

**LA MATERNIDAD  
EN LA CREACIÓN  
PLÁSTICA FEMENINA**

**El caso de Ana Álvarez-Errecalde**

Ana María Palomo Chinarro







**LA MATERNIDAD  
EN LA CREACIÓN  
PLÁSTICA FEMENINA**  
El caso de Ana Álvarez-Errecalde

Ana María Palomo Chinarro



TESIS DOCTORAL

# LA MATERNIDAD EN LA CREACIÓN PLÁSTICA FEMENINA.

El caso de Ana Álvarez-Errecalde.

Un estudio narrativo a propósito de  
la elaboración de un discurso expositivo  
y su materialización.

---

Doctoranda: Ana María Palomo Chinarro

Director: Antoni Tort i Bardolet

Doctorado Interuniversitario en Educación Inclusiva  
Departamento de Pedagogía  
Facultad de Educación, Traducción y Ciencias Humanas  
**Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya**

Vic, 2015



*A mi madre y a mi abuela, María y Poli,  
dos importantes mujeres que me preceden.*

*Y a mi hija, Elena, que viene detrás pisando fuerte.*



## AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Toni Tort, por la confianza depositada en mí y porque sin su respaldo esta investigación no habría sido posible.

A Made Godayol por su apoyo absolutamente incondicional.

A un buen número de mujeres que aparecen en este texto, y especialmente a Ana Álvarez-Errecalde, por su amable colaboración.

A Maica Bernal y Maite Pujol porque su encargo fue el embrión de este trabajo.

A Nati Palomo y Lola Palomo por su atenta lectura del texto y sus profesionales sugerencias.

A Maite Palomo por su inestimable colaboración desde ACVIC Centre d'Art Contemporani.

A Xavier Erra por la generosidad de compartir su experiencia profesional conmigo.

A mis colegas, M. Àngels Ferrer y a Toni Sadurní, por pensar siempre en mi tema de tesis desde Baltimore y Berlín respectivamente.

A Susana Millet y Carme Collell por echarme una mano con las traducciones del inglés.

A Irene Llop, Sergi Solà, Maria Forga, Gerard Coll-Planas y tantos otros compañeros por sus ánimos y sabios consejos.

A Joan Frigola, Eulàlia Massana y Xavier Ginesta por concederme el tiempo necesario.

A Xavier Ferràs, Antoni Soy, Antònia Pujol, Manu Bosch y Pep Burgaya por apostar por mí.

A Cristina Font por orientarme y acompañarme en los eternos trámites burocráticos.

A Natàlia González por dar forma física a esta tesis.

A Ton Granero por tantas cosas que me han sido de gran ayuda.

A muchos amigos por su paciencia infinita.

Y a mis alumnos, sin duda alguna, porque me contagian su inagotable energía.

A todos, gracias.



«Mis gemelos empiezan el primer curso en septiembre. Me quedé intrigada con tu carta, pues trata de un tema muy importante para mí, y tenía la esperanza de disponer de más tiempo para responderla, pero... Pensé, cuando la leí por primera vez, que la fecha de entrega era el 31 de agosto, y después volví a leerla la otra noche y vi que la fecha de respuesta era el 1, no el 31. Siempre lo mismo. Nunca hay tiempo para nada: tiempo para estar con mis hijos, para el arte, para ganarme la vida, para ver los espectáculos que me interesan, para formar parte de una comunidad artística. Muy a menudo me siento aislada y agotada. Mi vida es un ajeteo y está fragmentada, y pocas veces puedo reservarme el aliento para algo. Afortunadamente estoy muy comprometida con mi trabajo, que me obliga a no parar nunca, aunque realmente he pasado épocas, desde que nacieron mis hijos, en las que he tenido que aparcarlo. Supone una lucha constante encontrar huecos para trabajar. En este país falta una buena organización de puericultura. Creo que en el mundo del arte a una mujer que decide tener hijos no se la toma tan en serio, aunque hay algo de prejuicio por mi parte, porque cuando era niña me juré a mí misma no tener hijos. Sin embargo siento que las emociones más intensas relacionadas con la maternidad, pasión, amor, rabia, alegría, desesperación, frustración, han resultado beneficiosas para mi trabajo, puesto que han originado una espontaneidad que realza mi producción artística. Me he dado cuenta de que para mí ha sido muy importante vincular las diferentes áreas de mi vida entre ellas. En teoría, la maternidad ha despertado nuevos intereses para mí.»

Myrel Chernick



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

---

### 19\_ **CON LA INTENCIÓN DE CREAR UN ENÉSIMO ESPACIO DE REFLEXIÓN**

## CAPÍTULO 1

---

### 31\_ **EL PUNTO DE PARTIDA**

### 33\_ **CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN**

33\_ **El contexto como historiadora del arte y docente de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya**

39\_ **El contexto como crítica de arte y comisaria de exposiciones**

42\_ **El contexto como mujer y madre**

### 44\_ **FINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN**

44\_ **¿Qué podría resultar del encuentro entre una investigación académica y la voluntad de un proyecto expositivo?**

### 51\_ **UNA INVESTIGACIÓN NARRADA**

51\_ **La inseguridad de optar por una tesis cualitativa**

62\_ **El porqué de una investigación narrada**

## CAPÍTULO 2

---

### 67\_ **LA CARTOGRAFÍA DEL ESTUDIO (SI ES QUE EXISTE UNA CARTOGRAFÍA PARA ESTE ESTUDIO)**

69\_ **CONCRETANDO OBJETIVOS QUE DEFINEN UN ESQUELETO**

73\_ **INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS**

## CAPÍTULO 3

---

### 77\_ **LA MATERNIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LA REFLEXIÓN Y LA CREACIÓN PLÁSTICA FEMENINAS**

#### 79\_ **CLARIFICANDO UN RECORRIDO**

86\_ **MATERNIDADES:** *f pl.*

86\_ **I.** Un lugar al lado del hombre

98\_ **II.** No a los roles preestablecidos

107\_ **III.** Friedan: *La mística de la feminidad*

110\_ **IV.** Más allá del papel de figurantes

119\_ **V.** De manera tangencial desde la desubicación

122\_ **VI.** Ganadas para la causa feminista

129\_ **VII.** Sumando reivindicaciones y especificidades

136\_ **VIII.** A propósito de la identidad y el sexo

141\_ **IX.** A través de la teoría psicoanalítica

148\_ **X.** ¿Quién se hace cargo del bebé?

150\_ **XI.** Se trata de subvertir el discurso

154\_ **XII.** De la apariencia

157\_ **XIII.** De la figuración expresionista

161\_ **XIV.** Una zona de fricción: el cuerpo

170\_ **XV.** Sustitución metafórica del cuerpo

172\_ **XVI.** No soy WASP

178\_ **XVII.** Desde la periferia

180\_ **XVIII.** Relatos cercanos y desordenados

190\_ **XIX.** Despertando conciencias

193\_ **XX.** Mirada indignada

197\_ **XXI.** Distancia provocada por la ironía

208\_ **XXII.** Territorios ignotos vagamente explorados

215\_ **XXIII.** ¿Y ahora qué?

#### 217\_ **A MODO DE CONCLUSIÓN**

## CAPÍTULO 4

---

### 253\_ **EL CASO DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE**

#### 255\_ **GALEATO**

255\_ Los ojos rojos de Ana Álvarez-Errecalde

256\_ Intentando evitar una nueva historia silenciada

258\_ En busca del tono adecuado para un relato de vida

### 261\_ **LA PARADOJA DE CONSTRUIR LA AUTOBIOGRAFÍA DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE**

261\_ De lo que acontecía | Iniciación. La obediencia debida

262\_ Abriendo jaulas y forjando un carácter

264\_ Primer viaje. El *maelstrom* bonaerense

265\_ Segundo viaje. Su propia familia

267\_ Tercer viaje. Desafío al sistema

### 271\_ **AL AIRE DE SU VUELO**

271\_ Una loba de pelo gris que sale a merodear sin su manada

272\_ Situada en la autorreferencialidad

275\_ La rueda transformada en cámara

278\_ A una ciudad lejana

281\_ De Eva a Lucy (¡Déjeme en paz! ¿No ve que estoy ocupada pariendo?)

287\_ Es hora de aprender y desaprender

293\_ Denunciando huellas indelebles (ajenas y algunas propias)

301\_ De vuelta al autorretrato | Acudiendo al imaginario popular

### 308\_ **A MODO DE CONCLUSIÓN**

## **CAPÍTULO 5**

---

### **323\_ LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN**

#### **325\_ UN PROYECTO EXPOSITIVO**

325\_ Urdiendo el relato

326\_ Lo que puede aportar el espacio

328\_ Diseño para la disposición de las obras

331\_ Proyección e itinerancia

332\_ Estimación de costes

#### **333\_ EXPERIMENTANDO UN POSIBLE PROYECTO EDUCATIVO**

333\_ Apreciaciones iniciales para una visita dinamizada

335\_ Actividad 1. El espejo del artista

339\_ Actividad 2. Dime, dime

341\_ Actividad 3. La representación de mamá

347\_ Actividad 4. La mujer en la historia del arte

353\_ Actividad 5. Mi autorretrato

#### **357\_ A MODO DE CONCLUSIÓN**

363\_ ¿ALGUIEN HA DICHO PUNTO Y FINAL?

#### **375\_ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



Existe un tremendo ejercicio de control social a partir de la idea de 'la buena madre' que, obviamente, ni canta en grupos de punk, ni sale de noche, ni viaja sola, ni liga. Por otro lado, hay un desentendimiento colectivo respecto a sus circunstancias.

Brigitte Vasallo

## INTRODUCCIÓN

**CON  
LA INTENCIÓN  
DE CREAR  
UN ENÉSIMO  
ESPACIO  
DE REFLEXIÓN**



Hablar de nuevo de mujer, de igualdad y de respeto entre ambos géneros puede parecer, de entrada, un tema muy manido. Es sabido que desde hace muchos años y desde múltiples foros se viene abordando este tema y por ello mi intención no es inventar nuevas fórmulas para el debate sino simplemente crear otro espacio de reflexión, partiendo esta vez de la creación artística femenina contemporánea.

“¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” preguntaba Linda Nochlin<sup>1</sup> en su polémico ensayo crítico publicado a principios de los setenta. Y continuaba: “¿Es que esas mujeres no habían existido o no habían tenido entidad suficiente para ser incluidas en los manuales y la historia? (Nochlin, 1971: 61). Insertaba, de esta manera, un interrogante en el mundo del arte que recorría otros espacios de intervención cultural y política. No estaba en su mente simplemente ampliar una lista de nombres, ni rescatar talentos ignorados, sino que pretendía adentrarse en el estudio de las condiciones de producción artística en el ámbito femenino, como por ejemplo investigar por qué los manuales que explicaban cómo ser una buena señorita no hacían alusión a la práctica del arte... Nochlin estaba segura de que si no había habido grandes mujeres artistas no había sido como consecuencia de sus úteros o de sus hormonas, sino de las instituciones sociales y la educación. Estaba convencida de que para que “existiesen” mujeres artistas era necesario cambiar el lugar social y cultural de la mujer (Giunta, 2008).

Nochlin lanzó estas preguntas esperando otras respuestas que sirvieran para analizar las condiciones de producción que socialmente habían bloqueado y paralizado la actividad femenina. Esas respuestas se sucedieron, y siguen sucediéndose, desde diferentes ámbitos y con diversas consideraciones; algunas derivarán de sofisticadas reflexiones

---

<sup>1</sup> Historiadora del arte y ensayista del feminismo esencialista. En el ensayo que se menciona, del año 1971, argumentaba que las instituciones artísticas de corte patriarcal habían excluido a la mujer artista y que el trabajo de la mujer había sido devaluado sistemáticamente.

y se han ido convirtiendo en complejas teorizaciones<sup>2</sup>, otras suenan radicales y/o espontáneas y demuestran el hartazgo que suponía, y aún supone, el limitado rol social de la mujer. Hasta se diría que las preguntas que en los últimos años han seguido a la de Nochlin, no han hecho sino reproducir la cuestión primigenia del artículo del año 71, aunque reformulada y revisada. De entre las respuestas más recientes podemos destacar la de la escritora y crítica de arte Rosa Olivares (2008):

“[...] estaban pariendo, estaban haciendo la comida, estaban fregando. Estaban facilitando el triunfo de sus parejas, en una demostración todavía no suficientemente estudiada de cómo el Síndrome de Estocolmo afecta especialmente a las mujeres, tradicionalmente esclavas del entorno afectivo y familiar.” (Olivares, 2008: 4)

Las mujeres desempeñamos, cada vez en mayor número, una gran cantidad de roles: somos compañeras, madres, amigas, amantes, participamos en el mercado laboral en ámbitos bien diversos, también participamos, cada vez de manera más importante, en la actividad política, cuidamos a nuestros ancianos y enfermos... La mayor parte de estas ocupaciones, exceptuando la del mercado laboral, surgen de la confinación del ama de casa en su hogar dedicada a la cotidianidad de las tareas domésticas. Para las legítimas ambiciones del género femenino, en los años cuarenta este hogar-cárcel ya fue descrito con rigurosa

---

<sup>2</sup> Un ejemplo relativamente reciente es el de las reflexiones de Ana Martínez-Collado al respecto de las preguntas lanzadas por Nochlin: “La cuestión no era sólo plantear la necesidad de incorporar a las mujeres artistas en la historia del arte, sino la necesidad de un cambio de paradigma, de un patrón alternativo que altere el valor de las categorías en las que está fundamentada la disciplina, tales como la ‘artisticidad’ o la ‘autoría’. El problema consistía en dónde colocar desde el terreno de la historia a las mujeres si ellas no entraban en las categorías de ‘los grandes maestros’ o de los ‘grandes genios’ [...]” (Martínez-Collado, 2012: 75)

exactitud en *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir<sup>3</sup>, como la escena de un castigo:

“Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las de la dueña de casa; día tras día hay que lavar los platos, desempolvar los muebles y repasar la ropa que mañana estará sucia de nuevo, llena de polvo y rota. La dueña de casa está siempre en el mismo lugar; sólo perpetúa el presente; no tiene la impresión de conquistar un bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el mal y esa lucha se renueva cada día.” (de Beauvoir, 1970: 298)

Con anterioridad también Virginia Woolf (2010) en *Las olas*<sup>4</sup>, nos adentró irónicamente en la frustración sentimental del ama de casa, obligada a sustituir su libre dimensión espiritual por el concienzudo menaje doméstico:

“Yo que antes caminaba por los bosques de hayas admirando el color azul que adquiere la pluma del grajo cuando cae, y que encontraba en mi camino al pastor y al vagabundo, que miraba a la mujer en cuclillas en la cuneta, junto a un carro inclinado, voy de pieza en pieza con un plumero en la mano.” (Woolf, 2010: 130)

---

<sup>3</sup> “Beauvoir, como filósofa, inicia a mediados del siglo XX y con la rejilla conceptual del existencialismo, una manera diferente y original de abordar la dilucidación de lo que son las mujeres, esos seres disimétricos e inferiores al otro componente de los grupos humanos que son los varones. *El segundo sexo* (1949) constituye un corpus teórico que desmonta la desigualdad entre mujeres y hombres porque nos demuestra que la desigualdad es algo construido, una construcción cultural. Y, al mismo tiempo nos proporciona las herramientas teóricas para reemplazar esa construcción anti-igualitaria e injusta por otra igualitaria y justa; para terminar con un estado de opresión y reemplazarlo por un estado de distensión, en el cual, hombres y mujeres convivan fraternal y libremente.” (López, 2009: 100)

<sup>4</sup> *Las olas* es la novela más experimental de Woolf, publicada en 1931.

Es cierto que los poderes públicos y el impulso de la misma ciudadanía están haciendo posible, muy lentamente, la conciliación de todas estas tareas; pero aún queda mucho camino por recorrer aquí mismo, y en los países subdesarrollados, y en aquellos en los que la religión dificulta la normalización de la vida femenina. Para una opinión generalizada, las mejoras en la situación de exclusión de la mujer vienen dadas por la evolución natural del estado del bienestar; sin embargo, en este texto haré especial hincapié en la importancia que han tenido y siguen teniendo las presiones sociales y políticas de los movimientos que han luchado desde tiempos inmemoriales para la liberación de la mujer. Tengo el convencimiento de que el feminismo, representante genuino de estos movimientos, fue básico para llevar a cabo gran parte de las mejoras y probablemente sigue siendo necesario en el siglo XXI como discurso crítico de gran valor. Quizá por ello es un tema que vuelve a estar muy presente en el debate sobre el mundo artístico, un mundo de estructuras machistas que no acaba de incluir a la mujer de manera natural en la historia del arte contemporáneo.<sup>5</sup> Opina Amelia Jones al respecto: “Se trata de un extraño bucle histórico que vuelve a traer el feminismo a la primera plana aun cuando (desde principios de la década de los noventa) muchos eruditos de los medios de comunicación de masas se hayan dedicado a proclamar el fallecimiento del feminismo o su reencarnación como ‘post’ [...]” (Jones, 2008: 8).

---

5 Así lo demuestran, entre otras, la propuesta feminista de la comisaria Rosa Martínez para la Bienal de Venecia de 2005; la exposición *Wack! Art and the Feminist Revolution*, que se celebró en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles durante el año 2007; una exposición tan interesante como *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, que tuvo lugar en el CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo) también en el año 2007; o la muestra *Genealogías feministas en el arte español. 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el 2012.

Precisamente mujer y arte contemporáneo iban de la mano en una de las exposiciones que sirvieron para despertar la conciencia del arte feminista en los años setenta. Los llamados grupos de autoconciencia ofrecieron a las mujeres, en especial a las mujeres artistas, un amplio marco de debate que les permitió “[...] transformar nuestras circunstancias en nuestra temática, en vez de preguntarnos ¿quién soy? nos preguntamos ¿quiénes somos?” (Chicago, 1993: 12). La labor de los grupos de autoconciencia permitió desvelar un conflicto social común a miles de mujeres: las mujeres no estaban inadaptadas individualmente como se les había hecho creer en infinidad de ocasiones, sino que desde el inicio de los tiempos estaban sometidas y oprimidas por el poder masculino. Este despertar surgió a raíz de incontables e inacabables reuniones que tenían como protagonistas a mujeres deseosas de superar sus propias limitaciones. La *performer* Faith Wilding dejó un importante testimonio escrito narrando cómo se producían estos encuentros:

“Nuestras sesiones de trabajo se centraban en el análisis de lo que hoy en día llamaríamos la construcción social de la experiencia femenina [...]. El procedimiento consistía en establecer un turno alternativo de palabra, en el que cada una de las asistentes pudiese hablar acerca de las experiencias personales sobre algún asunto clave, como el trabajo, el dinero, la ambición, la sexualidad, la familia, el poder, la ropa, la imagen corporal o la violencia. A medida que se sucedían las intervenciones, se hacía evidente que lo que en un principio no parecían ser sino experiencias puramente personales, eran compartidas, en realidad, por el resto de nosotras; lo que estábamos descubriendo era la existencia de un trasfondo común de opresión sexual, que condicionaba nuestro papel e identidad como mujeres. A lo largo de estas discusiones de grupo fuimos analizando los mecanismos sociales y políticos en los que se sustentaba esta opresión, situando nuestra historia personal dentro de un contexto cultural más amplio.” (Carro Fernández, 2010: 82)

El feminismo radical de los años setenta, en los EUA, fue el movimiento encargado de superar el espacio público en las reivindicaciones de la mujer para llevarlas hasta el espacio privado; éste pasó a ser un decisivo objeto de reflexión para las feministas de la época, y el arte se ocupó de situar la esfera de lo privado ante los ojos de la opinión pública. Artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro fueron fundamentales, tanto en su labor pedagógica como en su labor creativa, para la visibilidad de este espacio.

“Era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de su experiencia cotidiana. Y ese espacio debía ser una casa; la casa de la realidad femenina, en la cual se entraría para experimentar los hechos reales de la vida, sentimientos e inquietudes de las mujeres.” (Chicago, 1993: 65)

El 553 de Mariposa Avenue (Residencial Hollywood) fue el escenario que necesitaban para la gran exposición *Womanhouse*. Las profesoras y estudiantes del programa de arte feminista *CalArts* reformaron una casa abandonada para esta macro exposición, que más tarde se conoció como una de las más importantes concentraciones artísticas destinadas a la crítica de valores. Las habitaciones de la casa (cocina, baño, comedor, alcoba...) se constituyeron como el nexo que conectaba lo privado con lo público a través de diferentes intervenciones artísticas. El eslogan de “lo personal es público” remitía a la voluntad que había animado a este destacado grupo de mujeres para que el público visitara todas las estancias de la casa y participara de lo que allí ocurría. Una letanía que sonaba en una de las habitaciones de la casa, la pieza *Waiting* de Faith Wilding, nos podría servir para adentrarnos en lo que será finalmente el objeto de reflexión de este trabajo: la maternidad en el arte contemporáneo, vista por la mujer. La artista recitaba la letanía, se balanceaba en una silla y repetía:

“Esperando a que mis pechos crezcan. / Esperando para casarme. / Esperando a coger en brazos a mi bebé. / Esperando a que me salga la primera cana. / Esperando a que mi cuerpo se deteriore, a ponerme fea. / Esperando a que mis pechos se marchiten. / Esperando una visita de mis hijos, una carta. / Esperando enfermar. / Esperando el sueño.” (Carro Fernández, 2010: 113)

De todos los roles que le han correspondido históricamente al sexo femenino, en este texto pondré énfasis en el más importante y ambicioso, el de madre, aunque será seguramente inevitable traspasar las lábiles fronteras de otros roles que también caracterizan a la mujer. Precisamente la capacidad de crear vida ha sido uno de los argumentos utilizados por el hombre para la exclusión de la mujer de diferentes ámbitos, y también uno de los que ha ocasionado los mayores enfrentamientos y polémicas en el sector laboral<sup>6</sup>. Esta función biológica que el hombre no posee estará en los fundamentos de la eterna lucha de géneros y probablemente llevará a las mujeres artistas a tratar la maternidad de maneras muy diversas.

Algunas mujeres artistas hablarán, a través de su obra, de la pulsión creadora, de los diferentes retos de la maternidad, de las múltiples ansiedades personales y colectivas que genera, del vapuleado tema de la crianza o de la desigualdad de condiciones para ejercerla en función del lugar de origen. Se trata de hablar, desde la creación femenina, de la condición más frágil y fuerte a la vez entre todas las que se le atribuyen al género femenino: la maternidad. Asimismo descubriremos las

---

6 Precisamente en octubre de 2014 hemos podido seguir en la prensa la polémica decisión de Apple y Facebook de financiar la congelación de óvulos de sus empleadas. Según las empresas, el objetivo es atraer y mantener el talento femenino en Silicon Valley durante los años más fértiles de la mujer, que a menudo coinciden con el periodo más productivo de sus carreras profesionales. Han declarado su preocupación por el hecho de que una abrumadora mayoría de los empleados de las grandes empresas tecnológicas son hombres. La polémica está servida.

diversas formas que la maternidad adquiere en función del contexto personal, familiar, social, religioso, político... Observaremos también como a pesar de la lucha reivindicativa de la mujer, que ha llevado a importantes cambios en los roles familiares y sociales, parece que aún hoy la condición femenina sigue íntimamente ligada a una incondicional entrega a la familia.



Las citas no tienen aquí por función probar, sino dar testimonio de una tradición y de una experiencia.

Emmanuel Levinas

CAPÍTULO

---

I

EL PUNTO  
DE PARTIDA



## CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

### El contexto como historiadora del arte y docente de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

El interés por la maternidad en el arte contemporáneo como tema de investigación surgió, allá por el año 2006, a raíz de una propuesta muy concreta de la Facultad de Educación de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya; debo recordar en este punto que en el momento del encargo ya llevaba ocho años como docente en la institución.<sup>1</sup> La titulación de Educación Infantil de dicha universidad había pensado en un proyecto, a largo plazo, que permitiera relacionar arte e infancia. La complejidad del mismo y las enormes posibilidades temáticas que podía abarcar resultaban atractivas pero debían concretarse. Bajo el título de *Art i Maternitat (Arte y Maternidad)* se diseñó una jornada, en mayo de 2007, que serviría para inaugurar el ciclo *Art i Infància (Arte e Infancia)* y que consistía en una serie de conferencias que trataban ambos términos citados y la relación que entre ellos podría establecerse. Diferentes épocas y diferentes formas de expresión cultural encontraban cabida en estas sesiones que se convertirían en marco de reflexión sobre el arte medieval, el arte contemporáneo, el cine, la poesía... aplicadas a la relación madre-hijo. Las dos intervenciones relacionadas con la creación plástica abordaban los temas de la maternidad en el arte medieval<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ejercicio como docente en la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya desde 1998. Inicialmente impartí la asignatura de *Patrimoni Cultural* en los estudios de Turismo, formando parte del Departamento de Lenguas y Ciencias Sociales y Jurídicas de la Facultad de Empresa y Comunicación. Actualmente imparto diferentes materias relacionadas con el arte y la cultura en general en los estudios de Comunicación Audiovisual, Periodismo y Publicidad; debido a una reestructuración departamental, ahora formo parte del Departamento de Comunicación de la susodicha facultad.

<sup>2</sup> Este mismo año 2007, y atendiendo a un encargo similar al mío, la educadora Assumpta

y de la maternidad en el arte contemporáneo (base de este trabajo y que detallaré más adelante).

Desde un principio sentí que el tratamiento de la “tradición” ligada a la época medieval y la “revolución” unida a la contemporaneidad me obligaba a obviar algunos capítulos importantes de la historia del arte: por una parte, aquel que servía para entender los orígenes de la representación plástica de la maternidad y por otra, el que sería el nexo de unión entre ambas épocas. Esta desazón por el riesgo de sucumbir a lo “dado por supuesto” y simplemente ofrecer un recorrido insustancial por imágenes de la contemporaneidad, me llevó a profundizar en el orden social que establecía en cada momento la situación de la mujer en la sociedad. Este hecho debía permitirme conocer y comprender los mecanismos sociales que, sin ningún género de dudas, bloquearon el acceso de la mujer al poder y a la cultura en mayúsculas. Las primeras lecturas ilustraban buena parte de lo que ya sabía sin necesidad de acudir a los legajos que describían el sinfín de injusticias tramadas contra el género femenino, y me ratificaban en la idea de iniciar un estudio exhaustivo de la condición femenina a través de los tiempos. Comprendí que sin una base histórica consolidada no podría acercarme con credibilidad a las relaciones entre maternidad y arte contemporáneo.

Este punto de partida, la necesidad de bucear en la historia para llegar a entender los argumentos que motivaron el asalto al orden social establecido por parte de algunas mujeres de finales del siglo XIX y de buena parte del XX, se constituyó como el eje vertebrador de la intervención. Investigar en las mismas fuentes que les sirvieron a ellas para descubrir el origen de su exclusión social y para rebelarse por su dilatada marginación, debía serme útil a la hora de acercarme eficazmente a sus obras y a sus notables reivindicaciones. La mayoría de creadoras que

---

Cirera, del Servicio Educativo del Museu Episcopal de Vic, nos condujo por un recorrido participativo en el que se hizo evidente la maternidad en la época medieval a partir de las colecciones de pintura y escultura del museo. Esta ponencia quedó recogida en el libro *Art i Maternitat*, citado en la bibliografía.

aparecerían citadas más tarde tuvieron un protagonismo destacado en las conquistas actuales de la mujer; ellas formaron parte del conjunto de mujeres que se rebelaron y que propiciaron la caída del orden social establecido. Debemos recordar una vez más que esta caída, aunque lenta, no se debió a una evolución natural sino que fue producto de unas conquistas incuestionables a lo largo del tiempo. Cualquier avance o transformación social detectados como mejora para la situación de la mujer en las diferentes culturas ha supuesto una dura lucha contra el poder del hombre, contra todo aquello que convine en llamar patriarcado. Descender hasta la “prehistoria” del patriarcado para conocer las raíces de la desigualdad social entre hombre y mujer, fue la única forma de dotar al texto de la conferencia de un corpus argumental cohesionado; no pudo ser de otra manera ya que no existe bibliografía especializada sobre el tema, ni material de estudio e investigación.

A pesar de su apuesta decidida por el androcentrismo y la contemplación excesivamente complaciente de la dimensión subalterna de la mujer, la historia, la literatura y la mitología han sido fuentes de consulta y ayuda necesarias para la consolidación de conocimientos indispensables sobre el patriarcado. Tuve que remontarme a la prehistoria para recordar aquellas primeras obras escultóricas, las venus, que representaban a mujeres supuestamente grávidas y que se asociaban, en una especie de sincretismo, a la fertilidad humana y animal en el marco de las diosas-madres. En Grecia, en su mitología y en su literatura, encontré algunas de las imágenes y de los textos más convincentes sobre cómo se fue construyendo la sucesión desde un mundo dominado por la mujer hasta la dominación del hombre; los nombres de Zeus, Gea, Demeter, Atenea, Orestes o Clitemnestra quedaron ligados para siempre a la abolición de los derechos de la mujer. Una aproximación al mundo medieval también me resultó de utilidad para entender que el paso del tiempo no contribuyó en absoluto a mejorar el estatus femenino. A pesar de ello, en este período histórico, como en otros posteriores, hubo mujeres que supieron crear su propio espacio de libertad tras los muros de los conventos o, en pocos casos, en la intimidad del hogar.

En el Renacimiento los conventos continuaron siendo centros para el trabajo artístico y literario; fuera de ellos, las mujeres seguían teniendo grandes dificultades para acceder a un sistema educativo que sólo estaba vinculado a la vida doméstica y reproductiva. A pesar de todas estas restricciones, algunas mujeres lograron escapar al yugo del orden establecido como se desprende del descubrimiento de documentación de destacadas artistas y humanistas, la mayor parte de ellas en el anonimato hasta hace pocos años. Dice Whitney Chadwick (1992):

“[...] un cotejo de los problemas de atribución en la obra de varias mujeres artistas nos revela una razón de por qué un estudio sobre las artistas tiene que escudriñar cómo se ha escrito la historia del arte, así como los supuestos en que se basan sus jerarquías. [...] los relatos de sus vidas y obras no sólo elucidan la manera en que la preponderancia concedida por la historia del arte al genio individual ha distorsionado nuestra comprensión de la esencia colectiva del trabajo en los talleres, así como la naturaleza cooperativa de la producción artística, sino que también ilustra en qué medida la estrecha vinculación de la historia del arte con su economía de mercado ha afectado a la atribución de las obras a sus autoras. Nos aportan dramáticos ejemplos de cómo esas especulaciones sobre el género afectan a los modos en que literalmente vemos las obras de arte.” (Chadwick, 1992: 15)

Estas excepciones cada vez fueron más numerosas y, con el paso del tiempo, algunas mujeres consiguieron emerger en destacados ámbitos culturales, siendo curiosamente el de las artes plásticas uno de los menos frecuentados por el género femenino. No nos ha de extrañar entonces, viendo la lenta evolución de las conquistas sociales de la mujer, que hasta 1971 no surgiera la célebre pregunta de Linda Nochlin: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971: 61).

La eterna figura de la mujer como portadora de los valores asignados por el patriarcado se perpetuó por los siglos de los siglos y se convir-

tió en un lastre para cualquier tipo de transformación social. Incluso la mera función biológica de la maternidad sería entendida por aquellas que deseaban nuevas conquistas sociales como una más de las características serviles de la mujer y, por ello, sería rehusada muchas veces de manera totalmente consciente. En palabras de Victoria Sau (1995):

“La maternidad biológica (concepción, embarazo y parto) así como por extensión la crianza, no puede ser considerada “maternidad” desde una perspectiva de rango humano si no va seguida de su correspondiente trascendencia en lo económico, político y social.” (Sau, 1995: 21)

No debe extrañarnos entonces que entre los manifiestos de los movimientos para la emancipación de la mujer se encuentren términos tan sorprendentes como matricidio, matrofobia, maternidad servil, huelgas de vientres e incluso invitaciones al aborto como referencias para la autonomía y la liberación de la mujer.

Por ello, en lo que convine en llamar “maternidades” en relación al arte contemporáneo, me encontré con numerosas y variadas aportaciones. Creo que muchas de ellas discurren en paralelo a la acción de los movimientos de emancipación de la mujer y su evolución cronológica, mientras que otras mantienen idiosincrasias propias o son fruto de proyectos muy personales. Concienciada de la habilidad de la mujer para encontrar vericuetos sobre los que instalar espacios de libertad inicié el recorrido de la investigación, que sirvió para la conferencia, por aquellas artistas plásticas que clausuraban el siglo XIX e inauguraban el XX; me pareció una manera eficaz de adentrarme en lo que podríamos considerar compromiso con la contemporaneidad. No obstante, el grueso de la nómina de creadoras que abordaban el tema de la maternidad gira en torno a aquellas que aportaron su granito de arena a las conquistas sociales de todo tipo; el término “maternidades” equidistará así muchas veces de lo que convencionalmente asociamos al significado de la palabra. Sus maternidades no serán meras representaciones miméticas del hecho

maternal sino que serán formas de posicionarse ante las injusticias sociales de género, de raza, generacionales u otras formas más conceptuales de entender a los diversos subgrupos sociales. También tuve claro que deberían encontrar acomodo en el estudio los cambios sociales que se suceden en torno a la institución familiar: la pérdida de protagonismo de alguno de los cónyuges del matrimonio convencional al abordar la posibilidad de familias monoparentales o la unión y/ o el matrimonio entre cónyuges del mismo sexo. Consideré igualmente la aparición de nuevas formas de reproducción como elementos capaces de subvertir el orden social que derivaba de la aparición del patriarcado.

Finalmente, y observando un proceso de evolución silenciosa del género masculino, decidí incluir algunas obras representativas del discurso del hombre actual sobre el tema de la maternidad. Escogí algunas visiones no tradicionales, alejadas de la especificidad del género y ubicadas en la alteridad. En estos trabajos aparecieron términos como admiración, celebración, suplantación, envidia, ternura, dependencia, protección, provocación, etc. que me sirvieron de contrapunto a los del discurso femenino.

No obstante el capítulo del género masculino, que formaba parte de la ponencia para el encargo inicial, ha desaparecido en el trabajo de tesis. La experiencia de estos años de investigación me ha llevado a eliminar el estudio de las maternidades vistas por el hombre por los motivos que expongo a continuación. En primer lugar, debía delimitar el campo de estudio sobre el que iba a trabajar, una cuestión puramente práctica; en segundo lugar, decidí pasar de puntillas por un período concreto y polémico: durante los años setenta, la segunda ola de luchas feministas, se dieron importantes enfrentamientos dialécticos entre ambos sexos debido a la aparición en escena de aquellos hombres que también se mostraban disconformes con la imagen normativa de masculinidad, como muy bien nos ha explicado Patricia Mayayo (2003). Y, finalmente, creí que podría resultar interesante intentar diferenciarme de otros estudios sobre discursos femeninos en el arte que han tomado como referencia al varón o en los que el varón está permanentemente presente.

En todo caso, más adelante, y si mi carrera profesional me lo permite, me interesaría analizar la visión del género masculino respecto al tema que me ocupa y, posteriormente, proceder al estudio comparativo.

Así pues, la propuesta inicial de dictar una conferencia sobre *Maternitat i Art Contemporani (Maternidad y Arte Contemporáneo)* se había constituido en un marco teórico ideal para investigar sobre la exclusión social y profesional de la mujer en el ámbito del arte y, a su vez, para comprender mejor los argumentos que catapultaron a un gran número de mujeres en el siglo XX hacia el asalto del poder patriarcal establecido. El resultado de esta toma de contacto inicial con el tema propuesto concluyó con una conferencia, que más tarde se convirtió en un artículo publicado en un libro de la colección *Textos sobre les Arts Contemporànies* (editado por Eumo Editorial y H. Associació per a les Arts Contemporànies). Durante los últimos años, a medida que la investigación me aportaba nuevos datos para acceder a un mayor conocimiento de la realidad estudiada, he ido engrosando el cuerpo teórico y el número de autoras y obras a valorar; el resultado es el que se recoge en los capítulos 3 y 4 de este trabajo. No obstante considero que en ningún caso podrá considerarse una investigación finalizada pues el tiempo, probablemente toda la vida, podría proyectarme hacia nuevas realidades que encontrarían fácil acomodo en el tema de estudio.

## **El contexto como crítica de arte y comisaria de exposiciones**

La maternidad en el arte contemporáneo resultó ser, a fin de cuentas, un tema de estudio escabroso, de largo recorrido, pero directamente relacionado con la profesión que venía ejerciendo desde mediados de los ochenta: crítica de arte y comisaria de exposiciones. El azaroso punto de partida, dictar una conferencia a propuesta de la Facultad de Educación de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, había situado ante mí un atractivo objeto de investigación que a la larga habría de resultar tan interesante como contumaz.

