forma casi clandestina, como se demuestra en el hecho de que no pudiera llegar a quitarse el abrigo y adoptar la posición del cuadro de Goya. En un segundo gesto, aún más interesante, Lucas decidió intervenir digitalmente la imagen, sobreponiendo un retrato casi robótico de su rostro a su cuerpo desnudo. De esta forma, replica el efecto máscara utilizado por Goya, necesario para preservar el anonimato de la mujer representada –demasiado carnal y concreta para ser ideal– mientras denuncia la hipocresía de la relación no reconocida entre la historia del arte y –el control de– la sexualidad.

El gesto de Lucas dialoga con otras propuestas realizadas desde la práctica feminista y lesbiana: en 1992, la ya mencionada Zoe Leonard, en el contexto de la novena edición de la Documenta de Kassel, mandó descolgar la mitad de las obras de la Neue Galerie, conformada entonces mayormente por retratos de mujeres de la aristocracia; los huecos resultantes fueron rellenados con fotocopias en blanco y negro que mostraban el primer plano de un sexo femenino. Años antes, VALIE EXPORT –Austria, 1940– habría saboteado el visionado de un cine porno irrumpiendo en él con el pelo alborotado, con unos pantalones de cuero recortados que dejaban su sexo al descubierto y una escopeta falsa, aunque de apariencia realista –*Aktionhose: Genitalpanik*, 1969–. Aun sin ir armada, las intervenciones artísticas de Deborah de Robertis son percibidas por algunos como igual de peligrosas: se la conoce por realizar desnudos performáticos ante algunas de las obras canónicas de la historia del arte, como *L'Origine du Monde* de Courbet o la *Olympia* de Manet, realizadas el 2014 y el 2016, respectivamente, en el Musée d'Orsay.<sup>9</sup>

Detrás del gesto de las cuatro artistas radica una misma voluntad. Si, como decía Lynda Nead, la representación, el arte y la cultura han estado utilizados tradicionalmente como mecanismos de contención de la feminidad y la sexualidad femenina, ellas proponen saturar y desbordar estos mecanismos de contención, hasta volverlos completamente inútiles. Así lo

<sup>9</sup> La documentación de estas acciones puede consultarse en el perfil de Vimeo de la artista, entre las distorsiones ocasionadas por la presencia agitada y nerviosa, en ocasiones un tanto violenta, del personal de seguridad y vigilancia del museo, que intentan impedir que el público vea el cuerpo desnudo de la artista.





Figura 2. Cristina Lucas. *Desnudo en el Prado*. 2011. De la serie *Desnudos en el museo*. Cortesía galería Albarrán Bourdais.

expresaba la misma de Robertis, justo antes de ser detenida –otra vez–: «Olympia, ce sont toutes les putes accrochées aux murs de votre exposition. Je suis Olympia» (2016). Quizá de manera paradójica, este mismo gesto fue reapropiado en 2021 en *The Classic Nudes*, de la plataforma Pornhub, un proyecto curatorial que proponía un relato alternativo de la historia del arte, reivindicando precisamente su potencial erótico. Para hacerlo, así como Lucas, seleccionaron algunas de las obras más emblemáticas de las principales instituciones museísticas del mundo occidental –el Musée du Louvre, el Musée d’Orsay, el Metropolitan Museum, el Museo del Prado, la National Gallery de Londres y la Galería Uffizzi–, e invitaron a la pareja argentina de porno amateur MySweetApple a devolver el cuerpo, la carne y el sexo a algunas de estas representaciones –entre las que se encontraban la *Venus de Tiziano*, *L’Origine du Monde* de Courbet y *La Maja Desnuda* de Goya–. Se trataba de poner en relación las que consideraban las escenas y representaciones más sexis de la historia porque, tal como declaraba la artista y actriz Cicciolina en el *spot* promocional: «Some of the best porn of our time isn’t on Pornhub. It can only be found... in a museum».<sup>10</sup>

En el caso de la segunda artista seleccionada, Núria Güell –Vidreres, 1981– analizaremos dos proyectos que comparten una metodología muy parecida, que ella misma