Profundizar en las distintas disciplinas humanísticas y sociales que durante años se han ocupado de la situación de la mujer en la sociedad, de su dimensión de subalternas o de sus valerosas conquistas sociales, me abocó a darme de bruces con la realidad de las procelosas relaciones que en el siglo XX mantuvieron con la maternidad algunas destacadas artistas contemporáneas. El feminismo, como elemento matriz de las conquistas sociales de las mujeres, me situaba con frecuencia ante difíciles disyuntivas en relación con la maternidad, las cuales a menudo intimidaban mi voluntad investigadora y amilanaban mi capacidad para escudriñar en donde quiera que pudiera encontrar una idea o una imagen. Ahora bien, esta realidad no me amedrentaba tan sólo a mí. Era evidente, como se desprende de la escasa bibliografía existente sobre el tema, que la situación había amedrentado a cuantos se habían planteado averiguar sobre la relación entre maternidad y arte contemporáneo. El laberíntico intríngulis que se cernía ante mi propósito y la necesidad de responder a la propuesta de la Facultad de Educación, lejos de desanimarme, se convertían en un acicate para ahondar en las insondables aguas de la contemporaneidad en el arte y en las inextricables relaciones que ésta hubiera podido establecer con la maternidad.

Mis años de experiencia como crítica de arte<sup>3</sup>, sumados a las muchas horas de clase impartidas (ya he mencionado anteriormente mi vinculación como docente en la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya) y a la ingente labor como comisaria de exposiciones<sup>4</sup>, había

---

<sup>3</sup> Desde el año 1985 puede seguirse mi trayectoria como crítica de arte en artículos informativos y/o críticos sobre arte contemporáneo en los medios escritos: *El 9 Nou*, *AB Arquitectura*, *Papers d'Art*, *Periférica* o *Transversal*, entre otros. De la misma manera podrían consultarse un importante número de catálogos realizados con motivo de los diferentes comisariados que he llevado a cabo también desde mediados de los años 80.

<sup>4</sup> De hecho, mi aportación inicial a la docencia en la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya se desarrolló como profesional externa. Mi carrera curatorial se había iniciado, a mediados de los ochenta, con el comisariado de exposiciones para instituciones como la Fundació la Caixa, Institut Ramon Llull o H. Associació per a les Arts Contemporànies (actual ACVIC), entre otras.

dejado en mi memoria, y en mi agenda, una larga nómina de artistas que había estudiado, conocido y, en ocasiones, tratado personalmente. Recurrir a estos conocimientos y a creadoras conocidas me permitiría perseverar en la investigación iniciada e ir entretejiendo, a la vez, una fértil maraña de contactos y relaciones que aportaba luz a las sombras precedentes. Este sería el lugar indicado para agradecer el trato recibido (largas conversaciones, correos electrónicos, cesión de obras, etcétera) a una buena parte de las autoras que aparecen en el texto; a saber: Ana Casas Broda, Jaqueline Tarry, Carmen Calvo, Cori Mercadé, Carmen Montoro, Natalia Iguñiz, Jill Miller, Mayte Carrasco, Verónica Ruth Frías, Anna Jonsson o Ana Álvarez-Errecalde, entre muchas otras. Poco a poco iban apareciendo imágenes y se iban sucediendo ideas y nombres en torno al objeto de estudio, y la posibilidad de elaborar un texto cohesionado y argumentado iba tomando cuerpo. A medida que crecían el número de consultas y de fructíferas conversaciones con artistas, aumentaba el contingente de información que concernía al tema en cuestión; y esta manera eminentemente empírica de tratar la relación entre maternidad y arte contemporáneo me puso en la senda correcta para la aprehensión de los procesos internos que debían regir la totalidad del estudio. Es por todo ello que, a menudo, acostumbro a designar este proceso de investigación como un verdadero *work in progress*.

Tras largas y complejas reflexiones (y con todas las inseguridades que describiré más adelante), el estudio quedó ilustrado con el artículo que en una primera versión apareció en el libro ya citado *Art i Maternitat*. Más tarde sirvió como base para mi intervención en una mesa redonda a propósito del tema *Continuïtats i ruptures en la representació de la maternitat* (*Continuidades y rupturas en la representación de la maternidad*), junto a la Dra. Caterina Riba, analizando el ámbito de la literatura, y la Dra. Eva Espasa, analizando el tema del cine; esta mesa redonda fue una de las actividades del I Simposio Internacional *La Construcció social de la maternitat i la paternitat. Cultura, ciència i ètica* (*La construcción social de la maternidad y la paternidad. Cultura, ciencia y ética*), dirigido por el Dr. Gerard Coll-Planas. Los trabajos anteriores ampliados en su

cuerpo teórico y en el número de artistas y obras analizadas, se recogen en el capítulo 3 de esta tesis.

Una vez aquí, comprendí que hacía tiempo que tenía la decidida voluntad de dar continuidad a los trabajos anteriormente citados y de continuar profundizando en el terreno de la creación artística femenina, con la finalidad de elaborar un discurso cohesionado que pudiera materializarse, en la medida de lo posible, en un futuro proyecto expositivo. Era una apuesta diferente para un proceso de tesis y para ello contaba con la complicidad de la creadora argentina, y amiga, Ana Álvarez-Errecalde que ha trabajado fundamentalmente otorgando protagonismo al cuerpo humano y cuyas obras mantienen una íntima relación con la feminidad, la maternidad y también con algunos de sus efectos colaterales y sociales. Ella se fue convirtiendo, con el paso del tiempo, en el epicentro de un estudio que irradiaba por doquier.

## El contexto como mujer y madre

En el prólogo de *Esencia y hermosura*, una antología de escritos de María Zambrano (2010) recopilados por José-Miguel Ullán, éste revive un encuentro en el exilio con la intelectual –que Emil Cioran definió como la más importante del siglo XX-. Decididamente me convencí de la necesidad de implicarme, no sólo intelectual sino también emocionalmente, en el corpus de este trabajo tras leer el susodicho prólogo que me dio noticia de *La tumba de Antígona*, uno de los libros más citados de Zambrano. En *La tumba de Antígona* la filósofa nos da cuenta del proceso que lleva a su protagonista, Antígona, a un despertar de su conciencia, a un conocimiento de su verdadero ser. Sin ser declaradamente feminista, la autora malagueña nos enfrenta, en un brillante ejercicio de intertextualidad, a una lectura en clave de género de la obra de Sófocles. Tras la condena, dictada por el rey Creonte, a ser enterrada viva por transgredir las leyes fijadas por la sociedad de su época, Antígona encerrada en su tumba, y

a través de diferentes monólogos y diálogos con diversos personajes de la literatura trágica y de la mitología griegas, va dando cuerpo a una vida que no había vivido y a una rebeldía, cada vez más consciente, contra el patriarcado de toda índole que la ha condenado a morir con la única finalidad de castigar sus acciones y, en último caso, buscar su arrepentimiento. Transgredir las leyes de los hombres y de los dioses, dar fe de su inteligencia y mostrar su voluntad de saber, son los pecados de la heroína a la que María Zambrano da voz.

Una larga y profunda reflexión entre las líneas escritas por María Zambrano me llevó a pensar en mi presente, pero sobre todo en mi pasado y en mi historia de vida. Entre las mujeres que me precedieron soy capaz de identificar diversas ‘antígonas’. Mi madre, mis abuelas, a las que conocí bien y de las que guardo un grato recuerdo y una declarada admiración, y las féminas que con anterioridad habían engendrado a las diferentes generaciones de mujeres de mi estirpe familiar, guardan semblanzas y paralelismos con la protagonista del libro de Zambrano. Ni el trabajo fuera del hogar, ni la competición continuamente entablada con el género masculino por sus derechos y por los de su género, ni la rebelión contra actos de puro servilismo femeninos les fueron, en absoluto, ajenos. La órbita de libertad que trazaron todas ellas ante las imposiciones de la época, y su lucha contra los que en cada etapa guardaban las esencias del patriarcado vigente, no ha podido caer en saco roto, ni tampoco lo ha hecho la semilla de latente osadía que, entre todas, sembraron. Y aunque no fueran condenadas como Antígona, ni como ella tomaran la absoluta conciencia de su desesperada realidad, sí que, en su humilde entender y proceder, supieron que sus acciones las reivindicaban a sí mismas ante la sociedad de su tiempo y abrían camino a las que, en un futuro, estábamos por venir.

Así pues, el germen de la sempiterna rebelión como mujer, la deuda contraída con mis predecesoras, la capacidad probada de engendrar vida y la obligación adquirida por esta acción, subyacen en la labor de investigación que he llevado a término.

## FINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

### ¿Qué podría resultar del encuentro entre una investigación académica y la voluntad de un proyecto expositivo?

Como he mencionado con anterioridad, durante muchos años mi vida laboral transcurrió a caballo entre diversos ámbitos: la labor de crítica de arte se solapó con la de comisaria de exposiciones y ambas, con el tiempo, convivieron con la más académica como profesora de universidad. A pesar de mi formación como historiadora del arte en general, siempre sentí un mayor interés por la contemporaneidad y mi inclinación hacia el arte de épocas más próximas ha ido definiendo el corpus total de mi actividad profesional de toda índole; tanto es así que el contexto global que podía incluir inquietudes, intereses, voluntades e interrogantes se fue concretando tácita e indefectiblemente en un marco teórico-práctico sobre el que acabar centrando la totalidad de mis estudios.

Cuando en el horizonte de mi labor investigadora se fue definiendo la realidad de una tesis doctoral, ya se había impuesto en mi presente la presencia abrumadora de un “yo” con diversos atributos. Este “yo” no era sino la suma del yo historiadora del arte, el yo crítica de arte, el yo comisaria de arte, el yo académica y docente, el yo mujer y el yo madre. En la etapa de la vida en que me encontraba, la omnipresencia de este “yo”, casi categórico, conllevaba obligaciones morales que se extendían más allá de la labor puramente profesional hasta insertarse en mi identidad. A partir de entonces, empecé a extraer concreciones del que en su momento parecía un arbitrario sinsentido acumulativo de textos y consideraciones introspectivas, una especie de laboratorio experimental que había ido consolidando durante años y que en mi fuero interno comparaba, salvando las distancias, al que en más de una ocasión disfruté en la Fundación Museo del escultor Jorge Oteiza en Alzuza. Igual que Oteiza tenía instaladas en unas estanterías un sinfín de formas escultóricas que no eran sino el pósito formal de sus innumerables reflexiones

teóricas a propósito del arte, de la sociedad vasca, de las tradiciones, de las vanguardias, de la ciencia, y de su compromiso vital con todas ellas, yo guardaba entre mis papeles, antiguos y nuevos, un caudal de documentos sobre los que poder sustentar una investigación académica. Consultando en profundidad y con deliberada intención interrogativa este amplio sedimento de documentación, comprendí que mostraba, “de algún modo, lo más oculto, algo que en sí no significa nada, pero que sin duda es portador de todas las significaciones” (Lacan, 1994: 249).

Como resultado de esta suma de “yos” que iban arrancando argumentos significativos a su propia memoria, emergía, con potencia, una única voz que, me pareció, sólo podía expresarse en primera persona del singular; una voz que se disponía a narrar de una forma complaciente y ordenada lo que hasta aquel momento había sido, en sentido metafórico, una diáspora narrativa. Esta voz que pugnaba para entrar definitivamente en liza era el fruto de un largo trayecto de experimentación e investigación sin el corsé de unos límites preestablecidos -de tiempo y de temas-, ni el rumbo predeterminado en un cuaderno de bitácora; el producto de un hábito antiguo, que la escritora Chantal Maillard definía perfectamente en un poema que titulaba: *Me preguntan si escribo...* Nos decía, con una armoniosa cadencia verbal, la poeta belga:

“Me preguntan si escribo. Contesto que no. Porque no entiendo qué es lo que preguntan. Siempre balbuceo en mi cuaderno. Pero, ¿escribes ahora?, ¿qué escribes? No sé. No, nada...respondo. ¿Por qué no me preguntan si respiro? Será que respirar no tiene importancia. Sin embargo, al respirar, emito el mismo sonido que al escribir. Cierta sordera, sin duda, nos impide atender a lo que vibra despacio, calladamente.” (Vidal-Conte, 2014: s.p.)

La primera persona del singular podría considerarse quizá una osadía por mi parte en el discurso narrativo que pensaba iniciar, pero consideraba que era la única forma verbal que podía dar recorrido a

ese “yo” que se empeñaba en relacionar, mucho más allá de un simple hilván, las palabras clave que debían erigirse en protagonistas de la investigación que me había propuesto llevar a cabo. Conceptos que sonarían tan grandilocuentes en el lenguaje coloquial como maternidad, arte contemporáneo y proceso creativo, deberían encontrar acomodo junto a palabras mucho más usuales como razón, vida, experimentar, narrar, experiencia... La combinación de los conceptos y palabras citados necesitaban de una voz personal que estuviera siempre presente en el relato para reforzar la posición de la investigadora en la descripción de sus prácticas experienciales; que se resistiera a ausentarse del relato por meros formulismos ocasionales o por demanda de espacio de otros sujetos que hubieran decidido, en un momento dado, convertirse en actores en el mismo escenario; que evitara diluirse en un “nosotros” casi impersonal que pudiera mostrar indicios de escapismo ante una supuesta confrontación con conexiones improbables; e incluso que porfiara contra todo aquello que intentara elidir su traza en cualquier historia de vida o biografía que pudiera formar parte de la construcción del mismo relato.

Una vez la primera persona del singular había impuesto su condición de narradora en la práctica totalidad de la investigación y la decisión pasaba por ser ya irrevocable, era el momento de empezar a definir la forma en que el extenso trabajo de relación y ensamblaje entre las maternidades y el arte contemporáneo, recogidas en una primera fase por encargo de la Facultad de Educación de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya y ampliadas con posterioridad por las propias necesidades historicistas del proyecto, pudiera desplegar-se hacia nuevos horizontes.

Llegados a este punto, instalada ya en un sosegado espacio de reflexión que me permitía seguir investigando, seleccionando y documentando material en torno a las maternidades y el arte contemporáneo, podía imaginar, también, los pasos que iba a dar a continuación. Me agradaba sobremanera concebir que del encuentro entre un estudio

rigurosamente académico y la libertad formal que se desprendía de un, aunque hipotético, futuro proyecto expositivo, surgiera la posibilidad de crear un marco teórico-práctico que pudiera contribuir en la medida de lo posible a la labor de continuar dando visibilidad a la mujer, a sus luchas sociales y de género.

En un ámbito, el del arte, que ha sido, y es, ferozmente dominado por el género masculino, no ha habido espacio para las mujeres si estas no han luchado para exigirlo. Si en el mundo de la política o en el de los negocios se han impuesto conceptos como paridad o cuotas de género para las listas electorales o para los puestos de decisión, en el mundo del arte las cosas no han funcionado, ni por asomo, de la misma forma. Desde tiempos inmemoriales las jerarquías dominantes en el arte, y en la historia que lo ha explicado, han apartado a la mujer de la primera línea y la contribución que ellas hayan podido llevar a cabo, que sin duda ha existido desde siempre, o ha sido ninguneada o no se le ha dado, en ningún caso, la visibilidad que se merecía. En esta línea de pensamiento estoy completamente de acuerdo con una afirmación de Mercè Ibarz, recogida en un artículo periodístico del diario *El País*, en el que elevaba la enésima queja contra la invisibilidad de la mujer aún en el momento actual, diciendo:

“No hay modernidad sin mujeres, dispensen la sentencia pero la cosa funciona así. A la historia le falta como mínimo la mitad, lo sabemos, pero al entrar en el siglo XX, que debe tanto a las sufragistas del XIX, si no se consideran en el conjunto las culturas de las mujeres es que estamos ante una propuesta caduca, envejecida, sin aliento. Una propuesta sin credibilidad.” (Ibarz, 2014: 2)

Este artículo es rabiosamente actual y tiene que ver con un ciclo de conferencias que se dieron entre 2014 y 2015 en Barcelona, con el casi sarcástico título de *Los invisibles. Intelectuales y políticos catalanes re-*

*cuperados del olvido*<sup>5</sup>. La queja de la profesora Ibarz radica en que el término invisibilidad se atribuya únicamente a personajes masculinos en claro demérito de las mujeres, que en la misma época que ellos y con menor resonancia social realizaron actividades sociales o científicas de la misma importancia y trascendencia. Esta denuncia, que afecta de forma general a la mayoría de ámbitos en los que se entabla una verdadera batalla de género, podría ser mucho más contundente si nos refiriéramos sucintamente al ámbito de la cultura. La invisibilidad e incluso el anonimato a los que se vieron abocadas durante siglos las mujeres que decidieron dedicar sus esfuerzos al mundo de la cultura fue total, y este vacío fue recogido de forma testimonial en innumerables textos que pretendían hacer aflorar la injusticia de estas omisiones. Para muestra valdría un caso, entre muchos otros, que recoge Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia*, un texto en el que la autora nos deja trazas de su evolución feminista. En este ensayo, la escritora británica destaca, en forma de ejemplos, múltiples afirmaciones de mujeres del ámbito de la cultura que trabajaron encorsetadas por el yugo de la masculinidad. De entre todos ellos destaco el protagonizado por Lady Winchilsea, dama noble nacida en 1661, que sin tener hijos que cuidar se dedicó a la escritura mostrando siempre en sus textos una gran indignación por la situación en la que se veía obligada a vivir. Esta mujer, sobre la que se encuentra muy poca documentación, dejó escritas frases cargadas de rencor como las que siguen:

---

<sup>5</sup> Ciclo de nueve sesiones organizado por el Centre d'Història Contemporània de Catalunya, la Societat d'Estudis Històrics y la Càtedra UB Josep Termes, con la intención de crear un relato de la obra y personalidad de aquellos que tuvieron una tarea destacada en la configuración de la Catalunya moderna. Se llevaron a cabo entre noviembre de 2014 y febrero de 2015.

“¡Que bajo hemos caído! caído por reglas injustas, necias, por Educación más que por Naturaleza; privadas de todos los progresos de la mente; se espera que carezcamos de interés, a ello se nos destina; y si una sobresale de las demás, con fantasía más cálida y por la ambición empujada, tan fuerte sigue siendo la facción de la oposición que las esperanzas de éxito nunca superan los temores.” (Woolf, 2014: 76)

La animadversión hacia la sociedad de su época la puso de manifiesto en un poema en el que se daba, a sí misma, ánimos a la vez que se consolaba con estos versos: “Canta a los amigos, canta tus penas/ las ramas de laurel no están hechas para ti/ qué más puedes desear que cobijarte bajo tu propia sombra” (Woolf, 2014: 76). También dejó testimonio de su melancolía en versos como los que siguen: “Mis versos desacreditados y mi ocupación considerada/ una locura inútil o una presunción culpable” (Woolf, 2014: 76). Palabras como estas que suenan a frustración, antes que a resignación, salieron de la boca y de la pluma de un gran número de mujeres durante muchos años y dieron testimonio de la situación que tenían que soportar invariablemente. La suma de voces críticas fue alimentando la toma de conciencia y algunas decidieron rebelarse. En esta toma de conciencia fue tan importante el clamor que se iba levantando, como el ejercicio de reflexión personal que muchas mujeres llevaron a cabo de forma introspectiva en lo más íntimo de su ser y de su mente. Siguiendo con ejemplos personalizados, me gustaría subrayar la advertencia de Maria-Mercè Marçal:

“No es mi anulación individual lo que me crea resistencia invencible: es la anulación de lo Femenino ante lo Masculino, la anulación simbólica, la ausencia de Sentido de la Diferencia que implica, a favor del Uno-Masculino-Totalitario.” (Marçal, 2014: 51)

Sirva este largo y prolijo párrafo anterior, plagado de citas y afirmaciones, para dar a entender la voluntad que subyace en el conjunto del proyecto de tesis que me propongo llevar a cabo. Después de un largo período de documentación y selección de autoras que habían mostrado interés, desde índoles muy diversas, por la maternidad en el ámbito del arte contemporáneo, sentía la necesidad de desarrollar un proyecto que ultrapasara el marco historicista en el que me había estado moviendo hasta aquel momento. Para ello y para otear los nuevos horizontes a los que me he referido con anterioridad, precisaba concretar mis esfuerzos hacia el estudio exhaustivo de un caso, del proceso creativo que esto pudiera concitar, para intentar, más tarde, propalar y difundir todo lo que, a mi entender, pudiera resultar de interés.

Este paso que me tenía que llevar desde lo naturalmente plural a lo extrañamente singular; desde lo que acaece a “las mujeres artistas” hasta lo que mueve la conciencia y la voluntad de “una mujer artista”, debía basarse, en buena parte, en mi experiencia personal como comisaria y como crítica, en las competencias que había ido adquiriendo en mi trayectoria profesional, en el relato que de todo ello fuera capaz de realizar y en la dimensión artística y social de la que pudiera dotar a la obra de la artista, elegida por mí, como estudio de un caso. Enfrentada a estos puntos debía considerar los pasos a dar como las fases de un algoritmo que, seguidos con el orden previsto, me llevarían a lo que había pensado como finalidad del proyecto.

Si mi voluntad pasaba por contribuir a dar visibilidad al género femenino en el ámbito del arte, debían servirme de hitos sobre los que marcar los límites y las coordenadas ejemplos como los de Ibarz, Lady Winchilsea o el de Maria-Mercè Marçal. Sobre afirmaciones como las suyas debía basar el algoritmo citado y desarrollarlo con libertad y sin ningún protocolo predeterminado. Sólo siguiendo esta cartografía apenas esbozada conseguiría ampliar el horizonte de la manera que me había marcado. Para ello tenía claro que más allá de lo que la historia y la teoría me podían aportar sobre la maternidad en el arte y en la contemporaneidad del mismo, debía fundamentar buena parte del trabajo

en la trayectoria personal y profesional de Ana Álvarez-Errecalde y, a su vez, elaborar un proyecto expositivo completo que me permitiera convertir su interesante obra en un fenómeno sociocultural al alcance de la sociedad de forma mayoritaria, y en una herramienta de divulgación, de diálogo y de concienciación de las ideas que la susodicha obra conlleva. Conseguir eso significaría, seguramente, un sublime acto de comunicación ideológica en apoyo de la visibilidad de la mujer, aunque su consecución requiriera por mi parte, esfuerzos intelectuales y unas elevadas dosis de desarrollo conceptual y técnico que pondrían a prueba, sin lugar a dudas, mis habilidades como curadora.

Así pues del encuentro entre una investigación académica y la voluntad de un proyecto expositivo podría resultar, al final, una realidad de relevancia social.

## UNA INVESTIGACIÓN NARRADA

### La inseguridad de optar por una tesis cualitativa

“Leo lo que he sido. Lees lo que seré.” (Jabès, 2002: 89)

Esas palabras, descifradas primero en un libro de Edmon Jabès y más tarde escuchadas en un continuo resonar en mi conciencia, resultaron premonitorias para el inicio de esta tesis. También fue decisiva una afirmación del autor, que recoge José Ángel Valente en el epílogo del mismo libro, y que me sirvió de metrónomo para marcar el tempo de la escritura: “No es posible escribir sin hacer callar primero las palabras que nos agitan. La página blanca es un silencio impuesto. Sobre ese fondo de silencio se escribe el texto” (Jabès, 2002: 89).

Las coordenadas para investigar en profundidad los conceptos maternidad y arte contemporáneo suponían un punto y aparte en mi actividad profesional. En los últimos años había adquirido un bagaje de conocimientos a través de los trabajos realizados como profesora,

como comisaria de exposiciones y como crítica de arte; y en estos menesteres me había desenvuelto con la soltura que da el saberse capaz y experimentada. Ahora debía enfrentarme a un largo proceso reflexivo, a la página en blanco sobre la que urdir una tesis, una tesis que me trasladaría desde lo que he sido hacia lo que seré, una tesis que necesitaba escribirse sobre un prolongado, impuesto y extenso fondo de silencio.

Yo tenía claro que lo que bullía en mi mente no se podía expresar a través de estadísticas, ni analizar en forma de variables, ni ser medido. Ni por asomo me encontraba en la tesitura de poder confirmar o negar una hipótesis expresada explícitamente, tampoco la obligatoriedad de caminar por vericuetos eminentemente científicos que me obligaran a dejar de lado mi experiencia personal me resultaba exactamente atractiva. La complejidad de lo que tenía entre manos demandaba una reflexión metodológica que me concediera libertad de acción y que me permitiera utilizar un proceso interpretativo alejado de la rigidez de los protocolos, procedimientos u operaciones estandarizadas. Era todo lo contrario lo que me seducía: catar el riesgo de una dimensión humana en todo el proceso de investigación; sentirme cómplice de subjetividades, descripciones, observaciones; no sentirme nunca ausente del relato; saberme perdida entre una multitud de datos no generalizables a los que dar forma y de actores a los que poder encontrar en sus escenarios naturales.

Así pues parecía obvio que, de forma genérica, la investigación cualitativa en contraposición a la estrictamente cuantitativa era la que debería marcar el futuro de mi trabajo de investigación. La maternidad en el arte contemporáneo no podía partir, para su análisis metódico, de epistemologías realistas, absolutistas, lógico-positivistas, ni de estilos duros, fríos o sistemáticos propios del método cuantitativo; antes bien debía obedecer a tareas de interpretación, comprensión, descripción u observación y a estilos suaves, cálidos e imaginativos en consonancia con la esencia de los trabajos que iba a abordar. No obstante, toda esta fraseología tan animosa debía apoyarse en algo más que en palabras propias, debía encontrar la complicidad de autores expertos que guiaran mis incertidumbres y las convirtieran en certitudes. Por suerte

para mí, la documentación bibliográfica, que iba consultando, en torno a los diferentes métodos de investigación arrojaba continuamente luz a mis temidas sombras y aportaba seguridad por encima de mis múltiples inquietudes y dudas.

Consultando un tratado sobre las garantías científicas desde la perspectiva del paradigma cualitativo, encontré argumentos que me hacían sentir cada vez más cómoda en este método. Allí se afirma que María Teresa Anguera (1985), citada por Cubo Delgado (2011), ante las dudas surgidas en razón de estas mismas garantías, comenta que se pueden señalar diversos marcos de exigencia respecto a las condiciones de legitimidad metodológica. Entre estos marcos destaco el que sigue:

“[...] fundamentación teórica de la investigación y de los análisis e interpretaciones que incluye (validez hermenéutica de la investigación). En la metodología cualitativa, al basarse fundamentalmente en interpretaciones, la dialéctica entre inductivismo y deductivismo adquiere una especial relevancia. Se considera que no se puede comprender sin un bagaje previo de preconcepciones, ni tampoco al margen del equipamiento interpretativo del investigador. Pero este marco interpretativo previo no debe constituir una barrera, sino que debe ser interpretado como un conjunto de componentes cognitivos y experienciales que alteran los contenidos atendiendo a cada nuevo proceso de conocimiento e interpretación.” (Cubo Delgado, 2011: 39)

En la misma línea de argumentación a favor de la investigación cualitativa para trabajos como el que estaba llevando a cabo, iba encontrando cómplices que, con sus opiniones, afirmaciones y aclaraciones, me ayudaban a desistir de mi anterior inseguridad. José Ignacio Ruiz Olabuénaga (2009) cita a Evert Gummesson (1991) y trata las características del paradigma hermenéutico en comparación con el tradicional positivista. Nos dice que las características del paradigma hermenéutico son:

"[...] investigación centrada en el entendimiento e interpretación; estudios tanto estrechos como totales (perspectiva holística); la atención de los investigadores está menos localizada y se permite fluctuar más ampliamente; los investigadores se concentran en generalizaciones específicas y concretas (<teoría local>) pero también en ensayos y pruebas; la distinción entre hechos y juicios de valor es menos clara, juicios, se busca el reconocimiento de la subjetividad; el entendimiento previo que, a menudo, no puede ser articulado en palabras o no es enteramente consciente-el conocimiento tácito juega un importante papel; los datos son principalmente no cuantitativos; tanto distancia como compromiso, los investigadores son actores que también quieren experimentar en su interior lo que están estudiando; los investigadores aceptan la influencia tanto de la ciencia como de la experimentación personal, utilizan su personalidad como instrumento; los investigadores permiten tanto la acción como la razón para gobernar sus acciones; los investigadores crean parcialmente lo que estudian, por ejemplo el significado de un proceso o documento." (Ruiz Olabuénaga, 2009: 14)

Algunas de las afirmaciones contenidas en el párrafo anterior me podrían servir para defender lo que, más adelante, denominaré el esqueleto del texto y, también, los elementos objeto de estudio. Estos términos necesitaban de alguna particularidad para ser explicados desde la óptica del investigador comprometido; un investigador que acepta la influencia de la ciencia, pero que opta por aceptar también la influencia de la experiencia personal y que acaba por aceptar sin ambages la implicación de sus conocimientos previos y sus conocimientos tácitos en el estudio, tal como sugería Anguera (1985).

Ruiz Olabuénaga (2009), afirma que: "Si una investigación en lugar de partir de una teoría y unas hipótesis perfectamente elaboradas y precisas prefiere partir de los datos para intentar reconstruir un mundo cuya sistematización y teorización resulta difícil, entra en el ámbito de

la metodología cualitativa” (Ruiz Olabuénaga, 2009: 23). Esta reflexión, que debo reconocer que no me parecía excesivamente bien fundamentada, me ofrecía, sin embargo, un elevado grado de libertad metodológica que resultaba muy adecuada para mi investigación. Asimismo las características, citadas con anterioridad, del paradigma hermenéutico según Gummesson me proporcionaban, a su vez, una estupenda coartada intelectual y metodológica que me llevaba al convencimiento de que, decididamente, debía optar por una tesis cualitativa.

Este íntimo y pormenorizado convencimiento me llevó a explorar en uno de los múltiples subgéneros del método cualitativo: el campo de la investigación narrativa. Una vez más el estudio bibliográfico me ofrecía eficaces salidas a mis preocupaciones. En un documento de trabajo firmado por Raúl A. Aráoz Cutipa (2012) se puede leer:

“La investigación narrativa se ubica dentro del contexto de los métodos de investigación cualitativos, la investigación cualitativa es un conjunto de varios métodos, que se concentran e involucran en una aproximación natural e interpretativa de la subjetividad. Los investigadores cualitativos estudian cosas, hechos o actos en su ambiente natural, para producir sentido, o interpretar el fenómeno en los significados que las personas les entregan. La investigación cualitativa implica el empleo de varios materiales de estudio que describen la rutina, los problemas y el significado en los individuos (Denzin y Lincoln, 1992). Los métodos narrativos son diversos y tienen diferentes clasificaciones, (Langellier, 1989; Mishler, 1995), pero tienen ciertos aspectos en común: estudian historias o descripciones de una serie de eventos, de esta manera la historia se convierte en la unidad de análisis y la forma en que los seres humanos comunican su experiencia, siendo de esta manera la investigación narrativa una forma de reconstrucción de las experiencias personales que tienen con otras personas y también con la sociedad (Pinnegar y Daynes, 2007).” (Aráoz Cutipa, 2012: 1)

En esta definición de la investigación narrativa tenían cabida una buena parte de mis ulteriores preocupaciones metodológicas. El análisis de un buen número de autoras que había decidido utilizar como protagonistas de un sustrato historicista, podía quedar justificado por esta argumentación sobre investigación narrativa. A su vez, en esta definición también iban a encontrar acomodo las experiencias personales de cada una de ellas y las de la artista que se acabaría convirtiendo en eje vertebrador de una importante parte del estudio. Incluso así, continuaba buscando nuevos puntos de anclaje para vindicar una parte importante de mi labor investigadora: aquella en la que la figura de una de las autoras estudiadas, Ana Álvarez-Errecalde, cobraba protagonismo a través de su historia de vida como elemento prologal de un riguroso y exhaustivo estudio de su persona y de su obra, la relación que mantiene con la maternidad y su particular compromiso con la contemporaneidad.

En consonancia con estas consideraciones primordiales, las opiniones vertidas por Bolívar y Domingo (2006) daban pie a la posibilidad de sumergirme en un relato personal en el entorno de la artista elegida como elemento central en el que parecían converger maternidad y contemporaneidad. Se puede leer en el trabajo de estos dos autores:

“El incremento y popularidad alcanzado por la investigación narrativa sobre las historias de vida y biografías puede responder a nuestra actual coyuntura postmoderna: en un mundo que ha llegado a ser caótico y desordenado, sólo queda el refugio en el propio yo. De modo paralelo al *fin de siècle* anterior, la pérdida de fe en el racionalismo ilustrado y en las explicaciones totales del mundo (*l'incrédulité à l'égard des métarécits*, de que hablaba Lyotard) han abocado a refugiarse en las pequeñas, pero auténticas, narrativas personales. Con este propósito, los nuevos géneros biográficos y narrativos tienen un potencial para representar la experiencia vivida en la vida social. Según el *dictum* feminista ‘lo personal es político’, reivindicar la dimensión personal de la vida, lejos de un posible neorromanticismo o una

‘política expresivista’, puede ser uno de los posibles modos de incidir políticamente. Un cierto desengaño ante las explicaciones de la subjetividad por referentes extraterritoriales, ya fueran sociológicos o históricos, ha hecho emerger con fuerza la materialidad dinámica de la palabra del sujeto como constituyente de sus vivencias, memoria e identidad. En este contexto, la investigación biográfico-narrativa emerge como una potente herramienta, especialmente pertinente para entrar en el mundo de la identidad, de los significados y del saber práctico y de las claves cotidianas presentes en los procesos de interrelación, identificación y reconstrucción personal y cultural (Aceves, 1994). El enfoque biográfico-narrativo, tras la crisis del positivismo y el giro hermenéutico en ciencias sociales, se ha constituido en una perspectiva específica de investigación que reclama – como hemos defendido (Bolívar, Domingo y Fernández, 2001) – su propia credibilidad dentro del amplio paraguas de la investigación cualitativa.” (Bolívar y Domingo, 2006: [5 y6])

Los presupuestos epistemológicos que había ido recogiendo durante meses de investigación y que se habían convertido, tan sólo, en interrogantes vagamente formulados en un imaginario acumulativo, necesitaban devenir objetivos filosófico-ontológicos. Para ello precisaba de un elevado grado de libertad formal, de un proceso abierto, creativo, que permitiera dotarme de instrumentos adaptables a las circunstancias. La reflexión interpretativa y la comprensión continuada de los datos que iba acumulando daban pie a un mecanismo de escritura constante que igual me podía servir para almacenar datos que para discernir de entre todos ellos los más adecuados.

Este método que para algunos autores forma parte, como diario de investigación, de las técnicas de investigación cualitativa, pasó a ser un importante instrumento en mi labor de reconstrucción de la realidad deseada. La escritura constante se convirtió en un proceso de elaboración de conocimiento, de la misma forma que les habría ocurrido

antes, y probablemente más tarde, a otros muchos investigadores. En relación a este punto y a la escritura como instrumento, recojo aquí las afirmaciones de Remei Arnaus (1996):

”Me siento bien escribiendo. He encontrado tanto el gusto a escribir, que nunca me da pereza ponerme a ello. Sobre todo, me siento mío el diario. Es lo único que no es compartido. En él escribo con sinceridad e intimidad. Me ayuda a dar más sentido a las reflexiones. Es utilísimo”. [...] “Me sirve para repensar constantemente lo que acaba de pasar. Con ello puedo reflejar todo lo que quiero y con total libertad. Es una manera de dejar fluir las ideas, es como un vaivén, una idea te lleva a otra. Y así, puedo establecer un diálogo entre las ideas. Es apasionante.” (Arnaus, 1996: 60)

Lo que en Arnaus era un artificio de gran utilidad en lo personal y también como mecanismo interpretativo, en mi caso iba más lejos y se convertía en un verdadero elemento constitutivo del trabajo. Como procedimiento epistemológico, escribir conllevaba la posibilidad de recoger datos, como si fuera una espigadora, recolectora, categorizadora o catalogadora y, a la vez, la obligatoriedad de anotar ideas que antes o después pasarían a formar parte del relato o serían desestimadas. Pero las unas y las otras, las utilizadas y las que no encontrarían el debido lugar en la redacción, iban a dejar una huella indeleble en el imaginario del estudio de manera que o quedaban reflejadas fehacientemente en el texto, o mostraban una sombra tan alargada como permanente.

Recopilar información sobre maternidad y contemporaneidad en el arte, someter esta información al cedazo de las ideologías políticas, a la interpretación de la sociología en el arte, a la clasificación cronológica o a una catalogación exhaustivamente razonada, comportaba mucho más trabajo y esfuerzo de investigación que una simple recogida de datos directa y automática. Además estos denodados esfuerzos tenían que desembocar en una redacción sujeta a una prosa lúcida y selectiva

que resultara amena para cualquier lector, que pudiera convertirse en fuerza desafiante para rebatir mentalidades sumarísimas y cartesianas y que, en último término, resultara un corrosivo antídoto contra los acérrimos defensores de la metodología cuantitativa. Tantas y tan exigentes debían de resultar las características de la prosa utilizada, que sólo la consideración de verdadero instrumento al servicio de la metodología le podría hacer justicia. Por ende, lo que para otros autores, como los que utilizan la escritura como diario de investigación, es tan sólo un instrumento más al servicio del conocimiento, en mi caso la escritura acaba convertida en elemento comunicador discursivo de la investigación narrativa. No se trata de un mero ejercicio metalingüístico sobre el que asentar unos datos, se trata de algo que aporte su propia sustantividad a lo expresado hasta convertirlo en lo significativo; en algo que proporcione herramientas para la disección de conceptos y para la interpretación demostrativa de todo aquello que consideraremos relevante.

Estas consideraciones sobre la escritura como elemento discursivo, de análisis y generador de conocimiento por ella misma, han de entenderse en el contexto de una intensidad expresiva que nos acerque a una verdadera experiencia sensorial. No debemos olvidar que la maternidad en el arte contemporáneo no se puede ver ni entender como la sucesión de una serie de etapas, ni tan sólo como un elemental acercamiento progresivo desde las tradiciones religiosas hacia una modernidad necesaria e inapelable; las maternidades, como las denominaré en algún momento, derivarán en el arte contemporáneo en una miríada de representaciones más o menos conceptuales, en un sinfín de teorizaciones que la exaltarán, la negarán, la convertirán en obstáculo para la progresión social y profesional de la mujer, o en trampolín para su realización personal. Todo ello deberá converger en un trabajo que en imágenes podría resultar poco más que una enorme miscelánea y que necesitará encontrar en el texto el desafío crítico y experimental que me permitirá desarrollar las cualidades narrativas en la misma medida que las representativas del objeto de estudio.

Mercedes Blanco (2011) me ayudaba teorizando sobre la escritura como instrumento de investigación narrativa, en términos parecidos a los que ya había intuido:

“Por otro lado, también permanece el debate en torno a lo que algunas vertientes teórico-metodológicas en ciencias sociales todavía consideran como la necesaria distinción entre lo ‘propiamente científico y lo literario’ (Hammersley, 2008), y aquellas a las que les parece que esta diferenciación es no sólo imposible de llevar a cabo de manera tajante sino que, incluso, se ubican en la vertiente que afirma que, de hecho, los textos que se producen en las ciencias sociales y en las humanidades son necesariamente interpretativos y, además, no es viable brindar verdades ‘absolutas’ o ‘totales’ (Denzin, 2009). Si bien, entonces, los estilos, modalidades y subgéneros que cobija el enfoque cualitativo pueden tener tal cantidad de comunes denominadores que resulte a veces un tanto difícil distinguirlos, la investigación narrativa se diferencia, sobre todo, porque afirma: ‘escribir es también una forma de conocimiento –un método de descubrimiento y análisis’ (Richardson, 2003).” (Blanco, 2011: 140)

Y un último tema para la reflexión: las imágenes en la investigación cualitativa. Unas líneas más arriba me he referido a ellas, de una manera atrabiliaria, como la posibilidad de tener una enorme miscelánea o poco más. He afirmado que sólo la presencia de un texto adecuado conseguiría dotar a estas imágenes de valor y las convertiría en auténticos datos fundamentales en el proceso de análisis. Pero estas afirmaciones o consideraciones están hechas desde la seguridad de que en ningún momento he pensado, ni por asomo, en dejarlas fuera del proyecto. Todo lo contrario, nunca he pensado en renunciar a su potencia educativa ni a sus dictados de representatividad; de hecho la historia del arte se ha enseñado, desde siempre, con imágenes y aunque sólo fuera por seguir en la línea de una determinada geografía sentimental, no las podría dejar

en un aparte. La recogida de imágenes preexistentes, se practica en los estudios culturales o en los campos de la comunicación. En estos casos no se trata de hacer hincapié en el sesudo análisis de las imágenes por sí mismas sino en cómo estas se convierten en un mecanismo de representación que apoye la expresión verbal. En la mayor parte del trabajo las imágenes ya existían, muy pocas de las que aparecen se han producido para este estudio, por lo tanto se seleccionan y documentan como fines de investigación. Nos dice Uwe Flick en la introducción editorial de *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*, de Marcus Banks:

“[...] el uso de datos visuales no sólo se ha convertido en una tendencia importante en la investigación social general, sino que enfrenta a los investigadores con nuevos problemas prácticos en su uso y análisis, y produce nuevos problemas éticos.” (Banks, 2010: 15)

En este orden de cosas, creo que la utilización de las imágenes y su relación con el texto no debería resultar motivo de controversia ninguno, pero para que eso sucediera, quizá convendría explicar la distinción entre uso e intención. Apelando al sentido de la investigación, debo afirmar que la decisión de utilizar estas imágenes no era tan sólo una manera de potenciar el texto, ni una mera forma de aportar documentación. La intencionalidad al seleccionar y documentar estas imágenes iba más allá de la voluntad de complementar una información historicista que, efectivamente, ya se había dado por escrito, o de la simple ilustración o de la comunicación del contexto en que las obras fueron creadas: la intención última residía en la voluntad de imbricar el significante y el significado en las imágenes representativas de las maternidades de las diferentes autoras y de dotar de una estética comprometida con la contemporaneidad a todas y cada una de las reflexiones teóricas expresadas con anterioridad. Para sostener el porqué de esta decisión, que no se basa en absoluto en el libre albedrío sino en la voluntad de llevar a cabo un proyecto sólido, me remito de nuevo a las palabras de Banks:

“[...] a pesar de mi declaración al principio de este capítulo de que teoría y método están inextricablemente entrelazados, como tenga lugar exactamente este entrelazamiento es, al final, elección del investigador social y el requisito mínimo es simplemente de coherencia.” (Banks, 2010: 80)

## El porqué de una investigación narrada

Se trataba de buscar una forma de conocimiento y a su vez de investigación que reuniera la razón con la vida como experiencia integral. Esta revelación me llegó, aún, leyendo a María Zambrano en *Claros del bosque*. El dilema ontológico entre filosofía y poesía anima la escritura de este libro que acaba entroncando con el sentido de la experiencia vital del ser humano. En una parte de la argumentación razonada que se lleva a cabo en la edición de Cátedra (2011), nos dice Gómez Blesa de manera literal: “[...] la autora tiene la intención de hablar de aquello de lo que no se puede hablar, sólo experimentar” (Zambrano, 2011: 67). “El claro del bosque es un centro en el que no siempre se puede entrar... [...] y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada” (Zambrano, 2011: 121). Así inicia su discurso la autora y entre los intersticios de estas frases empecé a dilucidar los claroscuros de lo que debería ser mi proposición.

En la lectura reposada del anterior párrafo encontré algunos de los conceptos clave que debería integrar en las coordenadas que iban a guiar mi trabajo: razón, vida, experiencia integral, experimentar... De estos términos y de muchos otros con los que iría tropezando en la larga singladura que me había propuesto, se derivaría una parte importante del trabajo que tenía por delante. Para ello debía situarme, con estas claves, en un campo de dinámicas regido por: la revisión eminentemente historicista, la historia de vida como método prologal, la biografía como motor argumental de buena parte de la labor investigadora, la entrevista y otros instrumentos metodológicos.

Estas premisas argumentales deberían convertirse en requisitos indispensables para seguir adelante en una línea de investigación narrativa que se me ofrecía como la más adecuada y sobre la que podría elaborar un discurso ajeno a la normativización, pero afín a la objetividad y a la subjetividad que el estudio en cuestión reclamaba. Además en esta línea de trabajo coincidiría con algunas de las afirmaciones de Blanco (2011):

“[...] si bien el territorio de la investigación narrativa no cuenta con fronteras rígidamente definidas, ya que más bien se caracteriza por la intersección disciplinaria, sus proponentes la consideran epistemológicamente como una manera diferente de conocer el mundo. Es decir, a diferencia del quehacer tradicional de las ciencias sociales, el narrar o contar historias no es sólo un elemento más en todo el proceso de investigación sino que, para esta vertiente, se constituye en ‘un método de investigación’. [...] sin embargo, uno de los elementos que la caracteriza, y en torno al cual hay consenso es que la investigación narrativa tiene como eje de su análisis a la experiencia humana, más específicamente ‘la investigación narrativa está dirigida al entendimiento y al hacer sentido de la experiencia’. De manera más amplia algunos de los impulsores de este tipo de generación de conocimientos ofrecen la siguiente explicación: los argumentos para el desarrollo y uso de la investigación narrativa provienen de una óptica de la experiencia humana en la que los seres humanos, individual o socialmente, llevan vidas que pueden historiarse. Las personas dan forma a sus vidas cotidianas por medio de relatos sobre quiénes son ellos y los otros conforme interpretan su pasado en función de esas historias. El relato, en el lenguaje actual, es una puerta de entrada a través de la cual una persona se introduce al mundo y por medio de la cual su experiencia del mundo es interpretada y se transforma en personalmente significativa. Vista de esta manera, la narra-

tiva es el fenómeno que se estudia en este tipo de investigación. La investigación narrativa, el estudio de la experiencia como un relato, entonces, es primero que nada y sobre todo una forma de pensar sobre la experiencia. La investigación narrativa como una metodología implica una visión del fenómeno [...]. Usar la metodología de la investigación narrativa es adoptar una óptica narrativa particular que ve a la experiencia como el fenómeno bajo estudio.” (Blanco, 2011: 138)

Una vez superado el largo tiempo empleado en recorrer frisos históricos, en buscar en espacios ocupados por la invisibilidad de las mujeres, en observar afinidades electivas, debía posicionarme para empezar a narrar un largo proceso de investigación, para construir un relato que atravesara transversalmente los diferentes puntos de esta investigación, que ensalzara el arte como actividad generadora de conocimiento, que desvelara estrategias de agitación, que recreara espacios comunes a partir de todo aquello que los habita, que evocara los efectos comunitarios del arte contemporáneo y que nos revelara su verdadera dimensión social.

La construcción de este relato debería servir como había dicho Zambrano “para hablar de lo que no se puede hablar, sólo experimentar” (Zambrano, 2011: 67); debería reunir en los intersticios del texto el curso de la historia, la experiencia personal, la de la investigadora y la de los actores que forman parte del estudio, las biografías ajenas, con la intencionalidad, por parte de la investigadora, de reflejar el mundo que les rodea. Para ello era necesaria una perspectiva singular de interpretación; no me iban a servir métodos alegóricamente exegéticos, precisaba de un elemento catalizador que contribuyera a reunir en un mismo enclave razón y experiencia vital; precisaba de una narración que pudiendo metamorfosear las distintas voces me situara en consonancia con lo que en alguna ocasión había afirmado Ortega y Gasset, cito de memoria y sin recordar la fuente: “para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia”.



No pienses que la sabiduría está hecha de lo que se ha acumulado. Porque apenas está hecha de lo que queda después de lo que se ha desechado.

Vergílio Ferreira

**CAPÍTULO**

---

**2**

**LA CARTOGRAFÍA  
DEL ESTUDIO  
(SI ES QUE EXISTE UNA  
CARTOGRAFÍA PARA  
ESTE ESTUDIO)**



## CONCRETANDO OBJETIVOS QUE DEFINEN UN ESQUELETO

En esta tesis tuvo difícil acomodo la concreción que acostumbra a exigirse a los trabajos académicos. Como he explicado en el anterior capítulo, la intención de elaborar un texto narrado en el que la investigación teórica y la práctica profesional estuviesen conectadas, dialogasen y se complementasen, me fue creando dudas sobre si existía la posibilidad, o no, de concretar una cartografía para este estudio. Pero lo que está claro es que debía dar respuesta a una serie de preguntas, a saber: ¿sería posible elaborar un discurso cohesionado y un proyecto expositivo a partir del *work in progress* que estaba resultando ser mi estudio de la maternidad en la creación plástica femenina?, ¿el tema sería de interés general y/o de los responsables de algún centro de arte contemporáneo?, ¿podría asumir el reto, desde mi posición de diletante en el ámbito de la pedagogía del arte, de elaborar un proyecto educativo adecuado a los temas que sustentan la base conceptual de mi trabajo?, ¿seguiría siendo la realidad actual cómplice de las reivindicaciones feministas que se derivan del estudio?... Para dar respuesta a estas y otras cuestiones debía, sin duda, intentar definir toda una serie de objetivos que, con toda probabilidad, definirían el esqueleto del texto.

---

1 Del trato más o menos cotidiano con las proclamas de Simone de Beauvoir, las reflexiones de Germaine Greer cuando afirma que “la cultura transforma las diferencias biológicas en desventajas sociales”, las teorizaciones sobre lo doméstico en la obra de Louise Bourgeois, la conceptualización de lo público y lo privado tratado por Mary Wollstonecraft, las representaciones de la Womanhouse y proyectos afines como el Feminist Studio Workshop, el Womanspace o el Woman’s Building, Martha Rosler hablando sobre la recontextualización de lo cotidiano, la lucha radical de las Guerrilla Girls afirmando irónicamente que “una de las ventajas de ser mujer es poder escoger entre tu carrera profesional o la maternidad”, etcétera, surgió la decidida voluntad de dar continuidad al trabajo iniciado con la conferencia anteriormente citada y de seguir profundizando en el terreno de la creación artística femenina con la finalidad de elaborar un discurso coherente que pudiera materializarse, en la medida de lo posible, en un futuro proyecto expositivo.

A nivel GENERAL creo que los objetivos habían quedado claramente expuestos en el capítulo 1 de esta tesis, en concreto entre las líneas en las que me planteaba “¿qué podría resultar del encuentro entre una investigación académica y la voluntad de un proyecto expositivo?”, y en las que concluía “una realidad de relevancia social”. No me gustaría que esta afirmación se entendiese como una actitud inmodesta, pues nada más lejos de mi ánimo que intentar trascender con este texto. Pero, ciertamente, el trabajo debía servir para examinar y estudiar lo particular (investigación académica) e intentar que tuviese cierta incidencia en lo global (mediante un proyecto expositivo y su correspondiente proyecto educativo), con la intención de dar visibilidad a lo que resulta real y cotidiano en la vida de muchas mujeres.

Siguiendo con estos objetivos generales pretendí, además, generar una estructura analítica robusta para el estudio de la maternidad en la creación plástica femenina, insistí, asimismo, en relacionar esta creación plástica con las reflexiones teóricas feministas; y finalmente, me propuse ahondar en el marco experiencial definido por la cotidianidad de la mayoría de mujeres artistas.

A nivel ESPECÍFICO los objetivos deberían tener un doble carácter: teórico (puntos 1 y 2) y práctico (puntos 3 y 4).

1. El primer objetivo sería recoger, seleccionar, contextualizar, dotar de argumentos teóricos y poner en sintonía los diferentes trabajos artísticos femeninos a propósito del tema de la maternidad desde 1900 hasta, aproximadamente, el día de hoy. Aquí pondría especial énfasis en ubicar también los trabajos de artistas españolas en el contexto mundial pues las conquistas culturales de las mujeres españolas, a pesar del vacío en nuestra historiografía sobre feminismo y arte de género, debían situarse justo al lado de otras más conocidas y procedentes del mundo anglosajón. Así pues, me propuse organizar esta selección partiendo de un criterio de ordenación temática y no cronológica, para

poder contextualizar las diferentes creaciones en el *continuum* de las polémicas feministas y, también, para poder mostrar las discontinuidades y rupturas sin las cuales no se entendería el discurso de la maternidad. Este dilatado trabajo me supuso, de por sí, una “tarea emancipatoria”, parafraseando a Celia Amorós (1993: 7).

2. Tenía claro que más allá de recoger, seleccionar, contextualizar, dotar de argumentos teóricos y poner en sintonía los diferentes trabajos artísticos femeninos antes citados, debía centrar mi estudio en el marco experiencial de una única mujer, artista y madre. El siguiente objetivo, pues, pasaba por documentar la trayectoria personal y analizar la obra de la artista argentina Ana Álvarez-Errecalde, con la intención de elaborar un relato de vida que me fuese útil para hablar de arte femenino y maternidad. La artista elegida trabaja otorgando protagonismo al cuerpo humano y sus obras mantienen una íntima relación con la feminidad, la maternidad y también con algunos de sus efectos colaterales y sociales. Además, Álvarez-Errecalde ha basado buena parte de su trayectoria artística en trabajos próximos a su intimidad, en experiencias de colaboración con colectivos ligados a reivindicaciones femeninas y otros adscritos a la denuncia social. Por ello consideré que su obra y su personalidad eran acordes con las motivaciones que inspiran esta tesis.
3. A partir del trabajo sobre Ana Álvarez-Errecalde y su obra, el siguiente objetivo pasaría por implementar la producción de una exposición que me permitiese conjugar, como ya he expuesto, la investigación teórica aprehendida en el ámbito universitario y la práctica curatorial que vengo ejerciendo desde hace más de veinticinco años. Además,

podría sumarse una tercera voluntad personal como es la de contribuir a iluminar aspectos “ocultos” de la representación de la maternidad. Para ello, y como explicaré más tarde, optaría por centrar el proyecto expositivo en ACVIC Centre d'Arts Contemporànies dado que este centro de producción y exposición se posiciona actualmente en una línea de acción centrada en la relación entre arte, actividad educativa e interacción social.

4. Para finalizar me propuse un reto, podría leerse como último objetivo, que se debería concretar en la elaboración de un proyecto educativo que nos permitiese, tanto a mí misma como al espectador, reflexionar a propósito de todos aquellos temas que sustentan la base conceptual del trabajo que me ocupa. Así pues, no debería ceñirme al concepto de maternidad como único ámbito de reflexión sino que debería, a la vez, abarcar otros aspectos en los que se insiste a lo largo del texto, como los que atañen a la mujer artista, la presencia de la mujer en la historia del arte, la autorrepresentación de la misma y, evidentemente, la representación de la maternidad por parte de un buen número de creadoras plásticas. La finalidad última sería la de reforzar el contenido pedagógico de un material destinado a alumnos de secundaria.

## INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

Los instrumentos metodológicos para la realización de esta tesis doctoral serían pues varios y diversos, como corresponde a un trabajo pretendidamente teórico pero con una decidida voluntad de aplicación práctica.

En primer lugar sería necesaria la recopilación de textos e imágenes procedentes de ensayos, catálogos, artículos, etcétera. Esta información también procedería, en algunos casos, de eventos a los que he asistido durante estos últimos años como, por ejemplo:

- Exposición *Madre, sólo una. Conceptualizaciones sobre la maternidad*. Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2009.
- Exposición *Her Memory*. Fundación Miró, Barcelona, 2009.
- Conferencia Kiki Smith. Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 17 de febrero de 2009.
- Exposición *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. CGAC, Santiago de Compostela, 2009.
- I Simposio Internacional *La Construcció social de la maternitat i la paternitat. Cultura, ciència i ètica (La construcción social de la maternidad y la paternidad. Cultura, ciencia y ética)*. Universidad de Vic, 2012.
- Exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. MUSAC, León, 2012.
- Exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, 2013.
- Exposición *HONNI soit QUI mal y pensé*. La Casa Encendida, Madrid, 2013.
- Exposición *Mujer. La vanguardia feminista de los años 70*. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2013.

En segundo lugar seleccionaría y pondría en orden todo el material teórico. El proceso de selección era absolutamente necesario, pues no se trataba únicamente de acumular un importante número de testimonios que tratasen la experiencia femenina de la maternidad. Mi interés se centraba en recoger testimonios, pocos o muchos, que aportaran valoraciones no unitarias, discursos no homogéneos, contradicciones hegemónicas, posicionamientos sociales y políticos... o, dicho de otro modo, que enriquecieran el discurso que pretendía hilar.

El proceso de selección sería parecido por lo que a las imágenes se refiere. Los criterios que se utilizarían debían ser muy funcionales: por una parte, me interesaban todas aquellas imágenes capaces de generar pensamiento, imágenes que condujeran al espacio interior del sujeto y que, por lo tanto, sirvieran para aportar elementos de reflexión al tema que me ocupa; en segundo lugar, optaría por incluir también imágenes que trascendieran las fronteras o límites establecidos por las diferentes disciplinas artísticas. Se trataba de construir una mirada compleja sobre una realidad, la maternidad, que también lo es. Por lo que atañe a la ubicación de las imágenes en la estructura de la tesis, decidí mostrarlas reunidas, y en un tamaño discreto, al final de cada capítulo para no interrumpir así la capilaridad del texto.

Además quise aproximarme a la cotidianeidad de algunas de las artistas, algo que no siempre resulta posible hacer a través de los materiales citados. Es por ello que mantuve contacto directo, vía correo electrónico o teléfono, con Ana Casas Broda, Jaqueline Tarry, Carmen Calvo, Cori Mercadé, Carmen Montoro, Natalia Iguñiz, Jill Miller, Mayte Carrasco, Verónica Ruth Frías, Anna Jonsson o Ana Álvarez-Errecalde, entre otras. En el caso de Ana Álvarez-Errecalde, las charlas distendidas o las entrevistas, desde hace ya mucho tiempo, hicieron que nuestra relación haya devenido amistosa y de un gran cariño mutuo. Los resultados de estos contactos directos no han sido transcritos en forma de anexo, dado que he preferido primar la privacidad de unas conversaciones muy a menudo impregnadas de contenidos no divulgables. He entresacado aquellos fragmentos de interés para la investigación, los he citado en el texto y

están archivados en mi poder a disposición del tribunal que ha de valorar este trabajo.

Lógicamente también debía redactar el texto siguiendo diversos estilos. La redacción académica convencional me sería útil para los capítulos de carácter introductorio o para aquellos en los que debía contextualizar autoras y analizar obras. Por el contrario, para reseguir la trayectoria de Ana Álvarez Errecalde optaría por elaborar un relato de vida, opción terminológica que prefiero a la de historia de vida, ya que me facilitaría flexibilidad en la narración y una fluida interacción entre la artista y yo misma como investigadora. El relato de vida me permitiría, también, rehuir un método excesivamente estructurado de contenido para así poder dotar al texto de la dinámica narrativa que requiere una pormenorización de esta índole.

A continuación, y ya en la fase final de la tesis, elaboraría un proyecto expositivo para mostrar la producción sobre la maternidad en la obra de Ana Álvarez-Errecalde y lo haría guiada exclusivamente por la experiencia que me avala. El proyecto expositivo, titulado *Mater*, consistiría en: la elaboración del relato (coincidiendo con el capítulo 4 de la tesis), la elección del lugar y el espacio como elementos condicionantes, la definición del montaje (elección de obras, diseño expositivo, textos y/o cartelas...), los materiales de distribución, la estimación de costes y financiación y, finalmente, la elaboración de un proyecto educativo.

**Lo materno se revela como un espacio de conflicto: conflicto entre los propios deseos y las expectativas externas; conflicto entre trabajo remunerado y trabajo de cuidados; conflicto entre los dictados morales y la lucha de las mujeres por disponer libremente de su reproducción.**

**Juan Vicente Aliaga**

CAPÍTULO

---

3

**LA MATERNIDAD  
EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO:  
LA REFLEXIÓN Y LA  
CREACIÓN PLÁSTICA  
FEMENINAS**



## CLARIFICANDO UN RECORRIDO

“El hombre se eleva sobre el animal al arriesgar la vida, no al darla: por eso la humanidad acuerda superioridad al sexo que mata y no al que engendra.” (de Beauvoir, 1970: 90)

La maternidad forma parte de la iconografía del arte desde muy antiguo pero, en sintonía con una evolución artística de marcado carácter androcéntrico, ha sido mostrada durante mucho tiempo desde una dimensión subalterna. La exclusión normativa de la mujer de los parámetros de poder hasta épocas muy recientes constituye un hándicap serio cuando se trata de mostrar valores de la maternidad que vayan más allá de los propios del orden patriarcal imperante.

Hablar de la maternidad en el arte contemporáneo obliga a adentrarse en unos planteamientos que ultrapasan los meramente artísticos y que acompañan la voluntad del género femenino, durante el siglo pasado, de ocupar una dimensión alternativa. La cita inicial de Simone de Beauvoir<sup>1</sup> me permite reflexionar sobre una amplia terminología utilizada por todos los movimientos que, durante los siglos XIX, XX y los inicios del XXI, han luchado por el reconocimiento social de las mujeres y que abraza conceptos como patriarcado, matricidio, maternidad biológica, matrofobia, maternidad servil, huelga de vientres, máquinas-matrices, etcétera. Analizar este listado de términos nos ayuda a clarificar el reco-

---

1 “Con *El segundo sexo* Beauvoir pone en pie una teoría crítica que se inserta en una tradición iniciada en el siglo de las Luces y continuada por las sufragistas; que incluso tuvo breves destellos anticipadores en la sofística tardía y en la filosofía helenística. Pero su configuración como construcción teórica estructurada está en el ensayo de 1949. La afirmación con que se inicia el segundo volumen de la obra: ‘No se nace mujer; la mujer se construye’ es un mito masculino. La feminidad es un constructo socio-cultural: las sociedades se estructuran según sistemas de sexo/género, se dirá en los 70. Beauvoir viene a homologar la diferencia biológica a aquellas atribuciones que en el Antiguo Régimen, antes de la Revolución y las Luces, se consideraban como privilegios de cuna, y que los revolucionarios de 1789 irracionalizaron [...]” (López, 2009: 101)

rrido cronológico, histórico, social y artístico del género femenino en el período de tiempo citado.

A principios del pasado siglo, sin solución de continuidad con los movimientos iniciados anteriormente, las sufragistas lucharon en los EUA por conseguir el voto para las mujeres. Su lucha, que en algunos momentos pudo parecer estéril, aportó importantes elementos de concienciación a una sociedad que mantenía abiertos otros conflictos sociales. Las sufragistas mantuvieron relación con los abolicionistas y también con los movimientos antirracistas; este hecho creó un interesante rescoldo interno en una sociedad que, a pesar de algunos avances puntuales, parecía no evolucionar en absoluto. Conseguida la posibilidad de votar, las mujeres norteamericanas sobre todo, pero también las británicas, continuaron su lucha por exigir nuevos cambios sociales.

El género femenino no existía, con notoriedad ni representación social, hasta la década de los años veinte; la revolución nació entre las mujeres trabajadoras, auténticas impulsoras de los movimientos y de las reivindicaciones sociales, pero muy pronto algunas mujeres que habían accedido al mundo de la cultura descubrieron que el hombre se había apropiado de la historia y que no había dejado lugar para ellas. El feminismo inició sus pasos más teóricos entre todas estas mujeres y se convirtió en una minoría activa que, poco a poco, forzaría la incorporación de la mujer a una sociedad que hasta aquellos momentos la había ignorado. Esta voluntad de lucha cambió el comportamiento sumiso de las mujeres y convirtió al feminismo en uno de los movimientos ideológicos más influyentes del siglo XX. Encontramos sus huellas en todas las esferas sociales y, evidentemente, el arte no será ajeno a este proceso evolutivo de la sociedad; al contrario, las mujeres artistas se adjudicaron importantes prerrogativas en la pugna iniciada.

“Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se produjeron la expansión del sufragismo y la demanda del derecho al voto femenino por los países desarrollados, aunque en la mayor parte de los países de Europa y América no se lograría

el reconocimiento de este derecho fundamental hasta después de la Primera Guerra Mundial. En la primera mitad del siglo XX se publican también los escritos de la feminista bolchevique Alejandra Kollontai y la obra *Una habitación propia*, de la escritora Virginia Woolf, que ponen en el centro del debate cuestiones como las relaciones entre sexualidad y poder, estableciéndose las bases de la demanda femenina de una igualdad de derechos, no solo formal, que les permitiera escapar del estado anidado a que las mujeres estaban sometidas de por vida. Estos textos abrieron nuevos caminos para el debate y el movimiento feminista posterior, que se reactivaría tras la publicación de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, en 1949.” (Alario, 2008: 27)

Algunos de los principios fundamentales del feminismo me resultaron muy útiles al tratar de implicarme en el cuerpo teórico del tema que nos ocupa: maternidad y arte contemporáneo. Para explicar el patriarcado como elemento de exclusión del género femenino de la sociedad, las feministas se remontaron hasta lo que llamamos matrística, un período de la historia de la humanidad durante el cual al hombre no se le conoce como elemento social. Más tarde, el matricidio, impulsado por el hombre, acabó con los privilegios de la mujer e instauró el patriarcado, un estado en el que todo el poder y la existencia es sólo para el hombre y la mujer se convirtió en un ‘ser inexistente’. Este estatus de la mujer estuvo muy ligado a su identificación con la naturaleza (término opuesto al de cultura, que se identificaba con el hombre) y a su papel como dadora de vida.

“[...] Reconoce tú (al coro) la verdad de mis razones. No es la madre engendradora del que llaman su hijo, sino sólo nodriza del germen sembrado en sus entrañas. Quien con ella se junta es el que engendra. La mujer es como huésped que recibe en hospedaje el germen de otro y le guarda si el cielo no dispone otra cosa.” (Esquilo, 2008: 176)

“[...] No tengo madre a quien deber la vida: favorezco siempre al sexo viril... Estoy completamente por la causa del padre. No puedo interesarme, pues, por la suerte de la mujer que ha matado a su esposo, ‘el dueño de la casa’.” (Esquilo, 2008: 179)

“[...] los hombres se vieron obligados a imponer a sus mujeres un triple castigo: primero fueron condenadas a perder su derecho al sufragio, después desautorizaron a los hijos para que siguieran llevando el nombre de la madre, y se obligó a éstas, por último, a renunciar al nombre de atenienses. Perdieron pues sus derechos de ciudadanía y no fueron más que las mujeres de los atenienses.” (Lafargue, 1977: 50)

El patriarcado fue, para el movimiento feminista, un acontecimiento histórico coyuntural y no un fenómeno de la naturaleza, como pretendía el hombre; fue fruto del arrebatación a la mujer de su rol social. La maternidad biológica no se elevó al rango de maternidad; ésta no existía porque estaba restringida al hecho biológico –es decir: concepción, embarazo, parto y crianza- y a la mujer se le negó su condición humana y su proyección económica, política y social. Desde esta óptica, apareció, entre algunos grupúsculos del movimiento feminista, la matrofobia (término que condiciona enormemente mi reflexión), que se consideraba la escisión femenina del yo, el deseo de expiar definitivamente la esclavitud de las madres y de convertirse en individuos libres. Partiendo de estos preceptos se abordó el tema de la maternidad desde diferentes ángulos: se habló de la huelga de vientres como solución a la dominación por parte del hombre, pero se acabó considerando sólo como una medida transitoria; también se pronosticó que cuando la técnica evolucionase las máquinas-matrices adoptarían el papel de la mujer y ésta sería libre, pero también se consideró una solución ineficaz ya que parecía que el patriarcado se reforzaría; el aborto se vio como una posibilidad que proporcionaba una interesante dimensión social a la mujer que podría decidir sobre la propiedad de su cuerpo, pero pareció que no podría impedir la maternidad servil.

La enorme controversia sobre el papel de la mujer durante el siglo XX, que podría proyectarse sobre el mundo del niño considerado también un 'ser inexistente', comportó un serio conflicto en el tratamiento de la maternidad. Durante este período las mujeres artistas se esforzaron precisamente por desprenderse de la condición de subalternos atribuida a ellas y a sus hijos. De esta manera, la maternidad como iconografía artística adoptó cambios importantes en el momento en el que la mujer dejó de ser un ser biológico para pasar a ser un destacado elemento económico, político y social. Esto se reflejó en las diversas maneras de enfocar la maternidad e incluso se pudo apreciar en la misma negación de la maternidad, una actitud considerada como un acto de cultura y de derecho.

Se podría concluir afirmando que en el arte del siglo XX y de principios del siglo XXI la maternidad ha sido un tema tratado predominantemente por mujeres.

“Lo que ha supuesto para el arte el trabajo de todas las artistas que han trabajado y están trabajando sobre el tema de la maternidad y la crianza es un proceso de recuperación de una experiencia que se ha tratado de ocultar o bien de desnaturalizar durante siglos. Como ya se ha comentado, han sido numerosas las artistas que desde principios del siglo XX han ofrecido diferentes visiones acerca de este tema. Unas figurativas o narrativas, otras abstractas, expresivas o incluso metafóricas, en todo caso son imágenes personales que han luchado por liberar de construcciones ideológicas a una experiencia extremadamente vital que ha sido durante demasiado tiempo despojada de su lado más humano en la representación.” (González, 2013: 235)

El discurso masculino (revisado de manera somera), es rico y variado, pero adolece, lógicamente, de la especificidad de género, de las características reivindicativas de la mujer... Se trata de un tímido acercamiento a un tema en el que el hombre se implica desde la distancia, desde el

extrañamiento, y quizá por ello el resultado pasa por actitudes personales como la tradición, la admiración, la celebración, la suplantación, la envidia, la ternura, la dependencia o la protección, entre otras.

La intención de las páginas que siguen no es, únicamente, recuperar nombres femeninos para la historia del arte, sino analizar el tratamiento absolutamente particular de la representación de la maternidad (concepción/no concepción, gestación/gestación interrumpida, parto, crianza<sup>2</sup> y cuidados durante la infancia) que las mujeres artistas han articulado en sus obras y que, habitualmente, matiza con fuerza cualquier intento histórico de idealización sobre la experiencia de ser madre.

“Durante siglos las mujeres han tenido que interactuar con un ideal materno fruto del androcentrismo dominante fuera del cual les ha sido prácticamente imposible hallar un lugar como sujetos. Pero hay que tener en cuenta que la respuesta de las mujeres no es unitaria ni la totalidad de discursos homogéneos, ni los contenidos de los discursos hegemónicos están exentos de contradicciones. Y por eso la corporeidad de la madre es el lugar de conflicto simbólico por excelencia, porque constituye un eje de signos, imágenes, y/o funciones paradójicas. Indagar en el imaginario sobre la maternidad es abrir vías para que las mujeres diferencien el ser madre (individual) de la maternidad (genérico) y posibilitar que sus múltiples experiencias vitales y sus necesidades se visibilicen y valoren. Pero es que, además, la simbología de la maternidad no se refiere únicamente al ámbito estético, cultural o social en el sentido amplio, sino que tam-

---

<sup>2</sup> “Es importante aclarar que la crianza no equivale a la maternidad. La crianza es un aspecto bio-fisiológico y social de una maternidad despojada de su dimensión trascendente. La crianza es lo que vivimos las mujeres cuando somos madres (por obligación o por decisión), en las sociedades patriarcales. Os remito al brillante análisis de Victòria Sau [...]. Sau indica que evidentemente puede y debe haber madres pero no maternidad en la ‘sociedad de los padres’ porque no se reconoce el espacio socio-simbólico de ésta [...]” (Bassas, 1996: s.p.)

bien se utiliza en los discursos políticos. [...] Por eso la maternidad es un reto, gracias a sus contradicciones y a las posibilidades discursivas y políticas que ofrece.” (Lozano Estivalis, 2007: 29)

Las autoras y obras que trataré a continuación no tienen por qué haber estado conscientemente unidas con el propósito de destacar la experiencia femenina de la maternidad, sino que, recogiendo las palabras de Lozano Estivalis, pretendo recopilar las valoraciones no unitarias, los discursos no homogéneos, las contradicciones hegemónicas, los posicionamientos sociales y políticos... que el arte femenino nos ha ofrecido en los últimos años. Me basta con qué estas mujeres artistas hayan manifestado, a través de su obra, una conciencia y una valoración de este hecho universal que nos caracteriza.

Como ya he apuntado, el movimiento feminista encontró en la historia del arte androcentrista un material fundamental para reescribir el género, moviéndose desde la indagación íntima a la reivindicación social; por este motivo, observaré y recogeré la terminología empleada por el movimiento feminista y todo su cuerpo teórico que aparece constantemente en la praxis de muchas de las creadoras, extraordinariamente preocupadas por colaborar en la inclusión del género femenino en una nueva dimensión participativa. Aunque se trataría, como apunta Griselda Pollock, de crear “un nuevo discurso que supere el sexismo sin reemplazarlo por su simple contrario” (Pollock, 1994: s.p.).

Y finalmente, no he obviado un concepto clave que se asocia a la práctica artística que nos ocupa: la experiencia, la cual hace que las mujeres artistas tratadas hayan aportado a las imágenes de la maternidad una gran lista de significados bien complejos, que iremos desgranando a lo largo del texto<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Son más que recomendables las declaraciones que se desprenden del foro y la publicación M/E/A/N/I/N/G, del año 2000, en las que una treintena de mujeres artistas responden a la pregunta de cómo compatibilizan su trabajo creativo con la crianza y analizan cómo el hecho de ser madres ha afectado a su carrera artística (Bee y Schor, 2000: 252). También son de

## MATERNIDADES: *f. pl.*

### I. Un lugar al lado del hombre

*Käthe Kollwitz*

*Paula Modersohn-Becker*

*Tina Modotti*

*Dorothea Lange*

*Barbara Hepworth*

En el arte contemporáneo, igual que en otros ámbitos de la sociedad, las mujeres han ido conquistando, con importantes dificultades, nuevos y diferentes espacios. Inicialmente lucharon únicamente por su consideración como artistas, sólo hace falta recordar que entre el inicio y los años cincuenta del siglo XX eran pocas las actividades de este tipo en las cuales podíamos encontrar la presencia de mujeres. La gran mayoría de autoras de este período no vinculaban la creación a su identidad femenina sino que buscaban el reconocimiento artístico al lado del hombre. Para ilustrar esta época, he destacado algunos ejemplos de mujeres que trataron el tema de la maternidad desde diferentes perspectivas: la documentación del hecho maternal, en los casos de las artistas plásticas expresionistas Käthe Kollwitz y Paula Modersohn-Becker o de las fotografías Tina Modotti y Dorothea Lange; o la excusa para una búsqueda eminentemente formal, como ocurre con Barbara Hepworth. Estos nombres no son fruto de una selección exhaustiva, sino que son prácticamente las únicas imágenes realizadas por mujeres sobre el comienzo de la vida y la figura de la madre, en los inicios del siglo XX. Aquí vendrían a colación las teorías de Carmen González (2013) por lo que se refiere a la representación del hecho maternal:

---

gran interés los diarios, textos autobiográficos, relatos o ensayos recogidos por la fotógrafa Doyra Davey, ya que sin duda constituyen la mejor literatura de los últimos 75 años en torno a la maternidad en relación con la propia creación (Davey, 2007). Y no se deben olvidar los documentos sobre la propia maternidad que nos han proporcionado las artistas participantes en la publicación *The M Word. Real Mothers in Contemporary* (Chernick y Klein, 2012).