<sup>10</sup> El proyecto fue rápidamente clausurado a causa de las presiones de algunos de los museos implicados, que alegaron la violación de los derechos de autor de las imágenes. A día de hoy, solo puede consultarse el enlace de la web ([www.phclasscnudes.com](http://www.phclasscnudes.com)), que redirecciona a otros contenidos de la Plataforma, y el vídeo promocional de la campaña, en <https://vimeo.com/574396799> (Fecha de consulta: 22/05/2023).

refiere como la del espacio de escucha (Manonellas-Moner 2022): tanto en *La Feria de las Flores* realizada en Medellín en el año 2015-2016 (Figura 3), como en *Una película de Dios –Ciudad de México, 2018–*, la artista trabaja colaborativamente con un grupo de mujeres menores de edad, que habían sido sometidas a situaciones de violencia y explotación sexual. Fruto de esta colaboración, se generó un relato alternativo de la historia del arte que permite visualizar y denunciar las imágenes y relatos de violencia que normalizamos a través de este.

Sobre el primero de los proyectos, la misma Núria Güell explica en una entrevista con la historiadora del arte Cecilia Guida (Güell y Guida 2017), que el título *La Feria de las Flores* hace alusión directa a la principal festividad de la ciudad, que busca reivindicar los valores tradicionales de la región y a la vez situar la ciudad en el mapa del turismo mundial. A la artista le interesa además el juego semántico que se desprende de los componentes del nombre: «feria» es también un concepto asociado al mercado de esclavos de época colonial, mientras que el motivo de la «flor» ha sido asociado tradicionalmente con la feminidad y el cuerpo de las mujeres, con su virginidad. Por ello, sentencia (Güell y Guida 2017), «Con el título me interesaba visibilizar la cara perversa de este evento»:

Aunque esta celebración sea motivo de orgullo nacional para muchos ciudadanos, es la época del año más infernal para muchos niñas y niños ya que es cuando hay más demanda y venta de cuerpos infantiles para la explotación sexual infantil dentro del creciente negocio del turismo sexual. [...] Así que de manera metafórica el título *La Feria de las Flores* también alude a la trata y explotación sexual infantil como una de las formas de esclavitud contemporánea.

El proyecto consistía en la organización de una serie de visitas guiadas, diseñadas y realizadas por un grupo de cuatro menores de edad, de entre 12 y 17 años, que en algún momento habían sido explotadas por el turismo sexual: Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn. En una primera reunión con las participantes, registrada en la pieza de vídeo resultante de la obra, Güell les compartía la intencionalidad política del proyecto: realizarían una selección de las obras de Fernando Botero –Medellín, 1932–, símbolo nacional del arte colombiano e importante promotor del Museo de Antioquía, fijándose en cómo el artista representa el cuerpo de la mujer. Para hacerlo, escogieron un total de siete obras –cinco pinturas y dos esculturas– a partir de las cuales elaboraron un relato museográfico alternativo, que rehúye recurrir al análisis estético e iconográfico de las obras, para priorizar la recepción e interpretación de las imágenes en diálogo con sus propias vivencias, individuales y colectivas. La idea era, tal como les compartía Güell (2015) en esta primera reunión,

usar esos cuadros, no para contar nada de la historia del arte, sino para a través de los cuadros explicar todo lo que pasa con la explotación sexual en Medellín: toda la explotación sexual infantil, todos los prejuicios que hay de los hombres sobre las mujeres... Todo lo que vosotras queráis decir y denunciar y que la sociedad lo sepa, lo vamos a hacer a través de la visita guiada.