“Si tenemos en consideración la extrema importancia que el hecho biológico de dar a luz y cuidar un bebé tiene para la supervivencia de la humanidad, resulta cuando menos llamativa la escasa atención que se le ha dedicado a esta vivencia en las representaciones artísticas. El momento del nacimiento de un ser humano ha permanecido en gran medida al margen del arte, más dedicado a otras grandes aspiraciones en los mitos, los héroes o las muertes trascendentales. No hay apenas embarazos, ni nacimientos en la historia de la representación, el ciclo de la vida parece estar oculto en el arte. Y si, además de la escasez de imágenes sobre el comienzo de la vida y la figura de la madre, tenemos en cuenta que en su mayor parte las madres en el arte occidental son vírgenes, resultan imprescindibles las consideraciones de Julia Kristeva sobre la apropiación simbólica de lo maternal por parte del feminismo. La autora feminista ha calificado esta apropiación como una ‘catástrofe de identidad’ a partir de la cual desaparece la realidad del sentido de ser madre y se construye una figura imaginaria sobre la pureza del amor maternal [...]” (González, 2013: 236)

De las pintoras asociadas al expresionismo, las obras de Käthe Kollwitz y Paula Modersohn-Becker son las que revelan, con más claridad, la quiebra existente entre la ideología modernista y la realidad social, en la que la madre ocupa un lugar esencial (Chadwick, 2000). Las condiciones sociopolíticas fueron adversas para el trabajo artístico de estas y otras mujeres, como muy bien describe María Teresa Alario:

“[...] las mujeres que pintaron, esculpieron o trabajaron en cualquier otra actividad que hoy se integra bajo el nombre de Bellas Artes, intentaron o bien que sus obras no evidenciaran su condición de mujeres, pues se consideraba un elemento de minusvalorización que la creadora fuera del sexo femenino, o bien se sometieron a los condicionantes socioartísticos que marcaban lo que debía definir las creaciones femeninas. Así, entre el ocultamiento y el sometimiento, pocas artistas se atrevieron a reflejar las verdaderas condiciones de vida de las mujeres, ni a llevar a sus obras sus reivindicaciones y su visión del mundo.” (Alario, 2008: 11)

No fue este el caso de la excepcional Käthe Kollwitz (Königsberg, 1867 - Moritzburg, 1945). Recién iniciado el siglo XX, destacó en Alemania la figura de la socialista, feminista y fundadora, en 1913, de la *Frauen Kunstverband (Unión Artística Femenina)*, Käthe Kollwitz, cuyo trabajo artístico entronca de manera directa con la tradición gráfica de otros artistas de denuncia social de entreguerras, como Otto Dix o George Grosz<sup>4</sup>. En sus grabados, litografías y linóleos (véanse imágenes 1, 2 y 3), casi siempre en un hiriente blanco y negro<sup>5</sup>, expresó como pocos creadores la situación límite de sus compatriotas derivada de unas condiciones sociales miserables; retrató a las clases más desfavorecidas en su obras;

---

<sup>4</sup> Representantes de la corriente expresionista alemana Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), continuadores de Die Brücke (El Puente), primero, y de Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), más tarde. En los años veinte, acabada la Primera Guerra Mundial, la situación alemana propició la aparición de este otro movimiento tardío de carácter expresionista que recupera la figuración y el compromiso político. Georges Grosz, Max Beckmann y Otto Dix fueron sus representantes más destacados, los cuales retoman el contexto urbano para denunciar las consecuencias del militarismo, la represión política y la deshumanización creciente de la sociedad alemana.

<sup>5</sup> Se cree que se decantó por el blanco y negro tras la lectura de la obra *Pintura y dibujo* de Max Klinger; como él, entendió que la gama cromática reducida le ayudaría a representar la parte más oscura de la existencia humana.

y, en este mismo contexto, realizó numerosas maternidades a partir de su propia experiencia.

“Käthe Kollwitz sustituye la imaginería arquetípica de la abundancia femenina por las realidades de una pobreza que con frecuencia impedían a las mujeres alimentar a sus hijos o gozar de la maternidad; en la serie *Retratos de miseria*, así como en muchas otras obras, el embarazo sin sustento material es causa de la pesadumbre más que de regocijo.” (Chadwick, 1992: 271)

Prácticamente siempre, sus inquietudes –como pensadora, artista y madre– se solaparon y le sirvieron para posicionarse en el pacifismo de manera contundente. Lógicamente, en la toma de esta decisión, también influyeron de manera decisiva la muerte de su segundo hijo en el frente de Bélgica, durante la Primera Guerra Mundial, y la manera en que fue ninguneada como madre por parte del Estado. Los nazis prohibieron su participación en numerosas muestras artísticas aduciendo que “[...] en el Tercer Reich no debían ser las madres quienes defendieran a sus hijos sino el propio Estado” (Combalía, 2006: 95); de hecho, sus problemas con el nazismo se repitieron de manera continuada debido a la ideología izquierdista que se desprendía de su trabajo.

En la obra de Kollwitz, primero gráfica y luego escultórica, se documenta y/o representa el amor materno como el hecho instintivo, irracional, que, algunos dicen, se manifiesta en la mujer desde su infancia. Nunca vinculó su obra a la condición femenina, sino que la relacionó con sus convicciones sociales y políticas; Nochlin (1989) apunta que las descripciones de Kollwitz de mujeres y niños insertan la maternidad en el contexto amargamente concreto de la clase y la historia. Así pues, y con una obra sobrada de intención y de concepto, no deja de sorprender el hecho de que Kollwitz aún hoy sea una creadora prácticamente desconocida, seguramente debido a que “[...] su elección del realismo gráfico como estilo, su uso exclusivo de los medios de estampación y su producción de carteles y láminas humanitarias, acabaron contribuyendo a que su obra

fuera luego devaluada y los historiadores del arte la desecharan como ilustrativa y propagandística” (Chadwick, 1992: 269). Son estas palabras de Chadwick las únicas que explicarían esta inexcusable segunda línea histórica que se le ha otorgado a la pintora alemana.

En la misma línea de documentación del hecho maternal que señalábamos anteriormente, encontramos numerosos retratos y autorretratos de la pintora Paula Modersohn-Becker (Dresde, 1876 - Worpswede, 1907). Su trabajo es prácticamente desconocido para el gran público a pesar de ser una de las creadoras más importantes de la vanguardia artística alemana<sup>6</sup>. Linda Nochlin (1989) apunta como fuentes del cultivo de la maternidad fecunda, por parte de la pintora, la obra de J.J. Bachofen *El matriarcado* (1861), reeditada en 1897, que parece ser que circuló y se comentó profusamente entre los círculos de artistas y escritores de la época.

“[...] por lo que su trabajo comenzó a ser valorado, después de su temprana muerte en 1907 a la edad de 30 años, fue precisamente por su personal enfoque de la maternidad y en relación con un renovado interés sobre este tema que tuvo lugar en Alemania desde finales del siglo XIX y particularmente en la época de la República de Weimar.” (González, 2013: 240)

La característica que identifica el estilo de Paula Modersohn-Becker y que la ha hecho merecedora de consideración, especialmente en su país, es la representación del cuerpo de la mujer preñada con asombrosa naturalidad y la contundencia con que aborda el tema (véanse imágenes 4 y 5). En sus obras los cuerpos de las mujeres tienen poco que ver con los realizados desde el academicismo de la época, o con el erotismo de las obras que colgaban de los museos. Como si estuviese de acuerdo con

---

<sup>6</sup> El museo en Bremen, dedicado a su obra, es el primer museo del mundo dedicado a una mujer pintora.

Kollwitz, Modersohn-Becker también se enfrentó al reto de representar el cuerpo femenino, eliminando de las imágenes todo el peso ideológico que habían supuesto tantos siglos de mirada patriarcal (Alario, 2008). Entre la exhibición pública de la maternidad y la corriente telúrica de Gea, con la idea de identificar mujer y naturaleza, Modersohn-Becker explotó sin medida su embarazo quizá por su obsesivo afán de ser madre, que acabó llevándola a la muerte<sup>7</sup>. Sus maternidades son primitivas, naturales, esenciales y universales, al estilo de su admirado Paul Gauguin, despojadas además de simbolismos y creencias. Tampoco hay artificios, ni escenografías, son sólo ellas en su experiencia maternal, adentrándose en aspectos primarios del acto de contemplar, proteger, amamantar... A menudo la madre está desnuda<sup>8</sup>, desnuda en todos los aspectos; en palabras de Nochlin (1989):

“[...] esta desnudez, que se refiere a la sencillez de la vida en la naturaleza y a los ciclos vitales de generación y crianza, es la clave del sentido regenerador de la imagen maternal en la pintura de Paula Modersohn-Becker y la clave para entender su posición propia en la historia del arte.” (Nochlin, 1989: 133)

Además “en los cuadros de la pintora el punto de vista bajo y la relación de igualdad con las modelos ofrece una imagen totalmente nueva y humana de la madre con su bebé” (Chadwick, 1992: 271). Las maternidades de Modersohn-Becker suponen, precisamente por su enfoque primario,

---

<sup>7</sup> El 2 de noviembre de 1907 Paula Modersohn-Becker dio a luz a una niña, Mathilde (Tillie) Modersohn. El médico recomendó a la madre guardar reposo en cama durante varios días ya que el parto había presentado importantes complicaciones. El 20 de noviembre, mientras que se le autorizaba por primera vez a levantarse, Paula Modersohn-Becker fue víctima de una embolia pulmonar y murió con sólo 31 años.

<sup>8</sup> Paula Modersohn-Becker y Suzanne Valadon fueron las dos primeras artistas que trabajaron el desnudo femenino con total naturalidad. Sus obras no sólo se atrevieron con el tema del desnudo de la mujer sino que lo desafiaron.

el inicio de un nuevo posicionamiento de la mujer y su rol de madre en el mundo del arte; son destacables aquí los análisis formales y conceptuales que hacen Whitney Chadwick (1992) y, más tarde, Carmen González (2013) influida por la primera:

“Rechazando la nostalgia romántica de Gauguin (a pesar de su clara influencia), Paula llevó la simplificación de la forma hasta un extremo que embota la sensualidad normalmente asignada a la carne femenina en la historia del arte. La inmovilidad, la monumentalidad, y la textura arenosa de esos autorretratos desnudos universalizan las imágenes, pero el cuidadoso escudriñamiento del cuerpo femenino y la franca confrontación entre la mujer y la artista funden los rasgos de feminidad y la creatividad en nuevos caminos.” (Chadwick, 1992: 271)

“Sus madres amamantando no cogen tiernas criaturas, son bebés grandes, con una presencia inusualmente fuerte en la imagen, a veces incluso brutal. Las madres que están tumbadas parecen no poder con el peso de las criaturas. La piel de madre y bebé se confunde, los cuerpos se funden en zonas en las que la pintura se empasta y el tema del cuadro parece ser ese vínculo corporal que va más allá del cordón umbilical. Lo que se representa en su pintura de pinceladas gruesas es la experiencia tangible de estar unidos por el vínculo maternal, de la carne junta, de la enorme dimensión fenomenológica de un cuerpo que acoge a otro y lo protege.” (González, 2013: 241)

La muerte de Paula Modersohn-Becker al poco de dar a luz “brinda un irónico comentario acerca del abismo existente entre la maternidad idealizada y las realidades biológicas de la fecundidad” (Chadwick, 1992: 271). Pero lo que, a buen seguro, no admite dudas es que Modersohn-Becker contribuyó, consciente o inconscientemente, a desacralizar la materni-

dad en el arte y lo hizo mostrando el cuerpo desnudo y/o preñado de la mujer con total naturalidad; este hecho, como es lógico, también sirvió para renovar la imagen de la mujer en general en su propia representación. Y en el caso del autorretrato, en la pintora “se convirtió en una manifestación de autocuestionamiento de su situación como artista y como mujer” (Alario, 2008: 29). O, como también apunta González, “[...] de autoafirmación de la propia experiencia de pintar, de vivir, de sentir y de ser, que tienen una resonancia en las posteriores obras de Frida Kahlo” (González, 2013: 242).

A pesar de que tanto Käthe Kollwitz como Paula Modersohn-Becker desexualizaron a la mujer desde el análisis introspectivo de la figura humana (Pérez Gaulí, 2000) y contribuyeron a la construcción de un sentido de la maternidad diferente al habitual de la época, y en consecuencia desposeído de un carácter idealizado (Tubert, 1993), sus obras puramente documentales servirían posteriormente a las teorías feministas para demostrar de manera crítica cómo se fueron construyendo durante años los discursos sociales en lo relativo al tema de la maternidad.

Si bien durante los primeros años del siglo XX la fotografía fue considerada como un invento fascinante pero al margen de las artes y de las ciencias, con el tiempo se ha podido comprobar cómo su aparición revolucionó profundamente la historia, el arte y la cultura en general. Es por ello que he optado por incluir en este apartado a las fotógrafas Tina Modotti y Dorothea Lange, ya que ninguna de ellas concibió la técnica fotográfica como simple proveedora de ilustraciones. Ambas utilizaron la fotografía como un instrumento más de las ciencias sociales y además nos han dejado algunas de las documentaciones más sensibles del hecho maternal, de principios del siglo.

Una presencia poco discreta es la de la italiana Tina Modotti (Udine, 1896 - México DF, 1942), mujer de personalidad polémica, avanzada a su época y destacada fotógrafa que acabó su vida en México por circunstancias diversas. El trabajo fotográfico de Tina Modotti fue muy esteticista

en sus inicios, al estilo de su compañero y maestro Edward Weston<sup>9</sup>, sin embargo “no fue una discípula cualquiera; era una aventajada estudiante e incluso sus fotografías iniciales denotan un dominio de la cámara, un compromiso social y un estilo propio” (Sougez, 2007: 616). No tardó demasiado en afiliarse al Partido Comunista, en codearse con diferentes creadores de vanguardia (Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, entre otros), o en comprometerse con la lucha de clases. Hacia 1928 Tina Modotti ya era una artista consagrada, “fotógrafa predilecta de la revista *Mexican Folkways*, estaba completamente imbuida del pensamiento comunista y consideraba su arte como un medio de lucha” (Rodríguez y Méndez de Lozada, 2008). Tras este importante compromiso político, su fotografía fue abandonando paulatinamente el esteticismo de la obra inicial para erigirse en documento social, como demuestra su impresionante serie documental de 1929 sobre las mujeres de Tehuantepec. En dicha serie, de impecables encuadres, se encuentran maternidades que huyen del tipismo, de las poses fotográficas y que sin ninguna duda, rozan el género del reportaje (véanse imágenes 6, 7 y 8).

Según Sougez (2007) el hecho de que la fotógrafa no pudiese tener hijos, debido a una enfermedad del útero, le hizo orientar su mirada hacia la relación de los hijos con sus madres, en concreto de los bebés con unas madres que les amamantan o alimentan de manera entregada. Incluso se especula con el hecho de que las maternidades de Modotti, que acentúan el claroscuro y en las que muchas veces no aparecen los rostros, podrían ser experimentos en los que la misma creadora se proyectase como madre. En cualquier caso, y dado que esta tesis no ha quedado confirmada en los propios textos de la fotógrafa, creo prudente valorar las maternidades de Modotti como documentos de un tiempo,

---

<sup>9</sup> Edward Weston fue un importante fotógrafo norteamericano de principios del siglo XX, representante de la fotografía directa (movimiento en el que se buscaba reivindicar la fotografía como medio artístico, sin preparar o intervenir las imágenes). La obra mexicana de Weston y Modotti, aunque tratando temas diametralmente opuestos, representó un hito en la fotografía mundial.

una historia y una experiencia, la de la maternidad, que ella no vivió.

Considerada como una de las fotografías más importantes de todos los tiempos, Dorothea Lange (Hoboken, New Jersey, 1895 – San Francisco, California, 1965) realizó toda una serie de obras, encargo de la Farm Security Administration del Gobierno Federal, que se han convertido en uno de los testimonios más importantes sobre los efectos de la Gran Depresión del pueblo norteamericano<sup>10</sup>. En marzo de 1936, cerca de Nipomo, Lange tomó varias de las fotografías más famosas de su carrera y, entre ellas, algunas maternidades de una extraordinaria sensibilidad (véanse imágenes 9 y 10). En el arcén de la autopista 101 vio un coche averiado y una madre al límite de sus fuerzas, sentada en el estribo, con niños agotados que se apoyaban en ella. La fotógrafa se acercó y le tomó unas cuantas fotografías, convirtiéndose éstas en todo un símbolo de los tiempos de la Depresión. Al final de su vida, Dorothea Lange contó que nunca llegó a saber el nombre de la mujer, que ella sólo le dijo que tenía treinta y dos años y que todos vivían de las verduras congeladas que les daban en los campos de cultivo y de los pájaros que mataban sus hijos. Lange apuntó en sus notas: “Siete niños hambrientos. El padre es de California. Sin un centavo en un campo de recogida de guisantes porque la cosecha se ha echado a perder. Esta gente acaba de vender las llantas del coche para conseguir comida” (Jordá, 2007: 26).

---

10 A comienzos de los años treinta, el azote de la Gran Depresión que asoló el medio oeste de los Estados Unidos, hizo que un gran número de campesinos se vieran obligados a emigrar en busca de trabajo. Se calcula que fueron más de ciento cincuenta mil norteamericanos los que vagaron por las carreteras del estado de California buscando trabajo como temporeros para la cosecha. Para entender este fenómeno es interesante la revisión de las siguientes publicaciones: *Los vagabundos de la cosecha* (1936), que es la recopilación de una serie de siete reportajes que John Steinbeck publicó para *The San Francisco News*, con fotografías de Dorothea Lange; *A American Exodus, A Record of Human Erosion* (1938), un libro de fotografías y textos de Dorothea Lange y su segundo marido Paul Taylor; y, finalmente, *Las uvas de la ira* (1939), famosa novela también de John Steinbeck, en la que se narra la vida de una familia procedente del empobrecido estado de Oklahoma que emigra a California durante la Gran Depresión.

Esta historia que todo el mundo creyó, y que permitió documentar estas bellísimas maternidades, resultó no ser del todo cierta. La historia real era mucho más compleja aunque igualmente dramática, pero Lange se había dejado llevar por la imaginación. Lo importante, en cualquier caso, es que la fotógrafa intentó ir más allá de la propia ilustración utilizando la fotografía como una “herramienta de investigación capaz, al igual que las estadísticas, los planos o los textos, de esclarecer situaciones individuales y hacer entender sus determinaciones sociales y económicas” (Gunthert y Poivert, 2009: 394). Es por ello que acompañó siempre las fotografías de notas detalladas en forma de pensamientos o declaraciones de las personas fotografiadas; textos y fotografías quedaron recogidos en la obra *A American Exodus, A Record of Human Erosion*, de 1938, que publicó junto a Paul Taylor. Dorothea Lange, como también hizo la pintora expresionista Käthe Kollwitz, inserta las maternidades que fotografía en un duro contexto social e histórico. Son, en resumen, unas maternidades de una fuerza inusitada ya que las madres, mujeres que se desenvuelven entre la explotación, la miseria y la injusticia, no han perdido ni un ápice de su dignidad humana.

Poco más adelante en el tiempo, ya del todo inaugurado el siglo XX, mármoles blancos o alabastros, tallados a la manera de la escultura clásica, haciendo referencia a la relación madre e hijo, ilustran la escasa vinculación entre la creación y la maternidad como experiencia vital femenina. Es más, se podría decir que prácticamente todas estas obras supeditan la reflexión sobre el hecho maternal a la propia investigación formal. Es el caso de un buen número de creaciones de la escultora británica Barbara Hepworth (Wakefield, 1903-1975), en cuya trayectoria artística se observa más de una referencia a su experiencia como madre (véanse imágenes 11 y 12) pero sin la más mínima conceptualización del hecho maternal. Hepworth fue madre de cuatro hijos y siempre declaró el lugar central que ocupaban los mismos en su vida; pero también insistió en que era un lugar en el ámbito de lo privado y no de lo público (Festing, 2000), entendiendo como público aquel relacionado con su actividad profesional.

Junto con Henry Moore, Barbara Hepworth ha sido considerada como una de las más importantes representantes de la escultura británica; de hecho, Hepworth y Moore, desde sus posiciones de mujer y hombre respectivamente, compartieron siempre las mismas inquietudes en relación a la escultura: la relación entre la masa y el espacio negativo inventado por Archipenko a principios de siglo, la luz, las formas orgánicas y abstractas, etcétera.<sup>11</sup> El tema de la maternidad, una de las grandes constantes en su obra, no es sino el pretexto más frecuente para plasmar una intuición. La intuición fundamental de Hepworth es que toda forma tiene un interior y un exterior y el trabajo del escultor consiste en expresar el contraste y la armonía entre esos dos aspectos, anverso y reverso, convexo y cóncavo, de sus volúmenes (Festing, 2000). Como ya se anunciaba al comienzo de este capítulo, la obra de Hepworth no acabó de poner nunca el énfasis en su rol como sujeto femenino, sino que simplemente intentó no sucumbir a la comparación con los artistas del otro género, los cuales disponían de todas las facilidades para convertirse en los auténticos protagonistas. Con toda seguridad, Barbara Hepworth habría coincidido con Silvia Tubert (1996) cuando reflexiona a propósito de que la capacidad de dar a luz es algo biológico y la necesidad de convertirlo en un papel primordial para la mujer es únicamente cultural.

---

<sup>11</sup> Conviene recordar aquí, que esta consideración de igualdad entre Hepworth y Moore se dio a posteriori, es decir con la revisión de la historia del arte femenino. Como nos recuerda Alario: "Las mujeres, a pesar de todo, pintaron, esculpieron, fueron fotógrafas en los distintos movimientos de vanguardia, pero siempre amenazadas por un doble peligro: el de ser acusadas de seguidoras o imitadoras fieles de sus compañeros de sexo masculino por una parte, y por otra, el de ser rechazadas por atreverse a innovar cuando no les correspondía por su condición femenina [...]. A pesar de todo, el aumento de la presencia de las mujeres en estos movimientos artísticos fue una realidad, como han puesto de manifiesto las investigaciones que en los últimos treinta años han ido haciendo visibles las figuras de artistas mujeres" (Alario, 2008g: 28).

## II. No a los roles preestablecidos

*Hannah Höch*

*Frida Kahlo*

*Dorothea Tanning*

*Diane Arbus*

Prácticamente en paralelo a las imágenes de la maternidad citadas en el anterior punto (maternidades documentales, primitivas y aún ligadas, de algún modo, a las ideas y simbología cristianas), aparecieron otras que intentaron acabar con la idealización que, incluso en casos dramáticos, acompañaba al hecho. Se mostraron situaciones y contextos de la vida cotidiana que ampliaron conceptualmente el discurso de la representación de la maternidad. Estas imágenes vinieron de la mano de mujeres artistas que, desde su vinculación a la vanguardia dadaísta, surrealista, etcétera, buscaron la posibilidad de expresarse con mayor libertad. Los casos que analizaré a renglón seguido, son los de algunas de aquellas mujeres que, excepcionalmente, rechazaron los roles preestablecidos que se les habían asignado adelantándose así a los discursos y posicionamientos feministas de los años sesenta del siglo XX.

En la Alemania de entreguerras destaca la figura de Hannah Höch (Gotha, 1899 - Berlín, 1978), pintora, fotógrafa, diseñadora textil y escritora, que desarrolló su actividad artística en una época de importantes desigualdades de género. Compartió escenario histórico con personajes masculinos como George Grosz, John Heartfield o Raoul Hausmann y, en diversas ocasiones, sufrió el rechazo de aquella vanguardia “masculina”. De su trayectoria vital ha trascendido, además de su implicación directa en el movimiento dadaísta, su agitada vida sexual que escandalizó en la época; Höch convivió con Hausmann (quien mantuvo su primera relación matrimonial paralelamente a su relación con ella) y después de

él se refugió en otros hombres y mujeres (merece especial atención su relación, entre 1926 y 1935, con la escritora holandesa Til Brugman)<sup>12</sup>.

“Si pensamos que, en la vida cotidiana, las relaciones amorosas y sexuales están plenamente marcadas por sujeciones de orden social y de género, como diría Judith Butler en *Bodies That Matter*; no puede extrañarnos que algunas huellas de lo que otros pensadores han denominado micropolítica (Guettari, Foucault...), puedan detectarse en la poética total de Höch.” (Aliaga, 2007: 72)

En cualquier caso, entre los años veinte y hasta bien entrados los treinta, la maternidad ocupó un lugar muy importante en su producción artística. Höch realizó una serie de pinturas y acuarelas en las que el tema devino incluso obsesivo. Su biografía explica que, debido a la falta de compromiso y apoyo de su compañero Haussman, Hannah Höch decidió abortar en dos ocasiones<sup>13</sup>. De este momento destaca la obra *Frau und Saturn*, de 1922 (véase imagen 13), en la que aparece una figura masculina con cara de disgusto ante la descendencia, pero, contrariamente, la relación entre la madre y el hijo se representa de manera tierna y entrañable. Höch no plasmó la realidad del aborto de manera directa en su obra, sino que se limitó a sugerir que la descendencia podría ser el germen de la discordia, el vacío entre los miembros de la pareja (Grosenick, 2005). Asimismo en su obra mostró aquellos aspectos de la maternidad que se alejan de las imágenes más comunes y tópicas, a saber: el dolor del parto (véanse imágenes 14 y 15), las obligaciones sociales de la crianza... Se podría concluir que las obras de Höch a propósito de la maternidad cambiaron en función

---

<sup>12</sup> La androginia, el amor lésbico e incluso la confusión de sexos están presentes en varias de sus obras.

<sup>13</sup> Partidaria del aborto, Höch participó en 1931, en Berlín, en la exposición *Frauen in Not* (*Mujeres desesperadas*), que resultó ser una muestra en respuesta a las restricciones que se querían imponer sobre el aborto en el código constitucional del país.

de sus circunstancias personales y de cada uno de los momentos que le tocaron vivir; es por ello que “el tratamiento visual de la maternidad en su obra es ambivalente, cambiante y polisémico” (Aliaga, 2007: 73).

Llama la atención observar cómo tanto Hannah Höch como Frida Kahlo –como veremos a continuación-, a pesar de no compartir contextos geográficos similares, se atrevieron a reflexionar sobre el aborto, a representar sin pudor un hecho “poco decoroso” como el parto y, en definitiva, a abordar el tema de la maternidad desde un escenario de mayor libertad.

Asociadas históricamente al movimiento surrealista, Frida Kahlo y Dorothea Tanning tuvieron que posicionarse al verse inmersas en el manido lenguaje erótico de dicho movimiento<sup>14</sup>. Ambas vacilaron e incluso, en alguna ocasión, se mostraron incongruentes y contradictorias. Kahlo llegó a renegar más tarde del grupo que la catalogaba, afirmando “[...] pensé que fui una surrealista, pero no lo fui. Yo nunca pinté sueños. Yo pinté mi propia realidad” (Caballero, 2002: 88).

“[...] unidas al movimiento por diversas circunstancias, las mujeres van ocupando un espacio inicialmente reservado a los varones. Su primer y gran trabajo fue romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas obras que aun teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto erótico.” (Caballero, 2002: 83)

---

14 “[...] las artistas tuvieron una posición excéntrica, pues no formaron parte del círculo que redactó los manifiestos ni formularon y debatieron las teorías del grupo. Las mujeres pronto comprendieron que no se encontrarían reflejadas en los manifiestos, y que cuando se hablaba de sexualidad y deseo no se hablaba de *su* sexualidad y *su* deseo. Las mujeres quedaban excluidas en la definición de surrealismo que en el primer Manifiesto hizo Bretón como ‘sustantivo, masculino, automatismo, puro...’ [...]” (Alario, 2008: 31)

“La imaginería de la mujer sexualmente madura, y a veces maternal, apenas tiene cabida en la obra de los surrealistas. Sus conflictos en torno a ese aspecto de la sexualidad femenina reflejan las difíciles opciones forzadas entre las mujeres de su generación que trataron de reconciliar los papeles tradicionales femeninos con sus vidas como artistas en un movimiento que valoraba mucho la inocencia de la mujer-niña y atacaba violentamente las instituciones del matrimonio y la familia.” (Chadwick, 1992: 179)

Tanto Kahlo como Tanning, se comportaron con libertad respecto a las ataduras que suponían las vanguardias y se volvieron hacia su propia realidad. Y, siguiendo el hilo de las reflexiones de Caballero y Chadwick, recogieron en sus obras imágenes de maternidad que intentaban plasmar la inocencia de la infancia y, también, el rechazo a la familia de roles preestablecidos.

Surrealista o no, Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954) nos ofrece algunas de las imágenes de la realidad materna más perturbadoras del siglo XX. Sus obras desprenden más onirismo y estupor ante el hecho maternal que las de la mayoría de sus contemporáneas (véanse imágenes 16 y 17). Llama especialmente la atención *Mi nacimiento*, que pintó con veinticinco años, en la que hace alusión a su propio nacimiento; en esta pintura aparece una niña muerta que surge de una madre con el rostro tapado, como si también se tratase de un cadáver, y en el cabezal de la cama se observa una Virgen Dolorosa presagiando todas sus desgracias. “A los seis años sufrió un ataque de poliomielitis que le afectó a la pierna derecha. Fue el inicio de una serie de dolores y calamidades que constituirían la base de su arte, nacido de su voluntad de expresar su intimidad y la visceralidad femeninas a través de su sufrimiento” (Combalía, 2006: 166).

“El momento del alumbramiento y la relación que se establece entre una madre y un hijo, por lo demás exclusiva, fueron recogidos por la pintora en la obra *Mi nacimiento*. En esta obra, la autora se desnuda ante el espectador, acercándole de forma impúdica a

un doble sufrimiento. Ese doble llanto viene dado por la muerte de su propia madre, en septiembre de 1932, y por el aborto que había sufrido con anterioridad. La pintora mejicana se dibuja a sí misma como el lazo que une la muerte del ser que la engendró y le dio la vida y el ser a quien ella ha engendrado pero que jamás podrá ver la luz del día. Plasma su propia soledad ante la pérdida de dos de los seres más importantes de su vida: su madre y su hijo.” (Caballero, 2002: 90)

A Kahlo, así como a otras artistas asociadas con el surrealismo, la pintura le sirvió para sostener un diálogo con su realidad interna, como ya se ha dicho. Y su realidad más dolorosa fue la imposibilidad de tener hijos debido a que en 1925 un tranvía se estrelló contra el autobús en el que viajaba y una barra de hierro le atravesó el abdomen de modo que nunca consiguió ser madre; no pudo retener el feto a pesar de quedarse embarazada, en dos ocasiones, durante su primer matrimonio con el pintor Diego Rivera. De sus sucesivos abortos seguramente el más traumático fue el que sufrió en el año 1932, el primero, que aconteció mientras Rivera pintaba un gran mural en Detroit; este trágico episodio quedó plasmado en su obra *Hospital Henry Ford*<sup>15</sup>, inspirándose en los cuadros votivos de las iglesias mexicanas. En esta famosa obra, la cama, en la que ella misma se encuentra, flota en un espacio abstracto y asimismo

---

15 “En la conferencia pronunciada por Kiki Smith en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, el 17 de febrero de 2009, con motivo de su exposición *Her Memory* en la Fundación Miró, se refirió a Nancy Spero como su heroína, estableciendo también un vínculo con Frida Kahlo. Estas declaraciones de normalidad artística pusieron de manifiesto un hecho relativamente nuevo en el arte. Kiki Smith, nacida en 1954, ya podía hablar de mujeres artistas como referentes, pero prácticamente ninguna de las artistas anteriores lo podía haber hecho. Cuando Frida Kahlo pinta *Hospital Henry Ford* (1932) no puede recurrir a ninguna representación anterior que nos hable del aborto. Nancy Spero pinta su maternidad *Les anges, merde, fuck you* (1960) desde la marginalidad y la victimización. Lo mismo se puede decir de Louise Bourgeois. Kiki Smith dispone de esta trama para urdir su arte.” (Coll, 2013: 205)

flotan una serie de imágenes en círculo ligadas a la madre por medio de cordones umbilicales, entre ellas la del pequeño Diego, el hijo que tanto deseaba tener. Además de sus pinturas existen testimonios de su puño y letra en forma de cartas que envía a su médico Leo Eloesser, en las que ella le explica su deseo de tener un hijo, su soledad y la falta de apoyo por parte de Diego Rivera (entregado a su trabajo y a otras mujeres). Resulta sorprendente comprobar cómo, prácticamente acabando el siglo XX, una serie de obras de la artista cubana Alicia Leal<sup>16</sup>, *Maternalizándose* (véase imagen 18), remiten de nuevo a esta famosa composición de Khalo tanto formal como conceptualmente; un trabajo que trasciende de la misma manera la experiencia humana de la creación, la maternidad y el matrimonio.

Frida Khalo se autorretrató frecuentemente como mujer pero pocas veces lo hizo como artista; siempre cedió el protagonismo en su obra a su amado Rivera. Pero sucumbió a la tentación de hacerlo ante la necesidad de mostrar el trance doloroso del aborto, como demuestra la litografía *Frida y el aborto* (véase imagen 19), de 1932. En esta imagen, los protagonistas indiscutibles son el feto, dos lágrimas sobredimensionadas y una paleta de pintora “que utiliza como escudo ante el dolor que le ha causado el aborto” (Alario, 2008: 34).

El sueño de ser madre, roto en varias ocasiones, se convirtió en una obsesión para Frida Kahlo, en un delirio puramente surrealista que la llevó a retratar a su marido, Diego Rivera, como si fuera su propio bebé en la obra *El abrazo del amor del universo, la tierra. Diego, yo y el Sr. Xolotl* (véase imagen 20). “Ese tratamiento de un hombre como si de un niño se tratase, tantas veces añorado y tantas veces denegado, caracterizó su segundo matrimonio con Rivera. Si por una parte, Diego fue el marido que la obsesionaba, y al igual que ella era el protagonista de una de las obras

---

<sup>16</sup> Alicia Leal nació en Sancti Spiritus, Cuba (1957). Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Sus elaboradas composiciones giran alrededor del subconsciente y de los diferentes roles de la mujer en la vida cotidiana.

más vivas y elocuentes del siglo XX, también, por otro lado, protagonizó el papel de ese hijo que jamás vería la luz y que por supuesto la artista deseaba tener de, con y junto a él” (Caballero, 2002: 89).

Khalo, en resumen, centró su relato en ella misma, en su vida, hablando de hechos generales y particulares, entre ellos la maternidad frustrada, que, en el momento que le tocó vivir, sólo eran de la incumbencia de las propias mujeres. Asimismo se atrevió a introducir en su relato las cuestiones escabrosas y proscritas por la sociedad como la sangre de la menstruación, el parto o el amamantamiento, como recogen en sus estudios Raquel Tibol (1983) y Eli Bartra (1994). No es así el caso de la pintora Dorothea Tanning, instalada en un surrealismo gótico plagado de escenas imposibles e, incluso a veces, escabrosas. Tanning, como también Frida Khalo, realizó alguna imagen sobre el tema de la maternidad impregnada de una extraña violencia pero prescindió de las connotaciones personales que describen la obra de la primera.

Más conocida como una de las esposas de Max Ernst, que por su obra artística, Dorothea Tanning (Galesburg, Illinois, 1910 - New York, 2012) es sin duda una de las artistas más inquietantes del surrealismo. En la obra *Maternity* (véase imagen 21), nos muestra a una madre y a su hijo que se relacionan de manera distante, con la frialdad y la distancia de las maternidades románicas; a pesar del contacto físico se observa tristeza en el rostro del niño y una mirada perdida en la lejanía en el caso de la madre. “No parece existir un vínculo sentimental entre ellos. [...] es, más bien, un ataque de violencia hacia sí misma. Ese acto violento, en la obra de Tanning, se representa en el rostro del perro que se encuentra junto a las dos figuras humanas. Este animal ha sido dibujado con cara de niña: quizá el retrato infantil de la propia autora. Es palpable, en ese rostro de niña asomado al cuerpo de un animal, la anomalía con que se vive la propia vida” (Caballero, 2002: 91).

Tanning y Kahlo compartirían hoy la idea de identidad materializada en el cuerpo, de vida y el dar vida escritos en el cuerpo, y aplaudirían las palabras de la artista contemporánea Kiki Smith cuando afirma: “[...] el cuerpo es nuestro denominador común y el encuentro de nuestros

placeres y nuestras penas. Con él, quiero expresar quiénes somos, cómo vivimos y cómo morimos” (Grosenick, 2005: 308).

Resulta también de especial interés aquí el estudio teórico de Elisabeth Badinter (1991) que analiza cómo los diferentes discursos de principios del siglo XX -científicos, sociológicos o éticos- han contribuido a construir lo que se entiende históricamente como instinto maternal, o lo que es lo mismo: el amor espontáneo e incondicional que surge en toda mujer hacia sus hijos; discursos que han dirigido a la mujer a ser, ante todo, madre. La misma Badinter (1991) y también Sharon Hays (1998) aseguran que más tarde, hacia los años 30, se produce un cambio en el enfoque discursivo y se deja de hablar de ‘instinto’ para pasar a hablar de ‘amor’ maternal, entendido como una aptitud natural que contribuye al desarrollo del niño; en este contexto, la estabilidad psíquica de la madre es considerada vital para asegurar el correcto crecimiento físico y psíquico del hijo. Estos estudios me han llevado a incluir en este capítulo a la fotógrafa norteamericana Diane Arbus (New York, 1923 - Greenwich, New York, 1971), una mujer considerada extravagante para la época que le tocó vivir y que, desde mi punto de vista, contribuyó sensiblemente a deconstruir este modelo de buena madre imperante en la primera mitad del siglo ya que vivió la maternidad como un posible obstáculo para el crecimiento personal.

Arbus dedicó buena parte de su obra a la exploración de mundos prohibidos en el conjunto de la sociedad norteamericana y a intentar librarse de sus demonios particulares. “Con una mezcla de impasividad y extrema delicadeza, Diane Arbus traza un retrato de esa sociedad a partir de sus márgenes: excéntricos y excluidos, travestis, transexuales, enanos, fenómenos de feria o discapacitados mentales, que contraponen a figuras de personas normales descritas como criaturas extrañas o inquietantes. [...] no dejará de suscitar un auténtico culto por el autor, como si los seres marginales que pueblan sus imágenes fueran en primer lugar el reflejo de su propio talento atormentado” (Gunthert y Poivert, 2009: 408). Precisamente por el tratamiento de estos temas considerados tabú por una buena parte de la sociedad de su tiempo, cobra una excepcional

importancia su autorretrato embarazada, realizado en casa de sus padres para enviar a su marido destinado en Birmania; y ocurre lo mismo con el doble autorretrato con su hija Doon, que tuvo a los 22 años (véanse imágenes 22 y 23). Indica William T. Schultz (2011) que debido a la ausencia de Allan Arbus, tanto durante el período de gestación como durante el nacimiento de Doon, estas fotografías supusieron una experiencia privada, uno de sus momentos secretos; Schultz hace estas afirmaciones basándose, sin duda, en una de las frases más célebres de la fotógrafa: “Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes” (Schultz, 2011: 73).

Conociendo la frágil personalidad de Diane Arbus, su delicado estado psíquico y su interés por los temas que describen la miseria interior, llama la atención la inclusión de la maternidad en este universo iconográfico. Observando con atención la complacencia en la maternidad que muestra en la primera fotografía del doble autorretrato, extraña el miedo y el estupor que se desprende de la actitud que adopta en la segunda escena. Contemplándolos y reflexionando sobre la conducta cambiante adoptada por Arbus, puedo pensar que probablemente entendió su propia maternidad como una atadura que marcaría su vida profesional.

“Simone de Beauvoir fue la primera feminista en señalar la maternidad como atadura para las mujeres, al intentar separarla de la idealización que colabora a mantenerla como único destino femenino. Niega la existencia del instinto maternal y propone situar las conductas maternas en el campo de la cultura. Al hablar de la maternidad como un discurso dominante, de Beauvoir reinterpreta el cuerpo materno indicando que no es un cuerpo biológico, más bien se trata de un cuerpo cuyo significado biológico se produce culturalmente al inscribirlo en los discursos de la maternidad, que postulan a la madre como sujeto, para negar de esta forma a las mujeres. Para de Beauvoir, la cuestión es asignar al cuerpo materno un significado diferente. Para ello

presenta una descripción del cuerpo materno que desnaturaliza lo natural, transformando la maternidad en una expresión extraña y anti-natural y desplegando la posibilidad de que el deseo femenino sea más complejo de lo que suponen los discursos dominantes. El deseo femenino no es maternal y anti-maternal, sino que es ambivalente, contradictorio, siendo la ambigüedad la característica de la maternidad.” (Saletti, 2008: 172)

Inevitablemente he asociado la lectura de estas fotografías de Arbus con Simone de Beauvoir y con la radicalidad de algunas de sus sentencias refiriéndose a la maternidad, como por ejemplo: “[...] la maternidad es un obstáculo a la vocación humana de trascendencia” (de Beauvoir, 1970: 63). El rechazo beauvoiriano del instinto maternal es el rechazo del destino femenino asumido en el contrato social como inmutable y universal. Por el contrario, “su reivindicación exige la capacidad de elección de las mujeres: libertad de elegir a través del control legal de la natalidad o del aborto legal, y libertad para elegir otras formas de creación intelectual o artística” (Lozano Estivalis, 2001: 225). Inevitablemente, asimismo, he relacionado *El segundo sexo*, de Beauvoir, con otra importante obra como *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, ya que ambas son imprescindibles para entender la evolución de las libertades y expectativas de las mujeres entre los años cuarenta y los sesenta.

### III. Friedan: *La mística de la feminidad*

“Las jóvenes talentos que estudiaron durante la Segunda Guerra iban rodando en un vehículo del que no conocían el alcance: de casa al colegio, del colegio a la universidad y de la universidad... a casa. A su casa; a cuidar a los suyos y ocuparse de la carrera profesional de su marido; a estar guapas y presentables; a ser expertas intendentas de cocinas de ensueño. Y, sobre todo, contentas. Todas con Doris Day por modelo y santa patrona. [...] Cuando estas chicas se casaban, los jefes las ponían en la calle; sus maridos no

eran todos Rock Hudson (a decir verdad ni siquiera el propio Rock Hudson lo era tampoco), y las reuniones para practicar el ensamblado de tupes y la compra perfecta de cosméticos Avon acabaron por deprimirlas. Cocina, niños y cepillado diario y prolijo de pelo acababan por llenar los hospitales de enfermas antes no conocidas. Tenían “un malestar”, que las familias no entendían y los médicos trataban a su buen entender. Era el malestar que no tiene nombre.” (Valcárcel, 2006: s.p.)

Betty Friedan, queriendo huir de este destino, decidió estudiar el síndrome y, como consecuencia, publicó en 1963 *La mística de la feminidad*<sup>17</sup>, un ensayo ya clásico del pensamiento feminista. La obra analiza el proceso regresivo que vivieron las mujeres norteamericanas después de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, explica cómo tras un período que había resultado importante para la consecución de grandes avances sociales de la mujer, en los años cincuenta se produjo una gran ofensiva conservadora. El objetivo de la clase política y de los medios de comunicación de masas, configurados básicamente por hombres, “[...] era volver a encerrar a la mujer en el hogar, devolverla a las tareas domésticas, ensalzando a la madre y al ama de casa como el auténtico ideal femenino” (del Olmo, 2013: 68). El modelo educativo, difundido después de la guerra, se dirigía a las mujeres que ya habían conquistado el derecho a voto, a la educación, al empleo... pero que en ese momento, con todos los logros en su haber, podían optar por volver al hogar. Asegura Friedan (2009) que durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta hubo un importante *baby boom* en los Estados Unidos y que bajó la media de edad para contraer matrimonio. Pero incluso así, existía un descontento

---

17 *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan (Illinois, 1921 – Washington, 2006) fue merecedora del premio Pulitzer en 1964 ya que, con la obra, Friedan se atrevió a analizar un conglomerado de discursos tradicionales acerca de la feminidad que obstaculizaba el compromiso intelectual y la participación activa de las mujeres en la sociedad. Este ensayo resultó clave para el feminismo liberal y el feminismo radical posteriores.

generalizado entre las mujeres que iban observando cómo se recortaban sus libertades respecto a las de sus madres y sus abuelas; habían quedado atrapadas en la “mística de la feminidad”, pero ellas deseaban algo más que ser esposas y madres, debían incorporarse al mundo del trabajo...

“Según la propia Friedan, ‘la palabra liberación estaba en el aire, y hubiera sido sorprendente que las mujeres no se la hubiesen aplicado a sí mismas’. Muchas mujeres comenzaron a cuestionarse su papel en el proceso histórico vivido y la incidencia de las estructuras patriarcales en sus vidas. [...] Las mujeres se organizaron en pequeños grupos de autoconciencia y, al ponerle nombre a las experiencias que analizaban, conformaron los primeros grupos feministas contemporáneos, caracterizados por inscribirse como parte de la construcción de la equidad en el ejercicio de todos los derechos humanos.” (Alario, 2008: 50)

Resulta interesante señalar que Betty Friedan, no satisfecha únicamente con el estudio de este fenómeno, también decidió pasar a la acción; en 1966 creó la NOW (National Organization for Women) que se convirtió, en poco tiempo, en la asociación feminista más numerosa e influyente de los Estados Unidos. No debe extrañarnos, pues, este período yermo en la creación artística femenina de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Al igual que debe resultarnos lógico que, coincidiendo con la publicación de la emblemática obra, empezasen a oírse voces femeninas en contra de que la mujer ocupase un simple papel de figurante.

#### IV. Más allá del papel de figurantes

*Niki de Saint Phalle*

*Monica Sjöö*

*Mari Chordà*

*Marisa González*

Asimismo algunas otras voces intentaron ir más allá del simple papel de figurantes que la historia dominada por los hombres les había reservado, y manifestaron su indignación cuando no pudieron conseguirlo. Esta indignación queda perfectamente ejemplificada en las memorias de Joyce Johnson, *Personajes secundarios*<sup>18</sup>. Johnson, relegada a personaje secundario de la generación *beat*, confesaba con gran sinceridad:

“Soy una mujer de 47 años afectada por una permanente transitoriedad. [...] aquellos que quieran entender a las mujeres ‘beat’ tendrán que considerarlas de transición: un puente a la siguiente generación, la que en la década de los sesenta cuestionará las ideas preconcebidas que limitan la vida de las mujeres, y asumirá la larga tarea, nunca finalizada, de transformar las relaciones con los hombres.” (Johnson, 2008: 54)

Joyce Johnson se hizo adulta durante la posguerra, cuando las mujeres únicamente abandonaban el hogar paterno para casarse, como ya he comentado. Luchó por su propia independencia pero, a pesar de su intención de subvertir la realidad, Johnson y algunas de sus contemporáneas no pudieron ser más que las ‘privilegiadas’ acompañantes de una generación de hombres de cultura que intentaron cambiar el mundo a

---

<sup>18</sup> *Personajes secundarios* es una obra de 1983, en la que Joyce Johnson narra el papel de las mujeres a finales de los años cincuenta cuando un grupo de artistas procedentes de la contracultura de New York y San Francisco (Jack Kerouac –su pareja-, Allen Ginsberg, Gregory Corso, William S. Burroughs...) se convirtieron en símbolo del malestar de los jóvenes norteamericanos.

partir de sus comportamientos y sus acciones. Sin embargo, las palabras de Joyce Johnson son en cierta manera proféticas ya que la generación de los sesenta mostró un extraordinario afán provocador fruto de los cambios que, con el tiempo, se iban produciendo.

“Se puede afirmar, salvo excepciones, que hasta los años sesenta del siglo XX, en que se labran lentamente los discursos feministas, no habrá, en líneas generales, opción a una auténtica revolución del significado social de la maternidad. Y por ende a su representación. Es en esta década cuando se produce un giro copernicano en el modo de abordar la maternidad como institución social; y en estos años se tomará en consideración el sesgo psicoanalítico y el cuestionamiento de los argumentos freudianos; son tiempos en que salen a la luz los problemas económicos de la crianza y la educación de los niños, en que la madre finalmente aparece de cuerpo entero, real, en su complejidad. En este decenio y en los siguientes se publican artículos, ensayos y libros en donde el mito de la maternidad vertebradora del mundo empieza a cuestionarse. [...] y se analiza el significado del patriarcado y su impacto opresivo sobre la mujer al arrinconarla en el espacio doméstico y en el cuidado de la progenie.” (Aliaga, 2009: 125)

De esta generación, que preveía Johnson, destaca la creadora Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930 - San Diego, California, 2002), que, tras desafiar a la moral burguesa imperante en su familia<sup>19</sup>, realizó siempre una obra exultante de ironía y reivindicación, con una actitud provocadora

---

19 Datos biográficos apuntan que su familia estaba formada por el padre, un estricto católico burgués que abusó de ella sexualmente, y la madre, una mujer desechada a la que su marido le fue infiel durante el embarazo y que transmitió a Niki su sentimiento de maternidad no deseada. No obstante Niki de Saint Phalle se casó en los EUA y tuvo dos hijos, Laura y Philips, a quienes tuvo que abandonar durante un tiempo para ingresar en un sanatorio por una profunda depresión.

que la llevó a proferir frases lapidarias y escandalosas. Dijo, por ejemplo: “[...] me pasaría la vida demostrando que tengo derecho a existir [...] un día haría algo tan imperdonable en una mujer como abandonar a sus hijos por su trabajo” (Combalía, 2006: 243). Afirmaciones como estas identifican las inquietudes de la artista con las inquietudes propias de las mujeres del movimiento feminista; eran tiempos de renuncia a la maternidad servil, de negación de la existencia de la maternidad en un mundo regido por el patriarcado y, sobre todo, de exigencia de una condición humana para la mujer y de una proyección económica, política y social parecida a la del género dominador. Más tarde, la artista austriaca, residente en Alemania, Valie Export<sup>20</sup> se situaría en el mismo ámbito de reflexión con afirmaciones como: “[...] si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica” (Grosenick, 2005: 78).

Contra las imposiciones de la sociedad patriarcal, Niki de Saint Phalle desarrolló una obra que se podría considerar precursora de las inquietudes del arte plenamente feminista de la década posterior. Con su serie *Nanas*, o *Metáforas de la feminidad*, creó unas figuras femeninas coloristas y exageradamente grandes que representaban los diversos roles sociales asignados a las mujeres de su tiempo: esposas, madres y prostitutas. Su *Nana* más famosa fue *Hon (Ella)*, realizada en 1966 con la ayuda de sus amigos Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, que se instaló en el Moderna Museet de Estocolmo (véanse imágenes 24 y 25). Tenía 28 metros de largo,

---

20 Valie Export nació en Viena (1940) como Waltraud Lehner; rechazó los apellidos de su padre y de su marido para adoptar como nombre artístico la marca de cigarrillos. Su trabajo incluye videoinstalaciones, *performances*, cine, animaciones, fotografía, escultura y publicaciones sobre arte contemporáneo. Su trabajo es relevante dentro de la historia del arte feminista gracias a sus “*performances* de guerrilla”. Desde 1995 es catedrática de *performance* multimedia en la Academia de Media Kunst|Kunsthochschule für Medien de Colonia, Alemania. Sus obras exploran los diversos aspectos que dificultan a la mujer para recuperar su conciencia de sujeto y liberarse de la dominación masculina.

estaba estirada de espaldas con las piernas encogidas (postura de sexo y de parto a la vez) y los espectadores podían acceder al interior a través de la vulva; inauguraba el concepto artístico de escultura habitable<sup>21</sup>. Niki de Saint Phalle habló entonces de ‘Mujeres Catedral’, catedral que se convertiría en un verdadero parque de atracciones. Dentro había un *milk-bar* (bar de leche) ubicado en un pecho, se proyectaba una película de Greta Garbo en una gran pantalla de cine, había un tobogán para los niños... *Hon (Ella)* aprovechaba para dar la vuelta a la concepción de mujer como objeto sexual y enfrentaba a los hombres a su extraño posicionamiento frente a la anatomía y fisiología de la mujer. “La *Hon* de Saint Phalle reivindicaba el cuerpo de la mujer como sede del placer táctil, más que como objeto de miradas de *voyeur*; la figura era tanto un travieso y colorido homenaje a la mujer como nutridora, como un poderoso desmitificador de las románticas nociones masculinas del cuerpo de la mujer a modo de ‘continente ignoto’ y realidad imposible de conocer” (Chadwick, 1992: 312). Por otra parte, este trabajo de Niki de Saint Phalle también empezó a poner el acento en el “cuerpo”, su lugar en la sociedad, en el imaginario social y la representación del mismo, reflexiones todas ellas que retomaré más tarde. Norbert Elias, ya en 1939, afirmaba que el cuerpo desempeña un papel fundamental como lugar, sede y agente del proceso de civilización (Elias, 2011) y, está claro, que Saint Phalle lo utiliza así para ilustrar su metáfora sobre la maternidad.

Hacia finales de los años sesenta, el mundo del arte asumió enteramente las propuestas de rebelión social y los revulsivos teóricos e ideológicos de los diversos movimientos en acción. Acontecimientos como el Mayo del 68 abrieron decisivos espacios de libertad estética y política, y cuestionaron los modelos culturales tradicionales. Muchas mujeres artistas buscaron nuevas formas de expresión que daban relevancia a su

---

21 Parece ser que una visita al Parque Güell, de Gaudí, había marcado poco antes un punto de no retorno en su vida. A partir de ese momento decidió hacer “espacios públicos” llenos de vida y color.

experiencia femenina y se apartaron de los modelos de representación establecidos por los hombres, poniendo de manifiesto sus preocupaciones más personales. A pesar de que las artistas feministas participaron de un movimiento internacional, las particularidades sociales, políticas y económicas marcaron la hoja de ruta en cada país.

“En Gran Bretaña, el feminismo se desarrolló dentro de una política activista socialista. Uno de los primeros grupos de artistas que se organizó fue The Woman’s Workshop, de la Artists Union, formado para combatir el aislamiento de las mujeres mediante la acción creadora colectiva. La primera exposición titulada ‘Grupo Artístico de la Liberación de la Mujer’, se celebró en 1971 en la Woodstock Gallery de Londres.” (Chadwick, 1992: 326)

En ese momento, en pleno feminismo de la igualdad, se había iniciado la corriente de centrar en el cuerpo femenino la imaginaria feminista, como signo de la propia esencia de la mujer. Liz Moore, Beberly Skinner o Monica Sjöö son algunos de los nombres que siguieron esta línea artística tan implicada en la revolución social del momento, configurando un grupo de creación en Gran Bretaña. Mientras tanto, otras creadoras, algunas de las cuales se analizarán más tarde, estaban centradas en la lucha política: Kay Hunt, Kate Walker, Margaret Harrison o Mary Kelly.

Entre aquellas que desafiaron el sistema patriarcal encontramos a la sueca Monica Sjöö (Härnösand, 1938 – Bristol, 2005); lo hizo, además, a través de simbologías religiosas reivindicando, lógicamente, el poder de la mujer. Whitney Chadwick lo explica del siguiente modo:

“Algunas artistas, arguyendo que los sistemas religiosos y de símbolos, al centrarse en las imágenes masculinas de la divinidad, afirmaban la inferioridad del poder femenino, decidieron dedicarse al arquetipo de la Gran Diosa, aislando esa imagen como símbolo de los poderes de la vida y muerte y de los ciclos creciente y menguante de la mujer, la tierra y la luna. Tomán-

dola de las tradiciones de la adoración a las diosas en el antiguo Mediterráneo, la Europa precristiana, la América precolombina, América central, Asia, África y otros lugares, Mary B. Edelson, B. Damon y otras artistas norteamericanas, así como Monica Sjöö, Beverly Skinner y Marika Tell, entre otras en Gran Bretaña, utilizaron la imaginería de la diosa y de las religiones que adoran a diosas como afirmación del poder femenino, del cuerpo y la voluntad de la mujer, de las obligaciones y herencia de la mujer.” (Chadwick, 1990: 324)

La obra *God giving birth*, del año 1968, (véase imagen 26) tuvo problemas legales y fue etiquetada de blasfema por el hecho de colocar a una mujer pariendo en lugar del Dios masculino. Obviamente esta poderosa pintura<sup>22</sup>, realizada a partir de la experiencia del parto natural de su segundo hijo en 1961, en casa y sin intervenciones técnicas ni médicas, estaba inspirada en la matrística observada por el movimiento feminista como etapa anterior al patriarcado y, sobre todo, en la madre tierra como inicio de todo. Dice Sjöö al respecto:

“Por primera vez experimenté el enorme poder del cuerpo de la mujer, angustioso y cósmico a la vez y vi, con mis propios ojos, grandes masas de luminosa oscuridad y masas de luz radiante yendo y viniendo. La Diosa del Universo en su cuerpo de energía pura. Este nacimiento cambió mi vida, cuestionándome la cultura patriarcal en que vivimos y sus religiones, que niegan el poder de la creación de vida a las madres y a la Gran Madre. [...] En 1968 había fundado en Bristol uno de los primeros grupos de liberación de la mujer, e hice la pintura ‘Dios otorgando el

---

<sup>22</sup> El cuadro fue adquirido en 1994 por el Women’s Arts Museum (Museum Anna Lordlander) en Skelleftea, al norte de Suecia, museo que dedica una parte importante de su colección al arte femenino.

nacimiento' / 'Diosa pariendo' que se opone a la noción cristiana de Dios. [...] La pintura casi fue llevada a los tribunales por obscenidad y blasfemia. Como resultado de ello, la pintura se hizo muy famosa y ahora se ve como un importante icono de llamamiento a la concienciación."<sup>23</sup>

Mónica Sjöö intentó retener de manera visual la experiencia fundamental y universal de dar a luz (exactamente igual que años más tarde haría Judy Chicago en *Birth project*), una experiencia a menudo trivializada por la iconografía patriarcal de la iglesia. Sjöö se dedicó durante muchos años al estudio de las religiones que veneran el papel reproductivo de las mujeres y a explorar las relaciones entre el hombre y la mujer para insistir en los sacrificios que impone una cultura cristiana patriarcal (Adrián, 2003: 294). Por otra parte, trató de señalar toda una serie de creencias eco-feministas, pacifistas e incluso chamanistas que formaron parte de una espiritualidad alternativa de la contracultura de los años sesenta, tanto en Europa como en los EUA. Entre Sjöö y Ana Mendieta existen, como veremos a continuación, ciertos paralelismos sobre todo por lo que se refiere a identificación entre la mujer y la naturaleza.

Pero mientras en Norteamérica y buena parte de Europa se vivían momentos de rebelión social y de revulsivos teóricos e ideológicos, como ya hemos apuntado, en la España de los sesenta las pocas artistas en nómina que recoge la historia del arte de nuestro país vivieron bajo el nacionalcatolicismo franquista<sup>24</sup> y se enfrentaron a la imposibilidad

---

<sup>23</sup> Estas y otras declaraciones de la artista están disponibles en <http://monicasjoo.com>

<sup>24</sup> En España, antes de la muerte del dictador Francisco Franco (20 de noviembre de 1975), las presiones del estado, social y familiar hicieron que las posibilidades de emancipación de la mujer fueran mínimas. Cabe recordar el papel subalterno de la mujer, reducido al ámbito doméstico. La estructura patriarcal, orquestada desde el gobierno, hizo que la mujer no pudiese abrir cuentas bancarias o un negocio sin permiso de su marido o su progenitor, que no pudiese viajar sola al extranjero y que, en el caso de atreverse con el arte, su actividad creativa quedase relegada a un segundo plano.

de reflexionar abiertamente sobre ciertos temas: el cuerpo, el sexo, la maternidad no virginal...

“Si ser mujer y ser artista siempre había sido una especie de antinomia, en esos momentos en España se hacía especialmente difícil, aun cuando la producción de las artistas se mantenía dentro de lo que se consideraba apropiado en el discurso oficial, evitando cualquier veleidad vanguardista y, desde luego, cualquier reivindicación feminista.” (Alario, 2008: 96)

Es por este motivo, y al hilo de las palabras de Alario, que sorprende la obra de la artista, poetisa y activista catalana Mari Chordà (Amposta, 1942) ya que, a pesar de haber recibido una educación católica y vivir en el contexto descrito, se las ingenió para buscar un lenguaje sutil que le sirviese para representar el cuerpo de la mujer y su sexo. Lo empezó haciendo con la serie *Vaginal*, realizada entre 1963 y 1966; se trataba de unas pequeñas pinturas sobre cartulina que, sin ningún género de duda, hacían alusión al sexo –vulva- a partir de su propia experiencia, alejándose así de la representación como objeto de deseo destinado a la mirada masculina. Opina Juan Vicente Aliaga, como resulta evidente también para muchos otros historiadores entre los que me incluyo, que “era una autentica rareza que precede a la conocida ‘iconografía vaginal’ que algunas artistas feministas norteamericanas como Judy Chicago desarrollarán más tarde” (Aliaga, 2013: 58).

Posteriormente llegaría la serie *Autoretrat embarassada* (véanse imágenes 27 y 28), realizada entre 1966 y 1967; en este caso se trataba de nueve *gouaches* de pequeño formato, en los que representa de manera abstracta la fertilidad y el período de nueve meses de gestación de su hija Àngela. “Frente a la imagen estereotipada de ‘la madre con el niño’ heredada de la tradición cristiana, *Autoretrat embarassada* refleja el proceso

físico de la gestación visto a través de la mirada subjetiva de la madre”<sup>25</sup>. Vuelve a llamar la atención que esta pintura plana y contrastada de formas ovoides, sin referentes extranjeros, coincidiera tanto formal como conceptualmente con trabajos posteriores sobre la autorrepresentación femenina de Valie Export, Magdalena Abakanowicz o la ya citada Judy Chicago (Tejada Martín, 2013).

“Mari Chordà explorará en su producción plástica, y también en la poesía que escribe paralelamente, el tema del cuerpo femenino como paisaje y, por tanto, como mundo desde el cual generar nuevos referentes para significar el placer de ser mujer y la experiencia de la maternidad, entendida a su vez como una obertura a la fecundidad creativa en todos los sentidos, un ‘alimentar el mundo’, como ha dicho ella misma en ocasiones. [...] Su noción del arte está asociada a la creación entendida como espacio de participación, primero vinculada al juego, en la crianza de su hija (*Joguet per a l'Àngela*, 1969) y después, a una particular manera de enfocar el trabajo político feminista desde lo lúdico y la colaboración.” (Bassas, 2013: 241)

A diferencia de Mari Chordà, Marisa González (Bilbao, 1945) se trasladó primero a Chicago, en 1971, y más tarde, en 1974, a Washington DC, para completar sus estudios. Fue probablemente su formación en el extranjero, y el alejamiento de la situación social y política española, la que propició una obra que se caracteriza por la experimentación a partir de los entonces nuevos lenguajes como la fotografía o el vídeo.

Antes de adentrarse de pleno en esta nueva y tecnológica etapa, nos dejó una serie de pinturas sobre la maternidad (véase imagen 29), realizadas

---

<sup>25</sup> Información obtenida de las cartelas de las obras en la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, que se llevó a cabo en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) entre el 23 de junio de 2012 y el 6 de enero de 2013.

en Washington, en 1975, en las que aunó diferentes soportes y técnicas que comprendían plásticos flexibles pintados con acrílico, fotocopias, telas... y que montó sobre tableros de madera pintados creando efectos volumétricos. Añade Juan Vicente Aliaga: “[...] incorpora siluetas de papel en forma de feto, que parecen colgar sobre un magma de pintura roja: una imagen cruda y sanguinolenta de la maternidad referida a la dimensión interna y biológica de la gestación” (Aliaga, 2013: 80).

Chordà y González representan, entre otras, a aquellas mujeres que, en el estado español, no quisieron ocupar el lugar de simples figurantes. Una desde dentro y la otra desde el exterior, una desde un estilo inclasificable y la otra acercándose en cierta forma al discurso conceptual, son una muestra de la proyección del feminismo en un país faltado de libertades políticas y sociales.

## V. De manera tangencial desde la desubicación

*Eva Hesse*  
*Ana Mendieta*

Tomando como referencia el trabajo *¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta*, de Gloria Lapeña, en el que sitúa a ambas en el mismo punto de partida respecto a la creación artística, “[...] dos mujeres que buscan sus raíces, veladas o robadas antes de su nacimiento por una sociedad patriarcal” (Lapeña, 2011: 103), trataré en este apartado la aportación, de manera tangencial y desde la desubicación, de dos interesantes creadoras al tema de la maternidad. Dos mujeres cuyas reivindicaciones no tuvieron demasiado que ver con el feminismo militante, negado además en varias ocasiones por Hesse, sino con algo tan personal como sus carencias; dos mujeres, asimismo, que bregaron, hasta bien entrados los setenta, con la contradicción entre ser artista y ser mujer<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Resulta imprescindible en este punto la lectura de la famosa carta de Eva Hesse a Ethelyn

La alemana, nacionalizada norteamericana, Eva Hesse (Hamburgo, 1936 – New York, 1970) creció marcada por la separación de su madre, cuando aún era una niña, huyendo de la barbarie nazi y, años más tarde, por el suicidio de la misma. Se sabe que a partir de la muerte de su madre y padeciendo la incompreensión de su madrastra (a quien Hesse llamaba públicamente ‘puta’), empezó a anotar en un diario sus miedos a heredar la inestabilidad materna. Por otra parte, Ana Mendieta (La Habana, 1948 – New York, 1985) nació en una familia acomodada cubana, pero fue exiliada a los Estados Unidos cuando sólo tenía doce años -se exilió a muchos otros niños en la llamada Operación Peter Pan, financiada por la iglesia católica norteamericana con la intención de aislarlos del régimen castrista- y se crió en diferentes orfanatos bajo condiciones de marginación doble: como mujer y como hispana (Moure, 1996). Pero la creadora que llevaba dentro, apareció muy rápido para mitigar el dolor de la brutal separación de la madre y de la patria.

“[...] tanto Eva Hesse como Ana Mendieta coinciden en su condición de mujer y de exiliada, dos causas no puntuales ni estériles que integran una búsqueda continua de algo más profundo y universal. Así, si procedemos a una jerarquización, comenzando por lo más concreto, individual y palpable hasta avanzar hacia lo general y más abstracto, podemos entender mejor cómo la intersección de este aspecto de su vida-obra con el feminismo se amplifica hasta su disolución completa. El primer nivel corresponde a la ausencia de su madre, por suicidio en el caso de Eva Hesse y por el exilio forzado de Ana Mendieta. En un escalafón superior, ambas fueron arrancadas de su tierra natal, por causas político/religiosas, para vivir en los Estados Unidos, donde las manifestaciones xenófobas hacia mujeres judías y de color eran continuas.” (Lapeña, 2011: 107)

---

Honing, de 1965, recogida en el texto *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*.

Los relieves realizados en Alemania<sup>27</sup> con cuerda y papel maché, son seguramente los primeros trabajos de Eva Hesse en los que expresa su preocupación por el género femenino. Elaboró catorce relieves que se distinguieron por su carácter biomorfo y pospicabiano, entre los que destaca el primero y más famoso *Ringaround Arosie* (véase imagen 30) realizado a raíz de que su amiga Rosalyn Goldman se quedase embarazada y de aquí que el título incluya el nombre de la afortunada. La maternidad se ha asociado al círculo grande que sale y al pequeño que entra, al pecho que da y al bebé que recibe (Lippard, 1976). Todo indica que Hesse realizó esta obra para mostrar su alegría ante el embarazo de una persona a la que apreciaba sobremanera, pero también para hacer alusión al hecho de que ella no pudo nunca tener hijos, aunque lo deseó, como demuestran las anotaciones en su diario durante la etapa universitaria.

En otro orden de cosas, cuando Ana Mendieta en *Mujer con plumas*, de 1972 (véase imagen 31), se cubre todo el cuerpo con plumas, excepto el pubis, quiere señalar que esa criatura es del sexo femenino y que tiene la capacidad de dar vida. A lo largo de su trayectoria, Mendieta fue dotando a su obra de un enfoque feminista, a pesar de la no militancia activa en la causa.

“Estas obras apoyan la existencia de una imaginería femenina a la que Judy Chicago y Miriam Schapiro denominan ‘iconografía vaginal’ en su artículo *Female Imaginery* (Chicago y Schapiro, 1973), en torno a un orificio central. Son símbolos que se repiten en las obras de otras artistas, a través de la aparición reiterada de formas vaginales (vulvas, círculos, flores) que responden a la expresión inconsciente de la sexualidad femenina y con las que se reivindica la posición de la mujer en un ámbito machista.” (Lapeña, 2011: 109)

---

27 Entre junio de 1964 y septiembre de 1965, Eva Hesse y su marido, el escultor Tom Doyle, vivieron y trabajaron durante catorce meses en un estudio situado en las plantas desocupadas de una fábrica en Kettwig an der Ruhr, en Alemania, gracias a la invitación del fabricante y coleccionista de arte Arnard Scheidt.

## VI. Ganadas para la causa feminista

*Alice Neel*  
*Louise Bourgeois*

El final de los sesenta y los años setenta son los que arrojaron a las primeras activistas feministas que consolidaron una actividad política y grupal, como se deduce de la existencia de colectivos como Women Artist in Revolution (fundado en 1969), Women's Caucus for Art (fundado en 1972) o Feminist Art Workers (fundado en 1973). Además este movimiento se vio reforzado por revistas como *Feminist Art Journal*, *Heresies*, *Chrysalis: A Magazine of Women Culture...* en las que destacaron las voces de Linda Nochlin, a la que ya hemos citado, o Lucy R. Lippard<sup>28</sup>. Es el feminismo que se ha dado en llamar esencialista.

El afán provocador de la década de los sesenta encontró una extraordinaria resonancia, continuidad y fecundidad en la praxis artística de los años siguientes. El movimiento feminista en el arte o, dicho de otro modo, el compromiso de lograr un arte que reflejase la conciencia política y social de las mujeres, transformó la práctica artística. Cada vez iban siendo más mujeres las dispuestas a luchar por sus derechos, y las que se apuntaron a desafiar los supuestos de ideologías patriarcales en el mundo del arte. Un hecho especialmente interesante es que incluso se fueron incorporando a este plantel algunas artistas de generaciones anteriores, ya sea por su propio interés o porque fueron reclamadas por otras creadoras más jóvenes que reconocieron el esfuerzo de sus predecesoras en activo desde los años 30. Alice Neel, Louise Bourgeois, Lee Krasner, Isabel Bishop o Louise Nevelson son nombres que recibieron la atención que sus obras merecían y que hasta aquellos momentos les

---

<sup>28</sup> Entre sus publicaciones, destacan *Changing: Essays in art criticism* (1971), *From the Center: feminist essays on women's art* (1976), *Issue: Social Strategies by Women Artists* (1980), *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art* (1995)...

había sido negada por su condición de mujeres; son aquellas que, definitivamente, fueron ganadas para la causa feminista.

“A comienzos de la década de 1970, otras artistas de más edad respondieron al clima nuevo y más abierto de múltiples maneras. Mientras que algunas siguieron sosteniendo que las circunstancias del sexo carecían de importancia para ejercer como artistas, otras hablaron más claro. La Nevelson, entrevistada por Cindy Nemser, manifestó con toda claridad su opinión acerca de cómo eran tratadas las mujeres en el mundo del arte; la Bourgeois participó en mítines feministas y en protestas, mientras que la Krasner, insistiendo en que no era feminista, formó parte junto a otras mujeres de piquetes en el Museum of Modern Art.” (Chadwick, 1990: 321)

La norteamericana Alice Neel (Merion Square, Pennsylvania, 1900 – New York, 1984) fue una de las artistas rescatadas por el feminismo. Neel había sobrevivido durante su juventud a las contradicciones entre la política no discriminatoria por género del New Deal, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt, y la hostilidad de gran parte de la población contra las mujeres que trabajaban y cobraban un sueldo. Consiguió resistir como artista en activo durante la década de los 30 a base de encargos públicos, como por ejemplo murales para edificios; en la década siguiente, cuando el patrocinio gubernamental pasó a las galerías de arte privadas y la ideología social fomentó la diferencias de sexos con la idea de disminuir el número de mujeres en el trabajo productivo, resistió realizando retratos vigorosos y directos. Fue a partir de mediados de los sesenta cuando Neel aprovechó las circunstancias favorables del proceso feminista para alejarse del retrato convencional y mostró con desenvoltura toda una serie de mujeres urbanas preñadas o con sus hijos (véanse imágenes 32, 33 y 34); pinturas cuyas características son el uso expresionista de la línea y del color, la profundidad psicológica y la intensidad emocional. A diferencia de Sjöo, Neel no necesitó mostrar cuerpos de diosas sino que se limitó a mostrar a simples mortales embarazadas, incómodas e

inestables, con su vientre abultado. Curiosamente fue a partir de este período cuando salió del anonimato y se le empezaron a reconocer sus méritos como creadora.

Las razones del “descubrimiento” y el éxito internacional de la, ahora, archiconocida creadora francesa Louise Bourgeois (París, 1911 - New York, 2010) se debe a la expansión del pensamiento feminista de la década de los setenta. Bourgeois, buen ejemplo de persistencia, transitó diferentes etapas creadoras desde finales de los años treinta, pero fue a partir de la década de los setenta, cuando actuó en mítines y protestas populares al lado de destacadas feministas, cuando su obra empezó a adquirir una concienciación social importante.