Durante el transcurso del proyecto, Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn, se repartieron por pares las visitas guiadas: de su mano, los y las visitantes al museo podían aprender a mirar las obras desde una mirada que, aunque no era nueva, resultaba radical y efectiva al relacionarse con las imágenes a pelo, sin el vestido de la historia del arte.<sup>11</sup> Al situarse en la posición autorizada de habla, los participantes conseguían evidenciar la violencia naturalizada en buena parte de la historia del arte occidental, visible no solo en el tratamiento de los cuerpos de mujeres representadas, sino también en la temática que la acompaña. Un ejemplo claro de ello es la pieza con la que finalizaban el recorrido, *La casa de Amanda Ramírez –1988–*, que retrata el espacio interior de un burdel. El plano central de la obra lo ocupa un hombre de apariencia robusta, que porta en su espalda a una *mujercita* desnuda, que ofrece al espectador a modo de ofrenda: su tamaño minúsculo resulta ridículo si la comparamos con lo que la rodea, siendo solo comparable con la mujer, mayor en edad, que ocupa la parte inferior derecha del cuadro, trabajando para mantener limpio y ordenado el lugar. Resignificada en el marco del proyecto de Güell, la *mujercita* se convierte así en el emblema de todas las niñas y los niños del país que en un momento u otro han sido o serán sometidos a situaciones de explotación sexual infantil. La presencia del proxeneta oculta parcialmente la acción que se desarrolla en el interior de la habitación: un hombre se encuentra tumbado desnudo encima de una mujer dormida o adormecida, en lo que parecer ser de manera clara una violación. Para Valentina, pero, la participante encargada de llevar el relato en este punto, la clave se encuentra en la mujer de espaldas que observa la violación, aparentemente impasible (Güell 2015): «Esta mujer somos todos, que vemos lo que está pasando y nos callamos».

---

11 Recordando la experiencia, Núria Güell explica que (Güell y Guida 2016) «Las reacciones del público fueron muy variadas. [...] la incomodidad de percatarse que lo que estaban contando las guías estaba basado en lo más real de sus experiencias personales, iba afligiendo al público de forma perturbadora. Había gente que no podía soportar escuchar lo que las colaboradoras querían contar, se les hacía insoportable y abandonaban la visita. Otros no podían contenerse el llanto, era entre una mezcla entre culpabilidad y empatía. Muchos al final de la visita las felicitaban por su valentía, las querían abrazar y les agradecían su coraje. Y varios burgueses incapacitados de salir de sus burbujas, se quejaron al museo por el uso que hacíamos de las obras».



Figura. 3. Núria Güell. *La Feria de las Flores*. 2015. Cortesía de la artista.

Cuando aún no había finalizado el proyecto, Güell fue contactada por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México –MUAC–, que la invitaba a realizar una residencia creativa en su sede. El resultado de esta residencia, realizada en dos fases, cristalizó en *Una película de Dios* –Ciudad de México, 2018–, una pieza de vídeo que mostraba el proceso de elaboración del proyecto y sus resultados. Siguiendo una metodología similar a la de Medellín, a lo largo de ocho meses, Núria Güell colaboró con un grupo de ocho menores de edad que habían estado inmersas en contextos de abuso y explotación sexual. Sus nombres eran Maritza, Izzy, Nayeli, Catherine, Ángela, Halcel, Ezra y Damaris. Juntas trabajaron a partir de una selección de cincuenta imágenes de temática religiosa de los fondos de los museos mexicanos, la mayoría de ellas del período colonial; entre estas, seleccionaron nueve imágenes que finalmente fueron expuestas de manera conjunta en una exposición en el MUAC; en esta ocasión, las visitas guiadas fueron sustituidas por un conjunto de audioguías que contenían las narraciones de las participantes, puestas a disposición de las y los visitan-

tes.<sup>12</sup> Acompañada de la voz de Catherine, Susana –que, en manos de Artemisia Gentileschi se había convertido en un emblema feminista– es ahora una niña asustada, que se inclina temerosa anticipándose a lo que tendrá que venir (Güell 2018): ha sido abusada tantas veces «que ya le tiene muchísimo miedo a que alguien le toque su cuerpo, porque no le pertenece. Si vemos en su cara... Si vemos en su cara... se ve que tiene miedo, temor, tristeza, arrepentimiento... ya no sabe de qué». Para esta ocasión, el relato de las participantes se complementa con el ofrecido por una familia de exproxenetas, que después de la condena habían *encontrado a Dios*, y que en una segunda fase del proyecto habían trabajado junto con Güell las mismas imágenes previamente seleccionadas. El espacio de escucha generado por la artista se transforma en un espacio literalmente confesional a través del cual la familia busca la expiación social y divina.