“La creación de Bourgeois se extiende durante más de cinco décadas, su forma de dar significado artístico a los miedos, las fantasías secretas y deseos de las mujeres, así como su constante introspección y exploración del pasado, constituyeron un atrayente modo de creación para el movimiento feminista, que otorgó a su obra un carácter político, ya que toda su producción está atravesada por esa conciencia de la diferencia sexual, por la polaridad padre-madre, que surge continuamente en sus creaciones. Fue en estos círculos feministas donde su figura y su obra comenzaron a tener visibilidad antes de su reconocimiento internacional.” (Sánchez-Pardo, 2013: 163)

“Bourgeois busca la integración de su arte y de su persona en la sociedad, a través del lenguaje plástico y la palabra. Comparte, por lo tanto, el feminismo que defiende la libertad de la mujer y la igualdad entre hombres y mujeres a nivel, sobretudo, de participación social y política y, por lo tanto, defiende también la integración plena de la mujer artista en el sistema. Esta visión del feminismo se acerca a lo que se ha denominado feminismo liberal. Las feministas liberales creen que los hombres y las mujeres son lo mismo, por lo tanto critican que a la mujer se la haya

discriminado por ser considerada inferior al hombre. No buscan tanto un cambio revolucionario como una reforma social, según la cual la mujer tenga las mismas oportunidades que el hombre.” (Jiménez Arenas, 2006: 49)

Sin embargo, las declaraciones de Bourgeois sobre su posición respecto al feminismo siempre fueron ambivalentes; declaró, por ejemplo: “Mi feminismo se expresa mediante mi profundo interés en lo que hacen las mujeres, pero no por ello dejo de ser una solitaria empedernida” (Alario, 2008: 39). Le interesó y exploró en profundidad el tema de la mujer, la madre, y la casa desde diferentes perspectivas. La relación con su madre, el rechazo del padre<sup>29</sup> y su propia infancia concurren en su discurso. Las muchas declaraciones sobre la motivación de su trabajo han simplificado la tarea de relacionar sus obras con su biografía, como ocurre con las particulares y monumentales arañas de acero realizadas en los noventa que provienen de imágenes mucho más esquemáticas que ya había realizado en la década de los cuarenta (véase imagen 35). La artista explicó al respecto: “Mi mejor amiga era mi madre. Ella era reflexiva, inteligente, paciente, apasionada, razonable, delicada, refinada, indispensable, ordenada y útil, como una araña” (Morris, 2000: 78). Creó una iconografía muy particular de arañas-madres con los huevos situados bajo el vientre; arañas que poseen unas extremidades largas, que parecen avanzar creando una sensación encontrada de protección o de amenaza. Bourgeois eligió este animal, imponente, laborioso y frágil a la vez, para representar a la madre que resguarda creando unos hilos delicados de posesión.

---

<sup>29</sup> A los diez años, Louise Bourgeois descubrió que su padre le era infiel a su madre con la niñera; este hecho le provocó un trauma que le duró toda su vida. Bourgeois odiaba la figura paterna hasta el punto de dedicarle una instalación, *Dstrucción del padre* (1974), en la que fantaseaba con la idea de descuartizar al padre y devorarlo en la mesa. Durante toda su carrera esculpió genitales masculinos que agujereaba y troceaba.

Durante los años cuarenta, y coincidiendo con su primer embarazo, había realizado unas figuras en madera y bronce, verticales, de carácter esquemático, desequilibradas, que hacían alusión a la carga y responsabilidad de la maternidad (véase imagen 36). Ella misma observaba: “Intento representar una mujer que está embarazada [...]. Está asustada de alguien que va a invadir su privacidad, o molestarla de alguna manera y no se siente capaz de defender aquello de lo que es responsable” (Wye, 1982: 66). Treinta años más tarde, cuando ya había parido a sus tres hijos y perdido algunos miedos propios de la juventud, recuperó la figura de la embarazada, también elaborada en bronce, pero la convirtió en una especie de ídolo primitivo. La escultura *Fragile goddess*, de 1970 (véanse imágenes 37 y 38), forma parte de una serie de “mujeres fálicas” que Bourgeois elaboró entre 1969 y 1979; mujeres primitivas, de grandes senos y vientres gestantes, con la cabeza en forma fálica. Sabemos del interés de la artista por el arte primitivo; y también que a lo largo de los años 70 algunas artistas feministas norteamericanas como Ana Mendieta, Dona Henes o Mary Beth Edelson, entre otras, habían recurrido a la imagen de la Diosa Madre con la idea de reivindicar el mito del matriarcado originario.

“Se trata, evidentemente, de imágenes arquetípicas de la Madre: el carácter exageradamente desarrollado de los atributos de fecundidad de estas figuras (los senos, el vientre, las nalgas...) hace referencia a las Diosas Madres prehistóricas, las famosas ‘venus’ esteatopígicas<sup>30</sup> del Paleolítico. No obstante, al mismo tiempo, el cuerpo materno se transforma en estas esculturas en objeto cortante, puntiagudo, fálico. [...] De marcado acento surrealista, estas ‘mujeres fálicas’ nos recuerdan el carácter bipolar que ha tenido siempre la maternidad en el imaginario occidental (la madre buena/la madre mala; la diosa nutricia/la diosa letal). Por otra parte, encarnan esa mezcla de fortaleza y fragilidad que,

---

30 Referencia a la acumulación de grasa en las nalgas.

según veremos más adelante, Bourgeois asocia recurrentemente a lo femenino: una ‘diosa frágil’ es, en efecto, una contradicción en términos puesto que auna características tan opuestas como la omnipotencia y la vulnerabilidad.” (Mayayo, 2002: 33)

Está claro que Mayayo (2002) nos aclara el motivo por el que Bourgeois fue ganada para la causa feminista. Bourgeois nos estaba hablando, con su escultura, de un intercambio de roles sexuales, de la posibilidad de que una persona adopte en un determinado momento un rol masculino o femenino, sea cual sea su sexo biológico.

“[...] Bourgeois no considera como motivo de opresión la ‘servidumbre biológica’ de la mujer. Podemos afirmar, que en su caso, el hecho de ser una mujer casada, con tres hijos, no ha interrumpido el desarrollo de su obra, ni eliminado su condición de artista. En cambio sí cabe afirmar que acepta a la mujer como ‘clase biológica’, en palabras de Firestone, y ello conlleva cierto condicionamiento por la servidumbre reproductiva sobre la que, de hecho, reflexiona en su trabajo. La diferencia reside en que Bourgeois realiza una apropiación artística del hecho de ser madre y transforma la servidumbre biológica en plástica biológica. En este sentido se acerca más al feminismo de Simone de Beauvoir quien considera la opresión en base a la servidumbre reproductiva, dependiente de como la cultura la defina, valorando, por lo tanto, el componente histórico. Bourgeois, al igual que Simone de Beauvoir, no rechaza la maternidad, ni el cuerpo femenino, sino que expone su vulnerabilidad junto al cuerpo masculino. El referente sexual en su obra nos remite a la ambigüedad de género de la que hace eco la filosofía de Butler y transmite la necesidad de eludir, ocasionalmente, a favor de un espacio propio para la mujer, los valores masculinos que critica Firestone.” (Jiménez, 2006: 65)

Sin embargo las alusiones explícitas al hecho maternal (amamantamiento, madres y bebés...) no aparecieron hasta mucho más tarde (véanse imágenes 39 y 40). Será a partir del 2000 cuando Louise Bourgeois construya, con su propia ropa, toallas, sábanas, colchas y otras telas del hogar (impregnadas de identidad, sexualidad y feminidad)<sup>31</sup>, construya toda una serie de esculturas blandas y de pequeño tamaño en las que relaciona los aspectos biológicos de la mujer con algunas de las labores no únicamente físicas de la maternidad. Es decir, conviven la metamorfosis del cuerpo durante el embarazo, el parto, el cordón umbilical, el amamantamiento, la responsabilidad, la crianza, etcétera. Estas figuras están cosidas con fragmentos de telas, unidos con hilos y puntadas, suturando heridas y/o reconstruyendo recuerdos dolorosos como agujas que se clavan...

“[...] es recurrente en esta última etapa de su carrera la utilización también de telas transparentes o redecillas que hacen visible el cuerpo cambiante y los fetos en su interior. Estas esculturas de tela, en ocasiones manchadas, desgastadas por el uso, hacen más explícito aun si cabe su blandura y presencia táctil, el aspecto biológico y carnal, de contacto con la piel que la experiencia de la maternidad implica.” (González, 2013: 247)

En los últimos años de su carrera artística Bourgeois siguió creando dibujos sobre la maternidad, el embarazo, el parto, el nacimiento y la crianza<sup>32</sup>. Son dibujos en gouache rojo, de una gran fuerza expresiva

---

31 Se me antoja valiente la opción de Bourgeois de trabajar con tejidos sabiendo que la historia del arte tradicional se ha ido ocupando de formular territorios de exclusión para la mujer desde conceptos como “arte” y “artesanía”. Ella fue plenamente consciente de que su atrevimiento de trabajar con tejidos podría afectarla, pero siguió adelante convencida de la coherencia entre el discurso y el recurso utilizado para llevarlo a cabo.

32 Estos dibujos pudieron verse durante el 2013 en la exposición *HONNI soit QUI mal y pense*, en La Casa Encendida, en Madrid. Se trató de un recorrido por los trabajos de los últimos años de Louise Bourgeois, perfectamente analizados en el catálogo que firma Roger Dadoun.

(véanse imágenes 41 y 42). Considero imprescindibles las siguientes observaciones sobre esta serie de obras:

“[...] manchas de sangre como un test de Rorschach carnal de la generación, como una hemorragia de tinta-sangre que revela el flujo secreto que conecta concepción-embarazo-nacimiento-alimentación.” (Dadoun, 2013: 43)

“La obra *The birth* muestra el que ha sido el gran proyecto creativo de Louise Bourgeois, generar vida y luchar contra sus complejidades a través de un arte que la protegió, como el cuerpo de la madre, de lo desconocido.” (Coxon, 2010: 115)

## VII. Sumando reivindicaciones y especificidades

*Mierle Laderman Ukeles*  
*Betye Saar*  
*Carolee Schneemann*  
*Ulrike Rosenbach*  
*Àngels Ribé*

Más allá de la primera mitad del siglo XX fueron múltiples las reivindicaciones sociales y por este motivo hablar de un solo movimiento, el feminismo, como responsable de las movilizaciones y rebeliones que se producían en la sociedad sería faltar a la verdad. Los movimientos feministas, de los que voy dando cuenta, tuvieron una gran influencia, pero también existieron movimientos contra la segregación racial, antimilitaristas, para la objeción de conciencia, etcétera. En consonancia con esta pluralidad reivindicativa y de propuesta, aparecieron algunas figuras en el mundo del arte que compendaban en sí mismas muchas de estas exigencias.

Un caso singular es el de Betye Saar (Los Angeles, California, 1926), artista californiana y negra, que incorporó a sus trabajos actitudes de protesta

contra el racismo, pero que nunca dejó de lado sus reclamaciones como mujer. En algunas de sus obras-altares satirizó sobre estereotipos raciales y roles femeninos, entre ellos el de la maternidad, como es el caso de *The liberation of aunt Jemima* (véase imagen 43). Apunta María Teresa Alario que, además, esta obra “denunciaba que el supuesto sujeto femenino universal era ficticio, ya que excluía a las mujeres que no correspondían a los parámetros de mujer blanca, occidental y heterosexual” (Alario, 2008: 83). Es una de sus obras más características, en la que aparece una mujer que debe luchar en muchos frentes; un altar que muestra un discurso directo... No estaban los tiempos para sutilezas ni eufemismos.

La creación artística femenina en este decenio de los setenta adquirió también algunas especificidades; se distinguió por ser marcadamente autobiográfica, por la utilización de diversos medios y soportes, y se conjugaron las prácticas individuales con actuaciones y reivindicaciones colectivas variadas, etcétera. Es decir, coincidieron una gran pluralidad de propuestas y, simultáneamente a los trabajos en formatos tradicionales como el de Betye Saar, aparecían opciones artísticas cada vez más atrevidas llevadas a cabo también por mujeres.

Mierle Laderman Ukeles, Yvonne Rainer, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Mary Beth Edelson o Adrian Piper fueron, entre otras, pioneras en el mundo del *happening* y de las *performances* femeninas. Se trata de un colectivo de mujeres que tuvo un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, actuando, casi siempre, como liberadoras de la sexualidad y del cuerpo femenino. Critican, ironizan y subvierten las imágenes difundidas por la tradición del desnudo femenino; sus acciones y obras posicionan a la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación corporal y la alejan de la consideración de mero objeto sexual para el varón. La *performance* fue el procedimiento artístico por excelencia para cuestionar las imágenes femeninas tradicionales.

“[...] el carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a

través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual, surgieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia, el disfraz, las cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, en las relaciones, la autobiografía, la *performance*, la vida cotidiana y por supuesto, en la política feminista.” (Lippard, 2004: 13)

Situada en los compromisos feminista y ecologista de finales de los sesenta, se debe considerar aquí a la creadora norteamericana Mierle Laderman Ukeles (Denver, Colorado, 1939), que en 1969 publicó el manifiesto *Manifiesto for Maintenance Art*, un oportuno documento que explica el funcionamiento del arte en una sociedad sumamente patriarcal. Uno de los aspectos claves del mismo era su cuestionamiento de la creación artística separada de las restantes actividades de su vida diaria; es decir, pretendía reinterpretar el estereotipo convencional del ama de casa y madre, pero, no tanto en el ámbito de la imagen sino en su integración en el mundo del arte. Por esta época Ukeles estaba embarazada de su primer hijo y, como ella misma apuntó, los cambios físicos y psicológicos estaban influyendo sobremanera en la estrategia para integrar el arte y las tareas domésticas. Considera Robert C. Morgan (2003) que Ukeles pretendía revitalizar la idea del trabajo doméstico y transformarlo en una labor funcional, en una “serie de actividades rituales que mantenían la higiene de la unidad familiar” (Morgan, 2003: 128). Siendo consecuente con su rol de artista, mujer y madre, buscó una fórmula para superar el reto de la producción artística y el cuidado de su hogar y su familia a la vez: “[...] se proponía a sí misma ejecutar en adelante todas las tareas de cuidado y protección –tanto públicas como privadas– con una deliberada conciencia de estar realizando un trabajo artístico” (Parreño, 2006: 102). Por lo tanto, dio cuerpo a un manifiesto teórico con un largo recorrido práctico.

“El arte de vanguardia, está preñado de ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento, materiales de mantenimiento... Yo

soy una esposa. Yo soy una madre. (El orden es aleatorio). Hago un montón de coladas, limpieza, renovación, apoyo, preservación, etcétera. También (y no de modo separado) 'hago' Arte. Ahora me limitaré a hacer todas estas actividades de mantenimiento cotidiano, y las equipararé, y las exhibiré, como ARTE." (Ukeles, 1969)<sup>33</sup>

Con esta propuesta, las tareas que conllevaba el cuidado de los hijos se llenaron de sentido porque formaron parte, tal como ya había anunciado en su declaración de principios, de su actividad artística. A partir del manifiesto realizó toda una serie de *performances* no teatrales<sup>34</sup>, que se documentaron fotográficamente, entre las que destaca el proyecto *Art Task: Dressing to Go Out/Undressing to Come In*, de 1973, formado por una serie de noventa y cinco fotografías en blanco y negro, enmarcadas de manera conjunta, que por acumulación demuestran el laborioso y rutinario cuidado de dos niños pequeños en una fría tarde de invierno en New York. En este trabajo Mierle Laderman Ukeles documenta la ternura de estos complejos momentos cotidianos, pero lo hace desde dos perspectivas: la de madre y la de espectadora (Liss, 2009). Un proyecto, de marcado carácter autobiográfico, que equipara en la balanza el trabajo del cuidado de su hija con la labor creativa, dotándolos de la misma importancia.

---

<sup>33</sup> Estas y otras declaraciones de la artista están disponibles en el *Manifiesto for Maintenance Art*, en [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf)

<sup>34</sup> Según Allan Kaprow (1976) en la *performance* no teatral las personas trabajadoras, de a pie, se convertían en personajes que "representaban" una tarea sin público, pero lo hacían de manera extraordinaria. Eran personas que actuaban sin ninguna gratificación externa.

La artista norteamericana Carolee Schneemann (Fox Chase, Pensilvania, 1939)<sup>35</sup> fue otra de las primeras en apuntarse al feminismo artístico de los setenta, aunque anteriormente ya se había hecho su propio hueco en los círculos artísticos de los sesenta dominados casi exclusivamente por hombres. Generó discursos sobre el cuerpo, la sexualidad y los géneros, y escandalizó porque llevó muy lejos, demasiado lejos para algunos, las reivindicaciones de la identidad femenina; diseccionó los arquetipos femeninos, la sexualidad explícita y muy a menudo vindicó el placer sexual<sup>36</sup> en sus acciones. “Está interesada en integrar su cuerpo en un proceso conceptual interrelacionado con los procesos de vivir y en fomentar la interdependencia entre el cuerpo-acción y el cuerpo-intelecto” (Guasch, 2005: 115).

Uno de los trabajos más singulares para ese propósito fue el que tituló *Interior scroll* (véanse imágenes 44 y 45). Ella misma explica que mientras pensaba y ejecutaba esta *performance* había pensado en la vagina de muchas formas: físicamente, conceptualmente, como forma escultórica, como referente arquitectónico, como fuente de conocimiento sagrado, como éxtasis, como pasaje del nacimiento... No nos ha de extrañar, pues, que durante esta acción se fuese extrayendo de su sexo un rollo de papel con algunos de sus textos de militancia feminista impresos; a partir de un diálogo con un productor de cine estructuralista, metáfora del androcentrismo cultural (Alario, 2008), la artista leía al público las actividades socialmente aceptables para las mujeres y para los hombres. Sería fácil convenir que lo que mostraba Schneemann era una maternidad positiva desde el punto de vista más radical del feminismo.

---

35 Hasta el 7 de diciembre de 2014 el MUSAC presentó la muestra *Carolee Schneemann. Obras de Historia*, primera exposición monográfica en España dedicada a la artista norteamericana que repasa toda su producción más destacada a partir de los años 60 hasta la actualidad.

36 “Como Hannah Wilke o Valie Export, Schneemann trató la percepción que nuestra cultura tiene del cuerpo femenino y se centró sobre todo en los tabúes que existen alrededor de la libido de las mujeres.” (Grosenick, 2005: 299)

Por su parte, en el marco europeo, la creadora alemana Ulrike Rosenbach (Bad Salzdetfurth, 1943), autora de afirmaciones tales como “el feminismo es la elucidación de la identidad de la mujer-artista; de su cuerpo, de su psiquismo, sus sentimientos y su posición en la sociedad” (Kelly, 2001: 97), se planteó en los setenta la esclavitud que podía suponer hacerse cargo de un bebé. En el vídeo *Tying to Julia*, de 1972 (véase imagen 46), aparece ligada a su propia hija mostrando, por una parte, los vínculos afectivos incuestionables que normalmente afloran con la maternidad, y, por otra, la carga que puede suponer el bebé para el desarrollo personal y profesional de la madre. Con este y otros trabajos se observa que, cada vez con mayor frecuencia, hablar de la maternidad implica referirse a muchos aspectos: el cuerpo, la gestación, el parto, la crianza, la esclavitud del cuidado de los hijos, las limitaciones que supone para el desarrollo personal y un largo etcétera que incluye otros aspectos que se irán tratando, cada vez con mayor intensidad, en los discursos artísticos más cercanos a los movimientos feministas.

En los mismos años un escueto grupo de artistas feministas que trabajaban en la España franquista que ya tocaba a su fin, realizaron obras que quedaron relegadas al ámbito de lo social<sup>37</sup>. La catalana Àngels Ribé (Barcelona, 1943) debe ser citada en este momento y en este contexto pues, a pesar de que su trayectoria artística ha sido bien diversa, también se la puede considerar pionera del arte conceptual, de la acción y de la *performance*, tomando su propio cuerpo como protagonista y objeto de reflexión. Ribé, junto a otras artistas catalanas como Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Sílvia Gubern, Fina Miralles u Olga Pijon se compromete-

---

<sup>37</sup> “Las artistas españolas de los años setenta habitaron una bisagra histórica y sufrieron por ello un doble aislamiento: el que compartían con sus contemporáneos por la dictadura que tenía sometido a nuestro país, y el que, por su condición de mujeres y algunas de ellas feministas ya fuera desde un punto de partida intuitivo o político, las hacían *rara avis* dentro del panorama español. Casi todas las artistas que he entrevistado asumen la entonces llamada ‘doble militancia’ que integraba cuestiones que afectaban a las mujeres con la disidencia antifranquista.” (Tejada Martín, 2011: 78)

tieron en la lucha de género durante los setenta, unos años en los que el trabajo creativo de las mujeres no tuvo demasiada visibilidad en este país o “quedaron en el limbo”, según palabras de Rocío de la Villa (2005). Ribé lo hizo desde los EUA (en Chicago y New York)<sup>38</sup>, donde residió desde 1972, y tuvo la posibilidad de mostrar su obra junto a Laurie Anderson o Hannah Wilke, entre otras.

“Hasta la década de los setenta del siglo XX, paradójicamente, dada la trágica historia de nuestro país, no existen grandes disparidades en cualquier parámetro utilizable (exceptuando el exilio) para evaluar la situación de las mujeres y actitudes profeministas en nuestro medio artístico respecto al internacional.” (de la Villa, 2005: 9)

En los EUA de los setenta, Àngels Ribé sintió la necesidad de posicionarse desde el activismo como mujer y como artista (que también había sentido durante el Mayo del 68 en Francia), aunque lo hizo de manera mucho más discreta, nunca desde la militancia. “Su feminismo es un aspecto existencial que estimula y transgrede, que aflora en su obra como compromiso personal, pero sin militancia” (Grandas, 2011: 151). Su obra de esta época resulta más introspectiva que la de sus compañeras norteamericanas, aunque de la misma manera alude a su condición de mujer y también a la maternidad. Destacan, en el año 76, las imágenes que aportó a la revista feminista *Heresies* sobre una maternidad forzada por el imaginario colectivo (Grandas, 2011). Tituló la obra como *Stork-woman. The dryness and the fullness of one's existence* (véase imagen 47) y la acompañó de algunos versos de una canción popular:

---

38 Desde 1966 hasta 1969 Àngels vivió en París. En 1972 se instaló en Chicago, donde permaneció durante un año, y a finales de 1973 se trasladó a Nueva York, ciudad en la que vivió hasta comienzos de 1980, año de su regreso a Barcelona.

*Stork, stork,  
your home is burning,  
your children are leaving you...  
(Cigüeña, cigüeña,  
la casa se te quema  
los hijos se te van...)*<sup>39</sup>

Esta obra contradice la realidad puesto que ella, a pesar de que su gesto mantiene una expectativa frustrada, no había tenido ningún hijo. Ribé reflexionó sobre la experiencia colectiva de la maternidad aunque lo hizo utilizando su propio cuerpo, con el que se cuestionó muchos otros temas relacionados con el sexo femenino: las políticas de identidad de género, el papel de la mujer respecto a las estructuras de poder, los mecanismos de consideración social del rol que se le atribuye a la mujer, etcétera.

### VIII. A propósito de la identidad y el sexo

*Judy Chicago*

En el marco de los movimientos feministas de los años setenta, aún de marcado carácter esencialista, lógicamente se plantearon toda una serie de preguntas: ¿qué distingue a hombres y mujeres? ¿qué aglutina a todas las mujeres? ¿qué es aquello prototípicamente femenino? La respuesta es una obviedad: el cuerpo y el sexo. Por lo tanto se trataba de indagar en la experiencia primordial del cuerpo femenino y en sus impulsos primarios (Adrián, 2003).

---

<sup>39</sup> *Cigüeña, cigüeña, / la casa se te quema / los hijos se te van / escríbeles una carta / que ellos volverán.* Esta canción completa, cuya datación concreta no se conoce, la cantaban los muchachos burgaleses cuando las cigüeñas empezaban a concentrarse para la marcha.

“En el terreno de la creación individual, el feminismo contó con la aportación fundamental de artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro quienes, en su deseo de cuestionar y transgredir heréticamente los dogmas de la modernidad formalista, rescataron –casi de la nada– la experiencia personal de la mujer y su representación en el campo sexual y en el del cuerpo para contribuir a una nueva interpretación de una sensibilidad y una estética no ya contemplativamente femenina, sino reivindicativamente feminista.” (Guasch, 2005: 531)

A partir de los setenta un nutrido grupo de mujeres artistas incidió, con sus planeamientos artísticos, en los cimientos de la sociedad. “La premisa fundamental del movimiento de liberación femenina ‘lo personal es político’, revela una creencia en las ramificaciones políticas que rodean cada hecho que sucede en la vida diaria” (López Fernández, 1992: 105). Estas mujeres, pues, se cuestionaron no sólo la relación de dominación patriarcal, sino que también realizaron un ejercicio de reflexión a propósito de la propia identidad, del propio cuerpo, de su sexualidad, de sus propias raíces identitarias... es decir, de las temáticas consideradas propiamente feministas. Destacan, por la contundencia de su discurso, Judy Chicago o Miriam Schapiro que, como militantes del feminismo, organizaron los primeros programas feministas de educación artística como el Feminist Art Program en Fresno, Chicago (1971) y los realizados por la cooperativa de mujeres Womanhouse en Los Ángeles (1972)<sup>40</sup>. La

---

40 En el marco del Womanhouse se llevó a cabo un magnífico programa de exposiciones, entre ellas *Female Sexuality/Female Identity* y *Black Mirror* en la que en todos los proyectos se trataba de diseccionar el entorno doméstico; una de las experiencias más memorables fue la llevada a cabo por Susan Frazier, Vicky Hogetts y Robin Weltsch, que realizaron una provocativa instalación en la que muros cubiertos de huevos fritos se iban transformando en senos femeninos como metáfora del papel nutricional y protector atribuido tradicionalmente a las mujeres (Mayayo, 2003). Paralelamente, dentro del mismo proyecto, se creó el *Womanspace Journal* en el que se publicaron artículos históricos y/o teóricos sobre arte feminista.

obra de ambas incidió en la diferencia sexual, substituyendo las condiciones de inferioridad del género femenino, vigentes hasta aquellos momentos, por las del orgullo del cuerpo y de la mente de la mujer. Es en este período cuando Chicago afirmó: “[...] crecí como artista contra un contexto estético que databa de siglos, que suponía que lo que hacía el hombre era arte mientras que la mujer, como mucho, hacía artesanía” (Chicago, 1993: 102).

Judy Chicago (Chicago, Illinois, 1939) representa, sin ningún género de duda, la herencia del feminismo esencialista de los sesenta. Un feminismo, según Judith Butler (2007), anclado en una perspectiva heterosexual excluyente. En su autobiografía, *Through the flower: my struggle as a woman artist*, la artista dejó constancia de su posicionamiento vital y artístico: “[...] un intento de reapropiarse positivamente de la feminidad y como intento de excavar el contenido oculto universal fruto de la experiencia de las mujeres con su cuerpo al margen de su raza, origen social o nacionalidad, en torno al núcleo central que no es otro que el sexo femenino, es decir la vulva o coño” (Jones, 1995: 615).

Tras su obra más emblemática, la instalación *Dinner party*, de 1979<sup>41</sup>, Chicago se dedicó plenamente, entre los años 1980 y 1985, a un proyecto monumental: *Birth project*. En él, contrapunto al de Mary Kelly, se preguntaba por la ausencia de iconografía sobre el nacimiento en el arte occidental. Para la materialización de esta propuesta diseñó toda una serie de imágenes relacionadas con la creación y el nacimiento que después bordaron a mano muchas especialistas del país, reivindicando así la parte artesanal de la creación artística tan criticada, y asociada únicamente a la mujer, en algunos foros machistas; para los bordados

---

41 “La instalación, objeto de virulentas críticas, fue no obstante valorada por las historiadoras y críticas de arte cercanas o partícipes del feminismo esencialista como Lucy R. Lippard, que calificó la obra de un acto político, de rechazo de las iconografías catalogadas peyorativamente de femeninas y como reivindicación de una sensibilidad o mejor biología femenina frente a los formalismos universalistas que proclamaban el arte como neutral e independiente de lo político y social.” (Guasch, 2005: 335)

se utilizaron básicamente, entre otros, colores considerados femeninos en los años setenta como el fucsia o el turquesa (véanse imágenes 48 y 49). La propia Chicago lo definió como el mito del Génesis<sup>42</sup> transformado en el mito del parto y de la dación de la vida, que es el gran poder femenino. Era un proyecto que presentaba una visión desmitificadora de la maternidad (Caramés, 2007). Se trata, según mi opinión, de una de las obras más emblemáticas sobre el tema que nos ocupa, un trabajo que algunos han entendido como una metáfora sobre la creación plástica pero que sobre todo se me antoja como una puerta abierta a la reflexión sobre un tema tabú como el parto y sobre las consecuencias sociales que este tiene para la mujer.

De entre todos los trabajos de este proyecto (impresionantes obras realizadas en *crochet* o en *petit point*)<sup>43</sup> quizá el más representativo de la historia de la mujer como dadora de vida es *Birth tear-tear*; de 1982 (véase imagen 50). Se trata de una gran figura femenina, abierta en canal, de la que surgen halos fertilizantes de sangre roja, que nos habla de dolor, de fuerza y de poder. Sus palabras sitúan la obra en el momento histórico que le tocó vivir: “Ha sido para mí un privilegio y una carga abrir la puerta de

---

<sup>42</sup> “Mis primeras ideas en la elaboración de imágenes para el *Birth Project* implican el uso del proceso del parto como una metáfora de la creación. Mucho antes de terminar *The Dinner Party* me interesé por la creación de mitos. En 1975 [...] encontré a una monja liberal que colaboró conmigo en escribir una reinterpretación del mito del Génesis desde el punto de vista femenino. Tan pronto como pude, empecé tratando de construir una analogía visual de este mito, una afirmación del hecho de que son las mujeres quienes han creado la vida.” En <http://www.judychicago.com>

<sup>43</sup> “[...] en los años 70, algunas artistas relacionadas con el feminismo utilizan el tejido como medio de reivindicación mostrando a través de la costura, la tejeduría y sus derivaciones algo propio del entorno y la actividad femenina. Destacan su lugar a través de actividades cotidianas, domésticas e intentan borrar la separación jerárquica entre el arte y las artes aplicadas al darse cuenta que, en muchos casos, ésta era una manera de situar a la mujer en un plano de menor categoría. En este ambiente el uso de materiales, técnicas y objetos confeccionados con tejidos tiene un valor temático, connotativo y muchas artistas lo usan por su contenido político, entre ellas Judy Chicago y Miriam Shapiro [...]” (Larrea, 2007: 260)

una realidad secreta, una realidad que casi todas las mujeres preferirían ocultar. He tratado de expresar lo que he visto: la gloria y el horror de la experiencia del nacimiento, la felicidad y el dolor del embarazo, el sentimiento de estar atrapados que acompaña a las satisfacciones de dar la vida. He querido sugerir que éste es un tema que merece la pena ser tratado, un tema rico de significado para las vidas de mujeres, y porque las mujeres representan más de la mitad de la población, y porque todos hemos nacido, y porque todos los niños tienen que ser criados, es un tema que merece la atención de toda la raza humana.”<sup>44</sup> Este trabajo obtuvo un gran impacto en los ámbitos artístico y social.

Se podría concluir que Judy Chicago, Miriam Shapiro o, con anterioridad, Monica Sjöö elaboraron un discurso de la identidad que desenmascaraba los estereotipos sociales elaborados desde el androcentrismo; igualmente intentaron reunir al total de las mujeres en torno a la experiencia común de la maternidad, de la iconografía de la vulva, de la concavidad del útero...<sup>45</sup> Por todo ello, cabe añadir también que la visión de Chicago sobre el sexo femenino seguía siendo biológica, esencialista, excesivamente idealizada y, en poco tiempo, dejaría de tener cabida en otras reflexiones sobre género que se producirían en las ciencias sociales a finales de los setenta y principios de los ochenta. Algunos feminismos se opusieron a la identificación del arte feminista con esta iconografía dado que suponía apoyarse de nuevo en el determinismo biológico, es decir, volver a encerrar a las mujeres en su corporeidad (Alario, 2008). “El sexo anatómico no es puro ni neutral, sino que –al igual que la raza, la clase social, la naturaleza o la historia- es una construcción sociocultural que

---

<sup>44</sup> Estas y otras declaraciones de la artista están disponibles en <http://www.judychicago.com>

<sup>45</sup> Como ya he anotado anteriormente, fue de vital importancia la publicación de *Female Imaginery*, de Judy Chicago y Miriam Shapiro (1972). En este artículo se plantea la teoría de que hay una constante en las formas utilizadas por las artistas mujeres -espacios centrales, a veces rodeados de pliegues y ondulaciones- que Chicago y Shapiro asocian metafóricamente y formalmente a la vagina. Como ejemplos citan: las flores de Georgia O’Keefe, las cajas de Louise Nevelson o incluso las imágenes circulares de la misma Chicago.

responde a diferentes intereses y poderes. El cuerpo, por consiguiente, se fragmenta como respuesta a los innumerables problemas sociales que lo circundan” (Adrián, 2003: 295).

También resulta interesante señalar, habiendo llegado a este punto, que algunas autoras como Andrea Liss (2009) o Myrel Chernicky y Jennie Klein (2011), entre otras muchas, consideran que el movimiento artístico feminista de los años setenta ignoró desde sus inicios a las madres y, lo que es peor, se mostró hostil al proceso de ser madre y a la maternidad. En sus diferentes estudios, las autoras argumentan cómo en los programas feministas de educación artística de Judy Chicago y Miriam Schapiro se teorizó sobre la maternidad como celebración del cuerpo femenino, pero contrariamente no se dio soporte real a las mujeres artistas y madres. Esta actitud hostil contrastaba con la filosofía del feminismo y uno de sus principios más importantes: si el dar a luz era una celebración del cuerpo femenino... ¿cómo era posible que el niño, con sus necesidades y demandas, quedase excluido de la celebración misma?

## IX. A través de la teoría psicoanalítica

*Mary Kelly*  
*Susan Hiller*

Como se ha ido dilucidando en los apartados anteriores, el activismo político de las mujeres artistas durante los años setenta supuso, en primer lugar, un intento por romper con una visión excesivamente masculina de la historia del arte y, en segundo lugar, la intención de reivindicar la experiencia y la creatividad femeninas. Es a partir de estos años cuando se cuestiona la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes, se denuncia una historia del arte que ubica en primer término la capacidad creativa del hombre y trivializa el papel de la mujer en la sociedad y el arte. Es a partir de estos años cuando, para huir del discurso androcéntrico que domina el mundo del arte, se apuesta por multiplicar la mirada y poner énfasis en colectivos habitualmente

silenciados: el de las mujeres, el de las minorías étnicas y el de los/las homosexuales, como se tratará más adelante.

“[...] los *Gender Studies*, los *Lesbian Studies*, los *Feminist Studies*, los *Queer Studies* o los *Cultural Studies* abordan temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad y, a la sombra de las teorías posestructuralistas de Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault o Lacan apuestan por estrategias genealógicas, impulsan la deconstrucción de identidades prefijadas al mismo tiempo que denuncian la preocupante fragmentación de la realidad social.” (Adrián, 2003: 288)

A diferencia de la primera generación de artistas feministas, aquellas que defendían una sensibilidad exclusivamente femenina, como es el caso de Judy Chicago o Miriam Schapiro, la generación feminista de la posmodernidad cambiará la reivindicación sexual<sup>46</sup> anterior por la reflexión crítica sobre el género.

“En el campo de lo artístico, uno de los primeros cuestionamientos serios del discurso feminista fue planteado por Rozsika Parker y Griselda Pollock en un texto de 1981, en el que a partir de una revisión de las teorías marxistas y psicoanalíticas denunciaron su falta de eficacia crítica respecto a la verdadera construcción de la feminidad, una feminidad establecida al margen del cuerpo

---

<sup>46</sup> Resultan interesantes en este punto algunas afirmaciones que intentan dotar de significación al término “sexo”. Según Foucault, la noción de sexo “agrupa en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia” (Foucault, 1992: 187). Adrián, habiendo analizado Foucault, añade: “¿Y qué es el sexo? ¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal? Preguntas de esta índole desembocan en la afirmación de que tanto el género como el sexo carecen de un significado unívoco en la medida en que ambos son fenómenos culturales, al igual que la raza, la clase social, la edad o la religión. El sexo, por lo tanto, está desprovisto de cualquier valor ontológico y prediscursivo” (Adrián: 2003, 296).

de la artista. En este texto las autoras se cuestionaban el uso de las imágenes de carácter sexual asociadas, a veces, a técnicas artesanales socialmente consideradas femeninas (en clara alusión a Judy Chicago), y sostenían que gran parte de esta iconografía reforzaba los estereotipos patriarcales en torno a la mujer como objeto sexual y como ama de casa.” (Guasch, 2005: 537)

Forman parte de esta generación feminista de la posmodernidad de finales de los años setenta y los años ochenta, Mary Kelly, Barbara Kruger, Silvia Kolbowski o Susan Hiller. Estas y otras mujeres artistas no entenderán el feminismo en términos de dicotomía (masculino/femenino, dominador/dominado...) sino a través de “las estrategias deconstructivas aplicadas a los roles estereotipados de masculinidad y feminidad” (Guasch, 2005).

Una de las creadoras más influyentes del momento fue Mary Kelly (Fort Dodge, Iowa, 1941) cuya investigación, de marcado carácter conceptual, giró en torno a la reflexión sobre el género, la sexualidad y la construcción de la identidad, a través las teorías de Jacques Lacan<sup>47</sup>. Kelly quiso evitar las perspectivas convencionales de la maternidad que se centraban en la visualización directa del cuerpo femenino, explotado ampliamente por la cultura mediática machista (Aliaga, 2009). En su obra, en general, problemiza el concepto de maternidad en el contexto de la sociedad patriarcal (Alario, 2008).

---

<sup>47</sup> El psiquiatra francés Jacques Lacan reformuló el psicoanálisis de Freud a partir de la proposición de que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, en el que se pueden distinguir tres registros: el de lo real, el de lo simbólico y el de lo imaginario. Para Lacan, la diferencia sexual no debe ser considerada en función del género sino en clave social. La distinción entre femenino y masculino no depende de una cuestión de identidad o de diferencia anatómica o biológica sino de la oposición entre presencia y ausencia del pene, entendiendo el pene no en el sentido real sino en el simbólico –como vehículo de dominio de la vida pública y social, como instrumento de autoridad en torno al cual giran las leyes- (Tizio Domínguez, 1990).

Sus trabajos más conocidos son *Antepartum* (véase imagen 51) y *Post-partum document* (véanse imágenes 52, 53, 54 y 55), realizados entre 1973 y 1979, en los que trata la maternidad recogiendo, analizando y mostrando elementos relacionados con su vida y la de su hijo durante el embarazo, con la relación que se estableció entre ambos tras el nacimiento y con los seis primeros años de existencia del pequeño<sup>48</sup>. *Post-partum document*, según Kate Linker (2001), es un trabajo dividido en seis secciones. Las tres primeras muestran el progresivo distanciamiento de la madre y el hijo a través de los procesos de construcción de la sexualidad, la autorrepresentación y el lenguaje del niño. Las tres siguientes, y últimas, secciones exploran la progresiva exteriorización del niño, la pérdida recíproca y la sublimación de esta pérdida por parte de la madre.

En esta obra magna, ambicioso proyecto prácticamente de inventario antropológico, Kelly documentó su primera experiencia de embarazo, parto y cuidado del bebé poniendo en evidencia el hasta entonces poco valorado papel de la madre, en muchos casos infravalorado, como ya hemos dicho, por las propias artistas feministas que consideraron la maternidad incompatible con su trabajo creativo profesional. Por medio de imágenes, pañales sucios, escritura, grabaciones de balbuceos, regalos, huellas, moldes y un amplio dispositivo-registro de memoria de la relación madre e hijo, la artista reconstruyó el período más importante del sujeto, según el psicoanálisis, el de la entrada en la cultura. Para su realización, la artista adoptó un lenguaje conceptual complejo ya que en su lectura de la maternidad se incluyeron cuestiones biológicas y emocionales, pero también literarias, científicas, psicoanalíticas, sociales, políticas y económicas. Este estudio desvincula la maternidad del ámbito puramente instintivo y natural, para insertarla en el social y cultural. “En *Post-partum document* confluyen la madre, la artista profesional, lo público y lo privado” (González, 2013: 243). Con *Post-partum document*

---

<sup>48</sup> Esta documentación está disponible, prácticamente en su totalidad, en [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html)

Kelly pretendía ofrecer otra imagen de la maternidad centrándose en la experiencia de la crianza y primeros cuidados; asimismo también se proponía “sobrepasar la imagen del cuerpo femenino rechazando su aparición literal, objetualizada por el patriarcado masculino” (Alario, 2008: 72). Prescindiendo de la imagen del cuerpo en relación con lo maternal, la artista trata de alejarse de lo corporal como objeto de contemplación, para poner el énfasis en el discurso de la naturaleza maternal cuando debe enfrentarse al cuidado del hijo. En la línea del pensamiento lacaniano, ella misma ha argumentado, en diferentes ocasiones, que no es que fuese una iconoclasta sino que pensó que podía aprovechar este trabajo para colaborar en la construcción de la feminidad, como representación de la diferencia, dentro de un discurso tan apasionante como el de la maternidad.

“El *Documento posparto* debe ampliamente al análisis por Lacan del lenguaje y la sexualidad y al acento que Foucault pone en la sexualidad como efecto de los discursos y las instituciones sociales. Igual que Freud, Lacan creía que el desarrollo psicosexual del niño estaba fundamentalmente determinado en el momento de la crisis edípica. Antes de que el niño penetre en el reino de lo imaginario, donde cree formar parte de la madre y no percibe separación entre sí mismo y el mundo, no hay diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. El niño penetra en el orden Simbólico mediante la adquisición del lenguaje y la aceptación de la Ley del Padre como prohibición del deseo incestuoso de la madre, renunciando a la identidad imaginaria con todas las demás posiciones hablantes posibles. El niño varón penetra en un orden Simbólico en el que el pene significa el falo que representa el poder y la ley patriarcales, la niña se ve enfrentada con su carencia de pene y de su fálico poder. Si el falo es el significante privilegiado en la sociedad occidental, y el pene su doble físico, entonces las mujeres sólo pueden ocupar una posición de carencia, de otredad.” (Chadwick, 1992: 355)

La obra fue en su origen una instalación conformada por 135 documentos (aún hoy se expone de manera íntegra o fraccionada), pero finalmente a principios de los años 80 quedó recopilada en una publicación que habla de embarazo, parto, lactancia, iniciación en el habla, la entrada en la escuela...con comentarios y anotaciones de la autora que a veces se asemejan a un diario. Como ya he apuntado anteriormente, Kelly renunció prácticamente a la utilización de los diferentes lenguajes plásticos y prefirió trabajar simplemente a partir del registro de sus hallazgos desde fuera, desechando la inclusión de su propia imagen como mujer, madre o artista. La misma artista dice siempre que se le pregunta, pues aún sigue en activo, que no realizó un trabajo autobiográfico ni de autorepresentación; se trataba de construir la feminidad sin necesidad de objetualizarla (Linker, 2001). *Post-partum document* plantea un discurso dual, en el que aparecen las fantasías y angustias maternas de Kelly reflejando la posición social de las mujeres como primeras cuidadoras. Pero además, Kelly escribió su crítica psicoanalítica de este discurso, creando un examen detallado de las complejidades de la subjetividad maternal, y demostró que el papel de madre, lejos de interrumpir el proceso creativo, podía ser un catalizador para la creación (Chernick y Klein, 2011)<sup>49</sup>. Es, en conclusión, un trabajo que desmonta la idea de maternidad como simple categoría biológica y emocional y, en cambio, la ubica en un proceso psicológico y social (Chadwick, 1992).

A pesar de las importantes similitudes con la obra de Kelly, esta definición de Chadwick no me sirvió para analizar buena parte de la obra de Susan Hiller (Tallahassee, Florida, 1940) a propósito de la maternidad. Hiller se formó y ejerció como antropóloga en Nueva Orleans y no fue hasta

---

<sup>49</sup> Myrel Chernick y Jennie Klein consideran que su obra *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art* (2011) parte directamente del *Post-partum document* de Mary Kelly. El libro, que coordinaron de manera conjunta, intenta reflejar el creciente interés que el papel de la madre y la maternidad han jugado en la representación visual femenina contemporánea, no sólo como metáfora para la creación y la creatividad sino también como experiencia vivida que nutre el trabajo de la artista.

los años setenta que decidió orientar su trayectoria profesional hacia el mundo del arte. Para hacerlo con rigor estudió fotografía, cine, dibujo y lingüística en New York y estampación en París, pero sus primeros pasos firmes en el ámbito artístico los dio en Londres donde reside desde 1969.

La obra de Susan Hiller parte de su posicionamiento feminista y de sus conocimientos antropológicos, que nunca abandonó. Bien posicionada en el arte conceptual, le advirtieron de que la militancia feminista “podía arruinar su carrera” (Cooke, 2011: s.p.), pero ella decidió seguir adelante ya que su pretensión no era trabajar en contra de ningún hombre sino a favor de las mujeres. Se podría decir que “ejerce como una heterodoxa de las vanguardias, porque, aunque vinculada con el arte conceptual, siempre ha cuestionado su discurso” (Crespo, T, 2010: s.p.)<sup>50</sup>. Fue a finales de los setenta, concretamente en 1979, cuando elaboró su proyecto, fotográfico y teórico, *Ten Months* (véase imagen 56) en el que recogió los cambios corporales y psicológicos que había vivido en su embarazo. Durante el tiempo que duró la gestación, 1976-77, la artista fotografió su cuerpo entero y desnudo sin ninguna intención de convertirlo en una pieza expositiva; como buena antropóloga sólo quería realizar un registro de los cambios interiores y exteriores de ese período. Pero tras el nacimiento de su hijo decidió utilizar las imágenes fragmentadas, sólo las del vientre, al que ella se refirió como “la sección del cuerpo sobre la que no puedes hablar, la parte embarazada” (Liss, 2009: 12). Visualmente estas imágenes nos sugieren la luna y este hecho no es casual; Hiller no asocia el embarazo con los sabidos nueve meses sino con los diez del tiempo lunar, una asociación ya clásica (28 días por mes lunar, por lo que un embarazo equivaldría a 10 meses lunares). De aquí que cada uno de los registros del mes de embarazo lunar esté compuesto por 28 fotografías prácticamente abstractas, granuladas por la proximidad de

---

50 En algunas entrevistas recientes, Hiller ha expresado que el arte conceptual silenció a muchas mujeres artistas y que probablemente por este motivo ella ha huido, o se ha alejado, en muchas ocasiones de un lenguaje que consideraba como propio.

la toma, en una estrategia por evitar cualquier simbolismo que pudiese interpretar el trabajo en términos patriarcales. Las fotografías se mostraron acompañadas de los fragmentos más relevantes de un diario que también creó durante su embarazo, fragmentos que hacían alusión a sus cambios psíquicos relacionados con las alteraciones hormonales y que incluían recortes de revistas de la época.

El interés de los trabajos de Kelly y de Hiller reside en todo aquello en lo que son coincidentes, como tener un marcado carácter conceptual o haber creado un nuevo espacio teórico, y subjetivo, para abordar el tema de la maternidad. Son, ambas, representaciones autorizadas, rigurosas, registrales, que obvian “la aparición literal del cuerpo objetualizado por el patriarcado” (Alario, 2008: 72).

## X. ¿Quién se hace cargo del bebé?

### *Hockey Flashers Collective*

Merece un capítulo aparte el trabajo del colectivo femenino británico Hockey Flashers Collective, definido, por las mujeres que formaron parte de él, como social-feminista. Nació en 1974 y lo conformaron fotógrafas, dibujantes y escritoras que llevaron a cabo proyectos, a caballo entre el arte conceptual y el fotoperiodismo, de manera grupal; el grupo vivió hasta 1980 y formaron parte de él unas 20 mujeres. La primera exposición del colectivo fue *Women and work (Las mujeres y el trabajo)*, del año 1975, en la que se interrogaban a propósito de la inserción de la mujer en el ámbito laboral a pesar de todas aquellas obligaciones adquiridas como esposa y madre.

Pero el trabajo que encaja de pleno en el ámbito de estudio que me ocupa es *Who's holding the baby? (¿Quién se hace cargo del bebé?)*, del

año 1978 (véanse imágenes 57, 58 y 59, copias posteriores de 1980)<sup>51</sup>, que surgió al evaluar de manera crítica el trabajo anterior y observar que se había obviado la importancia de los servicios de guardería para la vida de las mujeres trabajadoras. Este trabajo compuesto por 29 paneles (en la copia posterior del año 1980 sólo se pudieron ver 23), que mezclaban ilustración, gráficos, comics, *collages* con imágenes publicitarias, fotografías realizadas sin ánimo esteticista, textos..., sirvió para ampliar el discurso de *Women and work*, poniendo el énfasis en la falta de oferta de servicios públicos de guardería en Gran Bretaña y la repercusión de este hecho en la inserción de la mujer en el mundo laboral, en los propios niños y en la sociedad en su conjunto. Este proyecto de crítica feminista se utilizó en diferentes contextos, a saber: reuniones sindicales, jornadas, instituciones implicadas en políticas sociales... Es decir, fue una herramienta de agitación propagandística o de *agit prop*. Se trataba de concienciar a la población londinense del problema en una época en la que nadie hablaba de conciliación familiar. Aunque este trabajo, como todos los del colectivo, se firmó como grupo, sabemos que las autoras del mismo fueron An Dekker, Sally Greenhill, Liz Heron, Michael Ann Mullen, Maggie Murray, Christine Roche, Julia Vellacott y, especialmente, Jo Spence.

Las obras *Post-partum document*, de May Kelly, y *Who's holding the baby?*, del Hockey Flashers Collective, son algunos ejemplos ilustrativos de la representación de la maternidad que huye del instinto y del carácter protector atribuidos a la madre a lo largo de la historia. Se trata de maternidades que desafiaron los postulados del feminismo esencialista para repensar y/o deconstruir el mito la madre.

---

<sup>51</sup> La exposición original se perdió y solamente se conservan una selección incompleta de paneles. Este trabajo, copias de los originales, forma parte de la colección del Museo Reina Sofía, de Madrid, desde el año 2010.

## XI. Se trata de subvertir el discurso

*Barbara Kruger*

*Jeny Holzer*

Se deduce, de los apartados previos a estas líneas, que a principios de los setenta el cuerpo femenino se había convertido en punto de partida de las reflexiones artísticas. “[...] un cuerpo real, que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta” (Adrián, 2003: 288). No obstante, coincidiendo con el inicio de los años ochenta, aunque Mary Kelly o el colectivo Hockey Flashers Collective se hubiesen adelantado, se iría tomando conciencia de la necesidad de desmontar, transformar o subvertir el discurso sobre el cuerpo femenino ya que estaba plagado de manidas miradas e interpretaciones masculinas. A todo ello contribuiría, sin ningún género de dudas, el clima conservador de Ronald Reagan y Margaret Thatcher que animó al activismo a artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, las Guerrilla Girls, Nan Goldin, etcétera.

“A finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, cierto número de artistas, varones y mujeres, trataron de descentrar el lenguaje dentro del orden patriarcal, exponiendo los modos en que las imágenes se codifican culturalmente, y renegociando la posición de las mujeres y las minorías como ‘otras’ en la cultura patriarcal. Algunas de esas estrategias eran feministas, y otras formaban parte de los discursos posmodernistas más generalizados. Su eficacia como intervenciones y su potencial para cambiar las estructuras de mirada y la consunción de la imagen siguen siendo controvertidas.” (Chadwich, 1992: 356)

Algunas de estas artistas activistas desarrollarían un nuevo método de trabajo artístico recurriendo a procedimientos alegóricos que utilizan la apropiación –que a veces denominan confiscación-, la superposición y la

fragmentación<sup>52</sup>. En esta línea se situarían Barbara Kruger y Jenny Holzer, con la intención de apropiarse y desmontar el lenguaje dominante de la publicidad y de los medios de comunicación de masas. Ambas opinaron que para criticar una tradición debían emplearse los mismos códigos que la tradición marca o, dicho de otro modo, debía establecerse un diálogo abierto con la realidad circundante a partir del lenguaje propio de la misma.

La norteamericana Barbara Kruger (Newark, New Jersey 1945) criticó, desde sus inicios, las imágenes femeninas que difundían los medios de comunicación convencida de que sólo ayudaban a reforzar los mitos masculinos de poder. A partir de su experiencia como reportera gráfica de las revistas *Mademoiselle* o *Vogue*, empezó a interesarse por la semiótica y por el pensamiento posestructuralista de teóricos europeos como Michel Foucault, Jean Baudrillard y Jacques Lacan. Partía de la base de que “[...] nuestra visión de la realidad, las ideas de normalidad, los roles fijos de cada sexo... son constantemente recreados y están influenciados por las imágenes y el lenguaje” (Grosenick, 2005: 184) y por ello denuncia la manipulación sexista del lenguaje publicitario. Utiliza el lenguaje propio de revistas, periódicos, carteles publicitarios, fotografías comerciales... para reflejar la verdadera condición social de unas mujeres reducidas a simple carnada para el consumo, o convertidas en mero objeto de placer (Pérez Gaulí 2000). Como diseñadora gráfica, acostumbrada a trabajar con un lenguaje directo, y a denunciar la opresión y la represión que sufre la mujer, realizó algunas de las obras iconográficamente más representativas de su época.

Barbara Kruger es conocida básicamente por las creaciones en las que se interrelacionan publicidad, propaganda y arte. Éstas están elaboradas a base de fotografías granuladas en blanco y negro, extraídas de álbumes de fotos de los años cuarenta y cincuenta, de prospectos y manuales de

---

<sup>52</sup> Para profundizar en los procedimientos alegóricos de la apropiación, de la superposición y de la fragmentación en el arte, es imprescindible la consulta del trabajo *Procediments al·legòrics: Apropiació i muntatge en l'art contemporani*, de Benjamin H. D. Buchloh, de 1982.

instrucciones que difunden clichés y estereotipos sociales conservadores, atravesadas por tiras rojas en las que se encuentran insertados mensajes que denuncian el impacto y la tiranía de los medios de comunicación sobre el individuo. Como representante de la tendencia apropiacionista en el arte, no intenta buscar la fuente de inspiración en las imágenes ajenas, sino descubrir las estructuras de significación, es decir, la imagen que se esconde bajo otra imagen (Foster et al., 2006). Para su denuncia utiliza “un lenguaje conciso, directo, aforístico como el de los eslóganes publicitarios” (Adrián, 2003: 302). El mejor ejemplo de su activismo es el cartel *Your body is a battleground* (véase imagen 60), creado para una campaña en defensa del derecho de la mujer a tomar decisiones sobre su propio cuerpo (marcha del 9 de abril de 1989 en Washington D.C.) y como respuesta a durísimas ofensivas conservadoras contra el aborto; el cartel fue estampado en miles de pósteres y camisetas por todo el mundo<sup>53</sup>. Esta imagen denuncia, por un lado, una legislación retrógrada a la hora de promocionar los derechos de la mujer y, por otro, destapa las estrategias utilizadas por los medios de comunicación de masas para producir sujetos normalizados que se adapten al orden social, ideológico y económico establecido (Adrián, 2003: 302). En la imagen aparece una cara dividida que ilustra diversas opciones –positivo/negativo, blanco/negro, correcto/incorrecto- y también parece reafirmarse en los roles que tradicionalmente la sociedad asigna a la mujer -pasividad, belleza eterna y sumisión-; mientras tanto, el texto denunciador la contradice desmontando así la ideología de dominación masculina. Esta es una de las propuestas feministas más potentes de todos los tiempos en contra de la maternidad no deseada, ya que este cartel “exige que las mujeres

---

<sup>53</sup> Aún hoy se emplea en manifestaciones y campañas pro aborto. Recientemente, durante el año 2014, hemos sido testigos de acciones a favor y en contra de la no aprobada reforma de ley Gallardón. Se han podido presenciar protestas de los colectivos pro aborto (defendiendo que el *nasciturus* carece de personalidad jurídica ya que es el nacimiento el que determina la personalidad, según el artículo 29 del Código Civil) y manifestaciones de los grupos anti-abortistas (que defienden que el niño existe desde que es concebido).

reconozcan la importancia de la cuestión en juego y que asuman que, sin acción, perderán su libertad” (Wood, 1998: 63).

Para Kruger, como para otras activistas, lo que importaba no eran las estrategias de los medios de representación sino el control sobre lo real ejercido por la pluralidad de signos que circulan en la sociedad (Kruger, 1998). Pero “[...] el proceso de denuncia de Kruger, calificado por el sistema de subversivo, es un proceso de ida y vuelta, ya que con las imágenes de los medios de masas cuestiona los discursos del arte elevado y con las imágenes del arte elevado pone en entredicho el discurso de los mass media” (Guasch, 2005: 483).

En un mismo ámbito de interés por la apropiación y deconstrucción del lenguaje, en beneficio de su obra artística, se encuentra la también norteamericana Jeny Holzer (Gallipolis, Ohio, 1950), una de las creadoras más interesantes del movimiento neoconceptual norteamericano junto con Barbara Kruger<sup>54</sup>. La obra de Holzer se inspira en la cultura de masas pero no concretamente en sus objetos, como en el caso de Warhol, sino en las ideas establecidas y en los clichés más convencionales. A partir del año 1974 la artista empieza a introducir el lenguaje retórico en su obra plástica, pasando del papel, como soporte inicial, a los grandes paneles electrónicos. Pero las aportaciones más importantes de Holzer al arte activista se producen a partir del 1982, momento a partir del cual se interesa por presentar sus obras en forma de carteleras y máquinas LEDS (matrices de ordenadores activadas y emitidas a través de una gama de formas y colores muy diversa). Mediante estas estructuras de comunicación inserta sus mensajes, sentencias, tesis y antítesis, fáciles de retener pero profundamente reivindicativas o absolutamente íntimas, en el subconsciente de la opinión pública. En esta línea de trabajo se inserta la obra *Mother and child* (véase imagen 61), presentada en la

---

<sup>54</sup> El movimiento neoconceptual norteamericano surgió a finales de los años setenta, aunque tuvo su eclosión en los ochenta.

Bienal de Venecia<sup>55</sup> justo después de convertirse en madre, configurada por 14 rótulos verticales en los que aparecen frases sobre la naturaleza de la maternidad y los sentimientos que sentía en aquel momento hacia su hija Lily. Aquí utiliza continuamente el pronombre personal “yo” porque más que nunca se muestra ella misma: angustiada ante la maternidad, temerosa, emotiva, instintiva, tierna, fuerte a la vez... “Salgo a pasear y espero que nadie se tome a mi bebé gordito como un insulto”. Esta frase, entre otras, convierte la obra en una de las reflexiones más conmovedoras sobre la maternidad.

A pesar de sus propuestas atrevidas, hay que decir que Jenny Holzer, como algunas otras de las artistas activistas, “[...] no dejó de ser –ni de considerarse– una *wasp* (White-Anglo-Saxon-Protestant), una anglosajona blanca y protestante; es decir, un miembro de aquella clase dominante en Estados Unidos que ejercía una cierta conciencia crítica respecto al sistema pero siempre desde dentro del propio sistema y respetando unos ciertos límites” (Guasch, 2005: 485).

## XII. De la apariencia

*Cindy Sherman*  
*Guerrilla Girls*

Se viene observando que el arte femenino a partir de principios de los ochenta, critica el concepto de representación, de genio, de aura y de obra de arte y, especialmente, potencia el diálogo con el mundo de los medios de comunicación (Adrián, 2003); así ha quedado demostrado en el caso de Barbara Kruger y Jenny Holzer, o, como se verá a continuación, en el caso de Cindy Sherman. Estas mujeres ensalzan el valor anónimo de la imagen y consideran como modelo de realidad la apariencia, la simulación, la ficción, etcétera.

---

<sup>55</sup> Posteriormente, y como ocurre habitualmente con las obras de Holzer, esta obra se ha mostrado en diferentes ciudades del mundo y en paneles de mayores dimensiones.

En este sentido, Cindy Sherman (Glan Ridge, New Jersey, 1954) optó en su trabajo por la inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. “A Sherman no le interesa tanto la mujer en sí misma, sino su apariencia o imagen, esto es, la manera en que la mujer aparece en el cine, en la literatura, en la publicidad y, en general, en el universo de los mass media” (Guasch, 2005: 504). En este contexto, denunció también los estereotipos de un cuerpo femenino atractivo y sensual expuesto a la mirada y los deseos del hombre. Según sus propias palabras: “En parte, se trata de que el público se cuestione ideas preconcebidas sobre la mujer, el sexo, y ese tipo de cosas” (Grosenick y Riemschneider, 2005: 290).

Sherman creó una serie relacionada con retratos de heroínas de la historia del arte a las cuales, utilizando una estética grotesca, descontextualizó y dotó de una carga conceptual nueva que pervertía la visión que el pintor había dado del personaje. Parodia imágenes de la historia del arte conforme a los parámetros masculinos, las desacraliza, las dota de ironía y las pervierte. Se trata de la serie *History portrait*, una serie que podríamos incluir entre sus trabajos de desidealización. En el caso de *La Fornarina* de Rafael, convierte una cortesana en una mujer embarazada, madre, dotándola de una función social más relevante (véanse imágenes 62 y 63). En el caso de la *Madonna de Melun*, de Jean Fouquet, replica la construcción ideológica de la maternidad desde la óptica reiterada del poder patriarcal (véanse imágenes 64 y 65). Un rostro de embriaguez en una futura madre, una Virgen con pecho de silicona, un niño prácticamente desaparecido o abalorios de bisutería para adornar a la mujer que amamanta son algunos de los recursos que utiliza Sherman para desacralizar el hecho maternal e incluirlo en el catálogo de imágenes más relevantes de cualquier ópera bufa. La maternidad no es un tema recurrente en la obra de Cindy Sherman pero me resulta inevitable incluirla en este texto ya que se me antoja una visión de la maternidad provocativamente nueva por lo que tiene de simulada y ficticia, en la línea de esos mundos artificiales que también se nos ofrecen hoy desde diferentes entornos virtuales.

En esta actitud personal y artística, que responde al deseo de desafiar los modelos femeninos previamente fijados y que se va resiguiendo en el texto, algunas mujeres se expresaron utilizando una sutil mordacidad como recurso, mientras que otras se mostraron extraordinariamente agresivas. No puedo olvidar, entre los grupos más descaradamente provocadores, la presencia de las autodenominadas Guerrilla Girls, un colectivo formado por comisarias, historiadoras del arte y artistas, nacido en 1985 con la intención de criticar contundentemente la discriminación sexual y racial de la mujer en el mundo del arte. Desde 1985 hasta hoy los carteles de las Guerrilla Girls han tratado temas no sólo sobre arte y feminismo, sino también sobre el aborto, la guerra del Golfo, las relaciones entre artistas, los museos, los comisarios, etcétera; de hecho, se autodenominan “la conciencia del mundo del arte” y se desconoce cuántas mujeres forman parte del grupo, siempre anónimo<sup>56</sup>. Uno de sus carteles más interesantes de 1988, impregnado de una fina ironía, hace alusión a la libre elección de la mujer a propósito del rol de la maternidad; dice lo siguiente:

---

<sup>56</sup> En el marco de la exposición *Un saber realmente útil*, presentada en el Museo Reina Sofía entre el 27 de octubre de 2014 y el 9 de febrero de 2015, el director del centro Manuel Borja-Villel dio voz a un grupo de activistas feministas argentinas que se sitúan en la estela de las Guerrilla Girls. Se trata de Mujeres Públicas, creado en el año 2003 en Buenos Aires, y formado por las creadoras Magdalena Pagano, Lorena Bossi y Fernanda Carrizo. Mujeres Públicas, no anónimas como las Guerrilla Girls, protagonizaron una acción de protesta en la que gritaban eslóganes a favor del aborto: “El Papa es argentino y el aborto clandestino” o “Si el papa fuera mujer, el aborto sería ley”. También mostraron una pieza audiovisual, una *videoperformance*, en la que aparecían pintando la expresión “aborto legal” y otras ocho acciones de características similares. En el catálogo de la exposición, las activistas presentaron una propuesta a favor de la mujer y en contra de las leyes abortistas a partir de la adaptación del *Padre nuestro*: “Concedéndonos el derecho a decidir sobre nuestro cuerpo. Y danos la gracia de no ser ni vírgenes ni madres. Libranos de la autoridad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo para que seamos nosotras las que decidamos por nosotras. Ruega porque el poder judicial no haga suyos los mandatos de la Iglesia y ambos nos libren de su misógina opresión. Venga a nosotros el derecho a cuestionar si es bendito el fruto de nuestro vientre. No nos dejes caer en la tentación de no luchar por nuestros derechos. Y concedéndonos el milagro de la legalidad del aborto en Argentina. Amén”.

“Algunas ventajas de ser una mujer artista:  
trabajar sin la presión del éxito  
no tener que estar en exposiciones con hombres  
tener una vía de escape del mundo del arte gracias a tus  
otros cuatro trabajos como autónoma  
saber que tu carrera recibirá un impulso después de  
cumplir los ochenta  
estar completamente segura de que cualquier tipo de arte  
que hagas se etiquetará como *femenino*  
no estancarte en una plaza docente en propiedad  
ver tus ideas vividas en la obra de otros  
tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y la  
maternidad  
no tener que pasar por el apuro de que te consideren  
genio”<sup>57</sup>

### XIII. De la figuración expresionista

*Paula Rego*  
*Marlene Dumas*

De manera paralela al apropiacionismo del mundo anglosajón, que vengo comentando, desde Europa se reclamaba un retorno a la pintura a través de maneras expresionistas subjetivas que, lentamente, también irían cuajando en el lenguaje plástico norteamericano. Menos provocadoras pero igualmente reivindicativas se mostraron aquellas mujeres artistas que optaron por retornar al cuerpo desde la figuración expresionista. Un retorno al cuerpo como imagen para abordar una pluralidad de experiencias personales, entre ellas el sexo y/o la maternidad.

---

<sup>57</sup> Estas y otras declaraciones del grupo están disponibles en su perfil de Twitter <http://twitter.com/guerrillagirls>

En la misma línea temática que sus compatriotas anglosajonas, pero situadas en la pintura figurativa representacional, de claras influencias expresionistas, se sitúan las pintoras Paula Rego o Marlene Dumas.

Portuguesa, de adopción británica, Paula Rego (Lisboa, 1935) no representa a las artistas que adoptaron la pintura como medio de expresión en el tránsito de los ochenta a los noventa, sino a aquellas que nunca la abandonaron<sup>58</sup>. Es, probablemente, una de las pintoras figurativas más relevantes y combativas de la segunda mitad del siglo XX. Su producción artística está enraizada en sus recuerdos, fantasías y vivencias personales, marcados especialmente por su educación durante la dictadura de Antonio Oliveira Salazar, y ha ido evolucionando hacia la preocupación por temas sociales como el aborto, la violencia machista, la opresión, los abusos de poder, la podredumbre política... con los que cuestiona estereotipos impuestos socialmente. “Mis temas favoritos son los juegos de poder y las jerarquías. Siempre quiero dar la vuelta a las cosas, molestar el orden establecido, cambiar a las heroínas y a los idiotas” (Combalía, 2006: 288). Se podría convenir que su obra ha girado habitualmente en torno a la vida misma y por ello nos muestra la condición poliédrica del ser humano; eso sí, y según sus propias palabras, situándose siempre al lado de la mujer.

Preocupada especialmente por la sexualidad, la dominación machista y la crueldad psicológica entre hombre y mujer, la creadora dedicó, en los años noventa, una serie de pinturas y aguafuertes a la narración del hecho biológico de la interrupción del embarazo, al aborto más dramático (véanse imágenes 66, 67, 68 y 69)<sup>59</sup>. En este trabajo Rego denunció el dolor

---

<sup>58</sup> No se considera relevante su inicial incursión, allá por los años sesenta, en el estilo informalista o incluso neodadaísta. La historia del arte considera su obra a partir del momento de su incursión en la práctica propiamente figurativa.

<sup>59</sup> Estas obras pudieron verse por primera vez en la exposición que tuvo lugar entre los meses de junio y agosto de 1999 en el Centro de Arte Moderno de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. En marzo del mismo año se pudieron ver algunas de las obras, aunque la serie aún estaba inacabada, en la Galería Marlborough de Madrid.

y la humillación que aún sufrían un gran número de mujeres portuguesas al tener que recurrir al aborto clandestino; lanzaba así un crítica feroz contra la legislación lusa del momento<sup>60</sup>, mostraba su posicionamiento a favor de la despenalización del aborto y expresaba su solidaridad con las mujeres. En todas las obras que realizó sobre el tema (once pinturas, ocho dibujos y seis grabados), la soledad, la angustia y el dolor de la mujer ante la interrupción del embarazo fueron las protagonistas. Son mujeres pasando por el trance de abortar, que se nos presentan en ambientes íntimos y opresivos, en posiciones vulnerables e indignas, entre frías paredes, cubos, jofainas, paños, fragmentos de camastros... Y, en medio de ellas, aparece el *Angel* (1998), una matrona vestida de largo que esgrime una espada y una esponja y que se convierte en alegoría amenazante de sangre y aniquilación (Marín-Medina: 1999); su lectura me resulta, si cabe, más dramática que la del resto de obras. Según la propia Rego, esta serie está inspirada en la primera novela de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* (1875) y se cree que actualiza la eficacia de un cierto arte realista de raíz flaubertiana, que combina con la cruda figuración neoexpresiva de los desnudos de Lucian Freud y el verismo preciso, frío y neutro -algo renacentista- de Balthus (Marín-Medina, 1999).

“Mi intención es mostrar la compasión por esas mujeres que sufren y decirles que estoy al lado de ellas. [...] Las autoridades deben poner medios para que las mujeres no tengan que pasar por cosas tan terribles. [...] No me interesa ya aquella cosa de ser artista, el modo de hacer un cuadro. [...] Quiero decir cosas, denunciar situaciones. No se trata de ser moralista o hacer juicios, sino alertar del peligro del sufrimiento. [...] Quería hacer una serie

---

60 El aborto en Portugal, referido al aborto inducido o interrupción voluntaria del embarazo es legal desde el referéndum de 10 de abril de 2007 y la posterior publicación de la Ley 16/2007 de 17 de abril de *Exclusão da ilicitude nos casos de interrupção voluntária da gravidez*.

muy concreta, explícita, pero sin sangre; cruda, pero no obscena.”  
(García, J., 1999: s.p.)

Estas declaraciones, que coinciden con la presentación de su serie sobre el aborto en el año 1999, nos transmiten la voluntad de Paula Rego de exponer ante la opinión pública realidades que interrogan la moral de la sociedad y, especialmente, la moral que interfiere en la decisión, absolutamente personal de la mujer, sobre ser o no ser madre. El lenguaje de Rego es tan directo como el que utilizó Barbara Kruger diez años antes, de hecho estas obras son igualmente una campaña pro aborto, pero con la diferencia de que Paula Rego nos interpela desde una mayor emotividad.

Sudafricana, residente desde los veintitrés años en Holanda e instalada permanentemente en los límites de la controversia, la pintora Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953) también trabajó desde la figuración y desde el cuerpo para abordar la pluralidad de experiencias personales de la que ya hemos hablado; pero quizá lo hizo a partir de un expresionismo algo más tenebroso que el de Paula Rego. Coincidiría con Rego en el dramatismo de sus figuras y, por consiguiente, en el rechazo de la abstracción por no ser un estilo creativo “suficientemente cruel” (como también manifestó Francis Bacon). No obstante, se distanciaría de Rego en el sentido de que su trabajo combina la pintura figurativa representacional con el apropiacionismo anglosajón del que ya he hablado; es decir, utiliza recortes de prensa, postales de museos, fotografías encontradas... como base de sus retratos. Dumas no quiso dedicarse a la pintura durante su juventud y mucho menos al retrato, considerado como género reaccionario, pero llegó a ellos a partir del intento por encontrar una manera de expresarse que la diferenciase de la de los hombres coetáneos; ella misma afirma: “[...] se trata de algo habitual entre los artistas. Siempre aspiras a aportar algo que no existiera antes de que llegaras tú. En mi caso también influyó ser mujer. Todos esos machos como Pollock y compañía habían pintado de una forma muy determinada. Mi objetivo fue encontrar otra manera de hacerlo” (Vicente, 2014: s.p.).

Dumas cuestiona los estereotipos representacionales; reflexiona sobre los modelos de identidad femenina construidos culturalmente (Hernández, 2002). Lo hace elaborando imágenes fantasmagóricas a veces, desgarradoras casi siempre, que deja abiertas a las múltiples interpretaciones del espectador. Son imágenes que poseen una intensa relación con la vida y sus avatares, y seguramente es por ello que la maternidad y la infancia son temas recurrentes en el contínuum de su producción. Así lo demuestra, por ejemplo, la obra *Pregnant image* (véase imagen 70) en la que se aproxima a la gestación con más extrañeza que sentimiento; se trata del desnudo de una mujer embarazada de colores desteñidos, de rostro sórdido, que transmite tensión dramática e incertidumbre. En 1990, y después del nacimiento de su única hija, Dumas realiza *The first people* (véase imagen 71), una serie de retratos de bebés, de gran tamaño y con aspecto monstruoso, alejados de los estereotipos publicitarios que ensalzan una maternidad idealizada (Vicente, 2014). Para Dumas la maternidad es un shock, como ha reiterado en diferentes entrevistas, y probablemente estas obras, turbias e inquietantes, contribuyen a mostrar las contradicciones entre la maternidad estereotipada, desconocida personalmente... y la maternidad vivida.

#### XIV. Una zona de fricción: el cuerpo

*Marta María Pérez Bravo*

*Graciela Iturbide*

*Rineke Dijkstra*

*Ana Casas Broda*

Como ya se ha observado a través de las obras de Sherman, Rego y Dumas, en el tránsito de los ochenta hacia los noventa la denuncia social y política coexistió con el planteamiento crítico de una zona de fricción mucho más cercana al artista: el cuerpo. Expone Hal Foster que el cuerpo se convirtió en un lugar nada neutral, ni pasivo, sino en un lugar obsesivo en el que se proyectaron prácticas artísticas, discursos críticos... un lugar, por lo

tanto, construido, natural, semiótico y referencial (Guasch, 2005). No se trató de utilizar el cuerpo como soporte sino de recuperarlo en tanto que imagen; un cuerpo que inicialmente sería orgánico, natural o incluso autobiográfico, pero que con el tiempo devendría mucho más ambiguo. Se detecta que en el espacio artístico asociado a los feminismos se dio una eclosión de trabajos corporales visualmente directos, que fueron el resultado de las experiencias vitales de las artistas y de sus reflexiones a partir de todo tipo de debates (Cabello/Carceller, 2008).