Tanto la propuesta de Cristina Lucas como las de Núria Güell suponen ejemplos excelentes de la potencialidad de la puesta en escena del cuerpo dentro del espacio museístico, sea para tomar la palabra o para evidenciar el componente sexuado de la mayor parte de las representaciones que nos rodean. Hasta que los Museos sean espacios para todas, todos y todes, será necesario seguir tomándolos, de vez en cuando, por asalto.

## Bibliografía

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Group.
- Broude, Norma y Mary D. Garrard (eds.). 2005. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After postmodernism*. Londres: University of California Press.
- Chicago, Judy. 1975. *Through the Flower. My Struggle as Woman Artist*. Nueva York: Doubleday.
- Chicago, Judy & Miriam Schapiro. 2010. «Female Imagery». En *The Feminism and the Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones. Londres y Nueva York: Routledge: 53-56.
- Clark, Kenneth. 2006. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.
- Copeland, Huey. 2013. «Photography, the Archive, the Question of Feminist Form: A Conversation with Zoe Leonard». *Camera Obscura* 83, 28 (2): 177-189.

---

12 Según declaraciones de la artista en una entrevista con Laia Manonelles-Moner (2022, 12000), en esta ocasión el formato de visitas guiadas fue sustituido por el formato de audioguía por cuestiones de seguridad, limitando así la presencialidad a grupos muy específicos, como estudiantes de arte y del ámbito de la justicia.

- Duncan, Carol. 1993. *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Güell, Núria. 2015. *La Feria de las Flores*. [bit.ly/3XfMR89](https://bit.ly/3XfMR89) (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- . 2018. *Una película de Dios*. [bit.ly/4492ock](https://bit.ly/4492ock) (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- Güell, Núria y Cecilia Guida. 2017. «Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra *La Feria de las Flores* por Cecilia Guida.» *Roots and Routes, Year VIII*, 27. [bit.ly/3Xcu9yt](https://bit.ly/3Xcu9yt) (Fecha de consulta: 21/05/2023).
- Manonelles-Moner, Laia. 2022. «Espacios de escucha. Aproximaciones a los proyectos artísticos de Núria Güell: *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios*». *Arte, individuo y Sociedad* 34(3): 1191-1210.
- Meskimmon, Masha. 2007. «Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally'». En *WACK! Art and Feminist Revolution*, eds. Cornelia y Gabrielle, Lisa. Los Ángeles: The Mit Press: 323-335.
- Millet, Kate. 1995. *Política Sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mulvey, Laura. 2015. «Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)». En *Feminism—Art—Theory. An anthology, 1968-2014*, ed. Hilay Robinson. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Nead, Lynda. 2013. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nochlin, Linda. 1994. *The Body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. Londres: Thames and Hudson.
- . 2018. *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York: Routledge.
- Pollock, Griselda. 1987. «What's wrong with Images of Women?». En *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970–1985*, eds. Griselda Pollock & Rozsika Parker. Londres: Pandora: 132-139.
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker. 2021. *Maestras antiguas: Mujeres, Arte e Ideología*. Trad. Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Ediciones Akal.
- Robertis, Deborah de. s. f. *Perfil de Vimeo*. [bit.ly/3JhYDcE](https://bit.ly/3JhYDcE) (Fecha de consulta: 22/05/2023).
- Tickner, Lisa. 1988. «Feminism, Art History, and Sexual Difference». *Genders* 3: 92-128.
- Triviño, David. 2021. *Classic Nudes – Official Teaser*. [Vídeo]. [bit.ly/3Nh2oA3](https://bit.ly/3Nh2oA3) (Fecha de consulta: 21/05/2023).



Logotipo de la Red de Museos por la Igualdad