Paralelamente, y conforme pasaron los años, las artistas empezaron a mostrar un eclecticismo estilístico en sintonía con la posmodernidad imperante. Los cambios sociales y culturales que se fueron produciendo colocaron a las creadoras en el camino de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Era el momento de la llegada de la globalización y el consumismo. El logocentrismo característico de etapas anteriores fue dejando paso al iconocentrismo, y fuimos testimonios de importantes cambios socioculturales que nos aportaron una multiplicidad de realidades. El arte y la vida diaria se mezclaron definitivamente y ello ocasionó trabajos muy diversos en los cuales se continuó reivindicando la crítica social, pero ésta ahora apareció velada por un individualismo y una fragmentación que dificulta un seguimiento riguroso. En los diferentes puntos del orbe se podrían encontrar obras elaboradas por mujeres, representativas del momento, que multiplicaban las realidades existentes.

Definido este contexto de carácter internacional, se podría señalar que en el ámbito latinoamericano destacaron los trabajos artísticos de Tania Bruguera, María Teresa Hincapié, Paula Santiago, Eugenia Vargas, Marta María Pérez Bravo o Graciela Iturbide. También resultan especialmente interesantes las reflexiones de estas mujeres, en los años ochenta y noventa, por llevarse a cabo en un ámbito geográfico en el que las políticas culturales y sociales exaltaban en mayor medida lo masculino relegando a la mujer al ámbito de lo doméstico. A partir de estos años, y como comprobaremos más adelante, las artistas latinoamericanas han ido ganando un espacio propio en los ámbitos de la creación, la crítica, el análisis y la educación artísticas. La presencia de estas creadoras en el

arte contemporáneo actual es de gran peso y magnitud, porque no sólo han incorporado a sus trabajos las lógicas reivindicaciones feministas y los lenguajes más vanguardistas sino que además han sabido preservar aquellos elementos propios de sus culturas más ancestrales.

En el análisis de la obra de Marta María Pérez Bravo (*La Habana, 1959*) se descubre, de entrada, una verdadera renovación del lenguaje fotográfico latinoamericano. Y, para continuar, en su producción artística se observa la influencia de la religión popular cubana y de las obras de Ana Mendieta o Cindy Sherman; una producción, no obstante, marcada siempre por el entorno social, político y cultural que la originó.

“[...] distanciándose de la pretendida objetividad de sus predecesoras, irrumpe con temáticas realmente innovadoras, haciendo de su propio cuerpo el escenario más idóneo de sus ficciones. [...] su práctica artística a medio camino entre lo mágico, lo mítico y lo cotidiano, inserta visiones no occidentales dentro de la posmodernidad, respetando al tiempo sus reglas y actuando como un efectivo agente dinamizador de su propio marco cultural.” (Tejo, 2005: 40)

“[...] durante toda la trayectoria de Pérez Bravo identificamos imágenes y conceptos que proceden directamente de la mitología popular cubana y que aluden casi exclusivamente a contenidos presentes en la Santería y el Palo Monte.” (Tejo, 2005: 56)

Pérez Bravo fue una de las primeras mujeres latinoamericanas que se atrevió a indagar en la maternidad a través de su propio cuerpo; su obra se inscribe con autenticidad dentro de los discursos que han convertido el cuerpo femenino en un terreno de expresión simbólica. Las reflexiones sobre el yo y sobre la identidad personal son el auténtico motor conceptual de su trabajo, y por ello refirió la experiencia de la maternidad a partir de su propia vivencia.

En la serie de cinco fotografías *Para concebir* (véase imagen 72), que son un registro de su embarazo, muestra la sexualidad de una madre joven a través de las huellas físicas del parto, el contraste entre tejido y cicatriz, las muñecas símbolo de sus hijas gemelas y la herida... todos ellos contenidos de un marcado carácter autobiográfico. Destaca el autorretrato en el que aparece con un cuchillo ambiguamente amenazante dirigido a su vientre; la tensión entre la mano que avanza o retrocede alude, de manera dramática, a lo maternal como dimensión dual de deseo y no deseo (Hernández, 2002). Como ya habían hecho otras mujeres artistas, como por ejemplo Mary Kelly, los tópicos que suelen acompañar a la gestación en la mujer se desmontan en esta serie; la ternura que se presupone a este estado se transforma en amenaza, desmitificando así uno de los roles más interesadamente potenciados por la sociedad patriarcal. Observa Tejo (2005) que se debe evitar vincular este trabajo exclusivamente a contenidos y tácticas discursivas presentes en el movimiento artístico feminista porque considera que la obra de Pérez Bravo nace con otras intenciones. Personalmente discrepo pues, a pesar de ser un trabajo que parte de un contexto social y político diferente al de Kruger, Holzer, etcétera, existe una clara intención de reflexionar sobre el tema de la gestación aunque pasándola por el cedazo de preceptos de las religiones sincréticas cubanas. Quizá en este análisis he utilizado de manera inexacta el término autorretrato porque llama la atención el hecho de que Pérez Bravo, a pesar de utilizar la fotografía para la autoexploración, presenta las imágenes de manera claramente teatral y evitando mostrar el rostro o mostrándolo de manera fraccionada<sup>61</sup>; con este hecho aleja al espectador de la anécdota y la representación mimética, para orientarle hacia las reflexiones más temibles de la maternidad.

Más tarde, en 1987, realizó la serie *Recuerdos de nuestro bebé* en la que ofrece imágenes de sus gemelas representadas por dos muñecas a las que vuelve a hacer partícipes de otra ceremonia. En esta ocasión Marta María

---

61 Es inevitable, en este punto, recordar las maternidades sin rostro de Tina Modotti que, como se apuntó, podrían ser experimentos en los que la fotógrafa se proyectase como madre.

Pérez Bravo “[...] reconstruye el sentimiento maternal de protección, al colocar a las dos muñecas-hijas como diminutos granos que se pierden entre las líneas (re-dibujadas) de la palma de su mano” (Tejo, 2005: 59). De nuevo, la alegoría para abordar ya no sólo el tema de la gestación sino también el de la crianza.

En contraste con el trabajo claramente alegórico de Pérez Bravo hallamos la fotografía, surrealista y/o descriptiva, de Graciela Iturbide (Ciudad de México, 1942). Iturbide se formó como fotógrafa en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y allí fue asistente de Manuel Álvarez Bravo de quien aprendió que la instantánea debía ser siempre elocuente y que debían ser los demás los que la volvieran simbólica. En sus fotografías en plata sobre gelatina, Iturbide se convierte en singular testimonio de la sociedad contemporánea mientras intenta plasmar lo que de inquietante, extraño, maravilloso o triste tiene la realidad cotidiana, una realidad en la que la mujer tiene especial relevancia. Pero no sólo se trata de dar testimonio, sino que la intensidad de sus imágenes radica en el hecho de aportar a la instantánea fotográfica el plus de su experiencia vital; para ella “fotografiar es, ante todo, un pretexto para conocer” (Dahó, Villoro y Martín García, 2009: 253). No duda en despojar sus trabajos de la verdad intrínseca propia del lenguaje fotográfico, para dotarla de un halo poético que en ningún momento disimula el compromiso social que la caracteriza.

En 1970, a raíz de la muerte de su hija de sólo seis años de edad, Iturbide comenzó a fotografiar los ataúdes de los “angelitos”, los niños difuntos. Ella misma explica como paseaba por los cementerios rurales, se metía en los velatorios y fotografiaba aquel momento en el que el cuerpo del niño aún estaba, aunque su vida ya se había ido. Retrató su “asfixiante y experimentado dolor por la muerte” (Gargallo, 2008: 73). La fotógrafa luchó por abandonar esta línea de trabajo, que le había servido como terapia pero que se iba convirtiendo en obsesión, pero no lo consiguió del todo ya que existen algunas fotografías de principios de los noventa en las que vuelve a mostrar la cara menos amable de la experiencia maternal en la sociedad indígena (véase imagen 73).

En el año 1979 Iturbide fue invitada por el artista Francisco Toledo a fotografiar el pueblo de Juchitán, el cual forma parte de la cultura zapoteca en Oaxaca, en el sureste mexicano, con la idea de preparar una exposición documental. Inició la serie ese mismo año aunque la continuó hasta bien entrado 1988, resultando finalmente la publicación del libro *Juchitán de las Mujeres* en 1989. Son precisamente los retratos de la segunda mitad de los ochenta los que nos hablan de maternidad (véanse imágenes 74 y 75), una maternidad que trasciende el fotorreportaje o la fotografía documental y que posee características afines al realismo mágico.

“[...] las mujeres de Oaxaca –esas reinas zapotecas que cargan iguanas como una corona y esos ángeles mixtecos que van de la sombra al desierto con sus largos cabellos y una radio en la mano– serán la iconografía con la que varias escritoras tejerán la leyenda de un matriarcado perdido. Iturbide no se preocupa, ella retrata matronas, no matriarcas, y lo sabe muy bien.” (Gargallo, 2008: 74)

El cuerpo, pues, permitió a las artistas de estos años configurar discursos individuales o colectivos, y también reflexionar sobre imaginarios de sus propias culturas, a propósito de la maternidad, como en el caso de las artistas latinoamericanas. En el caso de las autoras europeas o aquellas vinculadas de un modo u otro a Europa, y siempre refiriéndonos a la vivencia humana y universal de la maternidad, se aprecia quizá un mayor interés por otorgar visibilidad a cuestiones relegadas por la sociedad patriarcal al terreno de lo privado, lo anecdótico, lo irrelevante... y que, desde siempre, han recibido escasa atención por parte de la ciencia, la literatura, el arte e incluso la política. Estas cuestiones, históricamente silenciadas, como el cuerpo femenino desnudo y preñado, el parto, las secuelas del mismo... son, sin lugar a dudas, fundamentales para desacralizar todo aquello relacionado con la “madre”. Son destacables en este sentido las obras de Rineke Dijkstra, Ana Casas Broda o Ana Álvarez-Errecalde (cuya obra trato de manera exhaustiva en el capítulo 4 de este texto).

Se sabe que en los ambientes menos conservadores de Holanda es habitual que las parturientas alumbren en casa, acompañadas de amigos de confianza y con una mínima, o ninguna, intervención médica. En sintonía con esta costumbre, la artista holandesa Rineke Dijkstra (Sittard, 1959) asistió a una amiga durante el parto de su segundo hijo y esta experiencia con todo lo que conlleva –dolor, satisfacción, cansancio, sensaciones indescriptibles...– la inspiró para realizar una serie de fotografías, *New mothers*, que capta a madres exhaustas con sus hijos en brazos poco después de dar a luz.

Dijkstra muestra la universalidad de la experiencia retratando con una cámara de placas y un flash a tres mujeres, Julie, Saskia y Tecla, que acaban de convertirse en madres (véanse imágenes 76, 77 y 78). Estas fotografías comparten las características de sus anteriores trabajos: por un lado captan la vulnerabilidad del ser humano, fruto de su admiración por la obra de Diane Arbus; por otro lado, son trabajos de una exquisita sensibilidad, probablemente heredada de su fascinación por la pintura renacentista<sup>62</sup>; y, finalmente, siguen insistiendo en la idea de transformación, evolución... como ya ocurría en los famosos retratos de adolescentes en la playa. Pero en esta serie, la fotógrafa añade al lugar y al día en que fueron captadas las instantáneas, ya habituales en sus trabajos anteriores, el nombre de cada una de las madres poniendo énfasis en la experiencia personal de un hecho genérico. No obstante, este es el único dato biográfico que nos ofrece de las mujeres retratadas pues: aparecen ante paredes desnudas y neutras de sus propias casas, quizá para que el mobiliario o la pintura no les impida “expresarse libremente” (Grosenick y Riemschneider, 2005: 84); todas ellas están en pie y con sus hijos en brazos; y las muestra aisladas e inmóviles. La fragilidad de las madres que acaban de parir,

---

62 Jennifer E. Quick apunta que en algunos casos, como en la obra *July, Polonia, 26 de julio de 1992*, de la serie *Beach Portraits*, la referencia a Botticelli resulta más que evidente, hasta el punto de que se refiere a este retrato como la “Venus de Polonia” (Quick, 2008: 1).

y la de los hijos, quedan cuidadosamente expuestas; son madres que se muestran orgullosas, asombradas, que aprietan al hijo contra su pecho, les protegen, pero a la vez se muestran desvalidas, expectantes ante la nueva vida de ambos –la suya y la de sus hijos-. Se trata, simplemente, del sentimiento de estar atrapadas que acompaña a la satisfacción de dar la vida y que ya veíamos en la fotografía de Diane Arbus. Las composiciones no nos transmiten estados emocionales claros sino que nos obsequian con una mezcla fascinante y real de emociones contradictorias (aquellas que hemos parido podemos dar fe de ello). La ternura de las escenas contrasta enormemente con una serie de detalles hiperrealistas: un tatuaje, vientres hinchados, una compresa colocada para las pérdidas de la cuarentena o rastros de sangre que recorren la pierna, una cicatriz de cesárea... Pero como pasa con los rostros idealizados del Renacimiento, las caras de las mujeres que acaban de parir se nos muestran ausentes de cualquier tipo de configuración psicológica.

Mantiene especial sintonía con la sensibilidad de Rineke Dijkstra la obra de Ana Casas Broda (Granada, 1965)<sup>63</sup>, a la que se ha definido como fotógrafa documentalista a pesar de que sus trabajos trascienden el simple documental. Resulta de especial interés para esta investigación su proyecto *Kinderwunsch*, en el que narró en primera persona y a través de un gran número de autorretratos, episodios familiares de su infancia, la separación de sus padres, la enfermedad de su abuela y, sobre todo, diferentes cuestiones relativas a su maternidad desde el punto de vista físico y psicológico.

---

<sup>63</sup> Ana Casas Broda nació en Granada (España), de madre austríaca y padre español. Fue educada entre Viena y New York. Actualmente reside en México.

Casas Broda llevó a cabo el proyecto *Kinderwunsch*<sup>64</sup> entre los años 2006 y 2011, convirtiéndose el mismo, con el tiempo, en una auténtica experiencia vital que le permitió digerir aspectos difíciles relacionados con su maternidad: los años de tratamientos de fecundidad, el segundo embarazo, el parto, la lactancia, el cuidado de sus dos hijos o las huellas de la maternidad en su propio cuerpo... A la vez ofreció al espectador un espacio de reflexión y debate sobre estas cuestiones que han sido capitales, desde siempre, para los discursos feministas. *Kinderwunsch* (véanse imágenes 79, 80, 81 y 82) es un término alemán que hace referencia a la unión de las palabras niño y deseo, al deseo de tener, engendrar y parir hijos. La fotógrafa explora la maternidad desde el origen mismo de la fecundación hasta llegar a los cuidados de sus dos hijos ya crecidos, y lo hace a través de su cuerpo desnudo que, a todas luces, ayuda a intensificar los lazos materno-filiales. La artista se aleja de la idealización con la que durante mucho tiempo se han tratado estos temas y muestra de manera cruda hechos tan poco conocidos, y visibles, como la succión del pecho.

“El deseo de tener un hijo, un embarazo. Habitar un cuerpo ajeno, perfecto. Parir, los pechos llenos de leche, el delirio de los primeros meses. Un espacio atemporal, sin forma, día y noche se suceden sin divisiones. El placer de ese pequeño cuerpo pegado al mío, a mi pecho, amamantar cada tres horas, dormir, delirar, el agotamiento. [...] Tantas emociones intensas, contradictorias, sorprendentes. Un cuerpo que se alimenta de mí. [...] Y en algún momento, un deslizamiento a otra escena, un movimiento imperceptible, radical. Insomnio, pensamientos circulares. De pronto

---

64 En 2013 *Kinderwunsch* fue publicado como libro por la editorial La Fábrica en coedición con Fundación Televisa, Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, FONCA, Bundesministerium für Unterricht und Kunst de Austria e Hydra de México. El libro fue publicado en español, inglés y alemán.

me encuentro en un paraje que me aterra. Un tránsito lento y tortuoso por un túnel oscuro.”<sup>65</sup>

Se podría convenir que una buena parte del proyecto *Kinderwunsch* es un proceso de confrontación que la autora sostuvo con ella misma a partir de su maternidad, pero su discurso ha trascendido lo personal para convertirse en colectivo. Probablemente la historia del arte incluiría este trabajo en aquel espacio artístico que se define como asociado a los feminismos y en el que los trabajos corporales y reflexivos ocupan un lugar protagonista.

## XV. Sustitución metafórica del cuerpo

*Janine Antoni*

Pero el cuerpo sin tapujos, como ocurre en los casos anteriores, no siempre ha sido un vehículo válido para la representación de la maternidad. Algunas creadoras necesitaron y utilizaron sustitutos metafóricos del mismo (Guasch, 2005), como es el caso de Janine Antoni (Freeport, Bahamas, 1964) cuya obra sobre la maternidad le permitió explorar la construcción cultural de la feminidad y probablemente se sintió muy cerca de las declaraciones de Mary Kelly a principios de los ochenta:

“Cuando la imagen de la mujer es utilizada en una obra, es decir, cuando a su cuerpo o a su persona se le otorga un significante, se vuelve especialmente cuestionable. La mayoría de las mujeres artistas que se han presentado a sí mismas de alguna forma visible en su obra no les ha sido posible encontrar mecanismo alguno de distanciamiento para poder superar las representaciones predominantes de la mujer como objeto para ser contemplado,

---

<sup>65</sup> El proyecto completo y las fotografías que lo acompañan están disponibles en <http://www.anacasasbroda.com>

o cuestionar la noción de feminidad como una entidad preestablecida.” (Kelly, 1982: 32)

En buena parte de sus trabajos Janine Antoni ha investigado la relación madre-hijo mezclando “una épica muy elaborada y una jocosa ironía” (Grosenick, 2005: 28). La primera obra destacable es *Wean*, una pieza inicial, formada por seis impresiones en una pared: el negativo de su pecho, el de su pezón, el de tres tetinas de biberones e incluso el del envoltorio de las tetinas. Antoni trata, en esta ocasión, el final de la lactancia materna y, por consiguiente, la primera separación física de la madre y el hijo. Más tarde, en *Eureka* pretende experimentar la sensación del hijo aún dentro del vientre de la madre sumergiéndose en un molde de manteca de cerdo; la fuerza que se necesita para salir del cálido envoltorio simula la experiencia misma del nacimiento. Por otra parte, *Momme*, de 1995, uno de sus trabajos más emblemáticos, le sirve para reflexionar sobre los nueve meses en los que la madre y el hijo son uno, recreando con las figuras de su madre y ella misma, el embarazo del que ella es el fruto. En *Craddle*, una escultura en la que varias palas industriales se contienen una a la otra hasta llegar, en último término, a una cucharilla de bebé, deviene la metáfora de la independencia del niño, que ya puede alimentarse por sí mismo, respecto a su madre. Apunta Wallis el paralelismo que puede crearse entre las herramientas y el papel de la madre: “[...] llevar, sostener, dar, servir y alimentar” (Wallis, 2010: 4). En estas obras (véanse imágenes 83, 84, 85 y 86) la utilización de sustitutos metafóricos de su propio cuerpo se ha convertido en una de las estrategias plásticas más interesantes para explorar la conexión madre-hijo durante los períodos de embarazo y crianza.

Cuando ya se había inaugurado el nuevo siglo rindió homenaje a su admirada Louise Bourgeois con la serie de fotografías *Inhabited*. En una de ellas (véase imagen 87) Antoni aparece, en la habitación de su hija, suspendida como si de una tela de una araña se tratase y su falda es, de manera metafórica, una casa de muñecas. Como la propia artista ha reconocido en numerosas entrevistas, la conciliación entre su faceta

artística y su papel de madre no le ha sido fácil debido a su obsesión protectora. En esta obra da cuerpo a un discurso crítico, aunque lúdico y fresco, sobre la conciliación de los diferentes roles que el patriarcado nos ha atribuido unilateralmente.

Estos son sólo algunos ejemplos de las muchas obras en las que Janine Antoni trata el tema de la maternidad, de la crianza y de los cuidados en la infancia. Es un trabajo personal e íntimo, que desafía los estereotipos y la visión sentimental de la maternidad, y que utiliza mínimos elementos autobiográficos con la pretensión de que su discurso repercuta socialmente más allá del interés que pueda suscitar su propia experiencia. Antoni considera que la maternidad ha sido uno de los temas escasamente tratados en los feminismos clásicos y, a partir de esta interesante reflexión, trabaja desde una posición crítica para rebatir la arquetípica opinión de que la madre es simplemente una máquina biológica de reproducción.

## XVI. No soy WASP

*Renee Cox  
Jaqueline Tarry*

La confluencia en el arte de esa zona de fricción que es el cuerpo, con la creación femenina y otros discursos críticos relacionados con cuestiones étnicas, raciales, sociales, etcétera, que se dan de nuevo durante los años 90, todavía necesita ser teorizada e incluida en la historia del arte pero, aun careciendo de un estudio global, algunas reflexiones generales aportan pistas al respecto:

“En unos Estados Unidos que vivían los últimos años del conservadurismo republicano ante el que parecía inevitable giro demócrata que se plasmó en las elecciones de 1993, y en una Europa en la que se había derrumbado el muro de Berlín, ciudad que en 1990 pasó a ser la capital de la Alemania reunificada, en la que los regímenes comunistas del Este tomaban un inestable

rumbo hacia el capitalismo económico y en la que eclosionaban movimientos nacionalistas y étnicos hasta entonces sofocados por las dictaduras, la existencia del 'otro' se hizo determinante, otro, dentro y fuera de las propias fronteras, que hizo entrar en crisis la hegemonía de la WASP (White-Anglo-Saxon-Protestant), cultura que había pretendido solucionar o, al menos corregir, la cuestión de las diferencias aplicando lo políticamente correcto.” (Guasch, 2005: 557)

A pesar de que las políticas de corrección norteamericanas, en materia cultural, propiciaron toda una serie de eventos artísticos y diseño de exposiciones, parece ser que no fueron suficientes para acoger todas las cuestiones relacionadas con el género y el multiculturalismo que se estaban dando en el sector artístico. En algunos sectores feministas, y en otros varios, se tuvo la sensación de que estas políticas planteaban un nuevo internacionalismo, o globalización, que acabaría con las diferencias entre culturas y que por lo tanto la multiculturalidad resultante estaría contaminada por intereses políticos y económicos y plantearía problemas de identidad, alteridad, diferencia, enraizamiento, racismo, xenofobia... (Guasch 2005)<sup>66</sup>. Es en este contexto en el que se ubica el trabajo de la fotógrafa jamaicana, afincada en New York, Renee Cox (Colgate, 1960), que batalló desde sus inicios contra la pérdida de la propia identidad en beneficio de la pluralidad cultural. Es una de las artistas afroamericanas más controvertidas de nuestros días que ha utilizado la fotografía de manera heterodoxa, cuyo estudio cursó en la School of Visual Arts de New York, para tratar cuestiones políticas, raciales y aquellas más sociales que se refieren al lugar que ocupa la mujer negra en Norteamérica; los trabajos

---

66 El tema de la multiculturalidad ha sido tratado desde diferentes ámbitos. Resultan imprescindibles el estudio filosófico de Franz Martin Wimmer *La filosofía intercultural ¿Nueva disciplina o nueva orientación de la filosofía?* (2001); el texto de Thomas McEvelley *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity* (1992); y el estudio de teoría del arte de Hal Foster *The Artist as Ethnographer?* (1994).

más polémicos de su producción son los que se muestran críticos con el encaje de la religión institucional y/o la maternidad en la sociedad.

En sus fotografías sobre la maternidad (véanse imágenes 88, 89, 90, 91 y 92) Cox cuestiona los roles tradicionales de la mujer negra en la sociedad que le ha tocado vivir y lo hace mezclando elementos autobiográficos e históricos, hechos privados y públicos, tabúes, etcétera. Para ello no duda en posar embarazada, sola o en compañía de sus hijos, con tacones de aguja, ataviada con ropajes característicos de la cultura africana... pero siempre mostrándose digna, altiva y a la vez desafiante ante la mirada escrutadora del espectador, como analiza Andrea Liss (2009).

La serie *Yo mama* se tituló así porque es como uno de sus hijos, de cinco años, se dirigía a ella; un hijo que, según sus propias palabras “viene de un hogar amoroso, mezclado racialmente, donde el ser negro es apreciado...”<sup>67</sup>. Una de las primeras fotografías de la serie también llamada *Yo mama*, de 1993, nos ofrece una compleja y ambigua representación del hecho maternal; el cuerpo negro de la autora emerge de una oscuridad rembrandtesca, mientras sostiene el ligero cuerpo de su hijo en un gesto ambivalente, ofreciéndole al mundo y protegiéndole a la vez<sup>68</sup>. La forma oscilante en que Cox sostiene a su hijo también contrasta con su desafiante expresión y su desnuda representación frontal, e igualmente resulta ambigua la sensualidad andrógina del retrato en contraste con los símbolos de sexualidad femenina (tacones negros de aguja). Es, simplemente, la imagen de una madona con un niño, pero descontextualizada, desmitificada y dotada de nuevos significados. Con la obra, también de 1993, *Yo mama and de statue* comparte con el espectador un grave problema sufrido durante sus embarazos, como es la falta de atracción

---

67 Estas y otras declaraciones de la artista están disponibles en <http://www.reneecox.org>

68 También ha comentado Audre Lorde (1987) que la posición del niño se asemeja a la de una arma en manos de la madre, en concreto una Uzi, porque las mujeres negras deben criar a sus hijos como guerreros. He separado esta interpretación del texto porque discrepo en la idea de asociar al niño con un arma letal; es una lectura sobre la que Renee Cox nunca se ha pronunciado y que me parece fuera de lugar.

sexual que despertaba su cuerpo grávido en su marido. Construyó una figura también embarazada de yeso blanco en clara alusión a su marido, francés y blanco, compartiendo de esta manera el período de gestación con él. Cox se apoya en la figura de manera melosa, buscando la proximidad. Cuando esta pieza se expuso fue acompañada de un audio en el que Cox entonaba, alternativamente y con voz de enfadada: “Cariño, ¿quieres follar esta noche?”/“No folles conmigo”. La artista trasladó un problema íntimo al terreno público, consciente de que es común a muchas otras mujeres, para provocar una reflexión sobre la negación del erotismo femenino durante el periodo de gestación.

Estas, y otras maternidades de Cox, se catalogarían en nuestros días como álbumes familiares artísticos de lenguaje contemporáneo pero es evidente que aunque sus fotos tienen aspecto de fotografía familiar, no amateur, no responden a los escenarios ni a las poses habituales de este tipo de imágenes. Las atrevidas autorrepresentaciones de Cox, con o sin su familia, han resultado ser el espacio idóneo para la visibilidad de la maternidad negra. La maternidad, a su vez, se ha convertido en un elemento artístico de denuncia y de emancipación y le ha servido a la fotógrafa como excusa para dotar de valores añadidos –trabajo, sexualidad...– a las renovadas madres afroamericanas. Los provocativos e irónicos retratos familiares de la serie *Yo mama* son “un desafío a la sociedad que durante mucho tiempo separó maternidad de sexualidad y, a su vez, erotismo maternal de poder” (Liss, 2009: 100). Renee Cox ha creado una colección de vivencias y recuerdos familiares diferentes, básicamente por las situaciones y conceptos que inmortaliza; sus imágenes son poderosas y han conseguido ganarse un espacio de injerencia, discusión y reflexión a propósito del papel de la mujer afroamericana y madre en el arte contemporáneo.

“El cuerpo [...] ya no se concibe como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder. En este sentido, la fotografía sea quizá el medio de comu-

nicación que más ha ayudado a configurar nuestras nociones de cuerpo y reflejar el control social al que está sometido. Con la irrupción de los medios de comunicación de masas, la fotografía deja de considerarse una herramienta inocente que simplemente retrata la sociedad y se toma conciencia de que forma parte de una compleja red de relaciones de poder que estructuran toda la sociedad (especialmente, las relaciones de género, raza y clase).” (Adrián, 2007: 148)

Al hilo de las palabras de Adrián creo que cabe considerar que si bien las obras fotográficas de muchas de las artistas que ya hemos tratado (a saber: Tina Modotti, Dorothea Lange, Diane Arbus, Carolee Schneemann, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Marta María Pérez Bravo, Graciela Iturbide...) han devenido representaciones fotográficas del cuerpo inspiradas en el documentalismo, el realismo social, la denuncia de estrategias publicitarias y de manipulaciones patriarcales, los trabajos de Renee Cox y Jaqueline Tarry (que trabaja formando equipo con su pareja Bradley McCallum) son representaciones que, en algunos casos, combinan las voluntades anteriormente expresadas con la denuncia de realidades ocultas de las mujeres afroamericanas en Norteamérica.

La pareja interracial formada por la afroamericana Jaqueline Tarry (Buffalo, New York, 1963) y Bradley McCallum (Green Bay, Wisconsin, 1966), trabaja de manera conjunta desde 1998 utilizando lenguajes artísticos tan variados como el cine, la *performance*, la fotografía, la pintura o la instalación. Tarry y McCallum reflexionan habitualmente sobre cuestiones de raza, sobre marginación social, sobre interracialidad, vinculando todos estos temas a su propia experiencia. El primer trabajo sobre la maternidad data de 2004 y es una *performance* filmada en vídeo titulada *Otis: some thoughts on being a separate human being*, en la que aparece la propia Jaqueline embarazada, justo el día antes del nacimiento de su hijo, interactuando con el aún no nacido (véase imagen 93). Este trabajo muestra la conexión entre la madre y feto, durante la ansiosa espera y, en un entorno minimalista, Tarry describe las emocio-

nes maternas en ausencia de la respuesta filial, acaricia su vientre y se prepara para el alumbramiento. Asimismo la artista articula un discurso imaginando el alcance de la relación con su hijo en el futuro, mientras repite “yo siempre seré tu madre”. Se trata pues de un ejercicio de exorcismo de los sentimientos maternos antes de la primera experiencia violenta (vendrán otras con el tiempo) que separará a la madre del hijo: el nacimiento (Hirsh, 2010: 33). Se trata de una obra conceptual y poética sobre el hecho maternal.

Uno de los proyectos más interesantes de los que han dedicado a la maternidad es *Bearing witness*, del año 2006 (véanse imágenes 94, 95, 96, 97, 98, 99 y 100). La pareja de artistas realizó grandes retratos fotográficos sobre seda de adolescentes negras embarazadas o con sus hijos recién nacidos y los acompañaron de grabaciones en las que las mismas adolescentes narraban las circunstancias más íntimas de su embarazo y su experiencia como madres, centrando su discurso en la presión social que les tocó vivir, el sexo, el mismo embarazo y la transición a la edad adulta<sup>69</sup>. Tarry y McCallum fotografiaron a las jóvenes con belleza y dignidad, como si se tratase de retratos de la Virgen con el Niño; es por este motivo que los fondos son dorados como si de una bóveda bizantina se tratase y las expresiones de las madres son tiernas y amables. Pero precisamente lo que pretendieron con ello era contraponer la experiencia idílica de la maternidad, que en Norteamérica normalmente se asocia con la comunidad WAPS, con la experiencia real del colectivo de mujeres afroamericanas que, en muchos casos, viven la experiencia de ser madres demasiado jóvenes y en un contexto social muy difícil.

---

69 Estas grabaciones están disponibles en <http://www.mccallumtarry.com>

## XVII. Desde la periferia

*Darcy Padilla*  
*Nicola Constantino*

Quizá, a priori, resulte sorprendente a estas alturas del relato la inclusión de una fotógrafa documentalista ya que se trata, el suyo, de un trabajo que va mucho más allá de los discursos que vengo desarrollando (a saber: género, raza, clase social...)70. Pues bien, *The Julie project* (ampliado y rebautizado en el último año como *Family love* para ser concebido como exposición y catálogo), es un proyecto en el que la fotógrafa Darcy Padilla (Solano, California, 1965) nos muestra algunas impactantes maternidades desde la periferia cultural, maternidades alejadas, por razones políticas y económicas, del poder y de la cultura hegemónicas. Se trata de un reportaje que, opino, trasciende las barreras de la fotografía documental ya que es un trabajo desgarrador y universal que se ha hecho un lugar, por méritos propios, en las programaciones de museos de todo el mundo71.

La cita histórica de Anna Maria Guasch (2005), del anterior apartado, me sirve para contextualizar el caso de Julie. Durante los años noventa, la “peste rosa”, el SIDA, pasó a ser visible también entre los heterosexuales y fue precisamente en este momento cuando la reportera fotográfica Darcy Padilla conoció a la joven adicta a las drogas Julie Baird y decidió, con su permiso, fotografiar su compleja vida. La primera vez que Padilla

---

70 No es este el marco idóneo para intentar dilucidar qué trabajos, y por qué, llegan a formar parte, o no, del críptico mundo de la creación artística contemporánea. Pero como se puede observar a lo largo del texto, los criterios que he utilizado vienen siendo muy funcionales: por una parte, me interesan todas aquellas imágenes capaces de generar reflexión, imágenes que conduzcan al espacio interior del sujeto y que, por lo tanto, sirvan para aportar elementos de atención al tema que me ocupa; en segundo lugar, he optado por incluir también imágenes que trasciendan las fronteras o límites establecidos por las diferentes disciplinas artísticas. Se trata de construir una mirada compleja sobre una realidad, la maternidad, que también lo es.

71 Tras su paso por Visa pour l'Image y reconocido con numerosos premios, *The Julie Project* se pudo ver en Barcelona, como *Family Love*, en el Centre d'Arts Santa Mònica entre el 18 de junio y el 21 de septiembre de 2014.

se encontró con Julie fue en 1993, en el vestíbulo del Hotel Ambassador de San Francisco, un edificio que funcionaba como refugio de asistencia social para enfermos de sida, alcohólicos y/o indigentes; iba descalza, con los pantalones desabrochados y un bebé en los brazos. Se trataba de una joven de dieciocho años que acababa de tener a su primera hija, vivía con el padre de la niña, consumían drogas y ambos eran portadores del VIH, vivían en un barrio de comedores sociales... En los primeros contactos entre ambas, Padilla descubrió que la joven madre provenía de un ambiente en absoluto saludable: desde niña su madre la inició en el consumo de alcohol y su padrastro abusó de ella. Más de veinte años de amistad, hasta la muerte de Julie, hicieron que Padilla pudiese recoger una importantísima documentación sobre sus seis maternidades (véanse imágenes 101, 102, 103, 104 y 105): embarazos, partos, crianza de los bebés a los que amó, retirada de la custodia por parte de los servicios sociales, etcétera. Aunque como sentencia Sontag, “la cámara puede ser benigna, pero también experta en la crueldad” (Sontag, 1981: 109), y en este caso no le quedó más remedio que serlo, el trabajo final de Padilla “se convirtió en una manera de explicar a sus hijos quién era su madre y porque habían sido adoptados” (Farré, 2014: 65). En definitiva Padilla, como Cox y Tarry, también utiliza la cámara para transmitir veracidad; la cámara se convierte para ellas en un arma ideal de concienciación que capta la experiencia de la maternidad, la certifica, la analiza en un contexto concreto y, además, la difunde a un número muy elevado de personas.

Un discurso que asimismo podría incluirse en la periferia, en este caso una periferia procedente de la alteridad, sería el de la artista argentina Nicola Constantino (Rosario, 1964). Ubicada habitualmente en el imaginario de la autorreferencialidad, en su obra *Tráiler* Constantino utilizó la figura del doble para enfrentarse a la soledad y al miedo que le produjo el conocimiento de su embarazo.

*Tráiler* es la filmación de fragmentos de una película, que nunca llegó a realizar, en la que nos detalló la creación en su propio taller de una doble, Nicola Artefacta, que le acompañaría durante todo su embarazo. En el metraje del vídeo se puede seguir la fabricación de la “artefacta”, un tra-

bajo influenciado por la tradición literaria y cinematográfica, a saber: *El extraño caso de doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, *La doble vida de Verónica* de Kieslowski, etcétera. En palabras de la artista: “[...] mi *doppelgänger*<sup>72</sup>, idéntica a mí pero sin estar embarazada, interactúa conmigo embarazada [...] su alteridad refuerza mi identidad”<sup>73</sup>. Resulta especialmente sugerente la imagen en la que Nicola sostiene a su bebé en brazos, mientras su doble la acompaña en este momento de soledad, pero también de plenitud (véase imagen 106). Este vídeo-tráiler, más tarde daría paso a una instalación en la que se mostraron los espacios en los cuales se había filmado la historia, los objetos que sirvieron para recrear su estado anímico, etcétera. Tanto el trabajo de vídeo como la instalación posterior explican la historia de la maternidad de la propia autora y de cómo decidió afrontar sola este embarazo, con las consecuencias que una situación así conlleva.

## XVIII. Relatos cercanos y desordenados

*Carmen Calvo*  
*Eulàlia Valldozera*  
*Carmen Sigler*  
*Cori Mercadé*

En este apartado, que he dado en llamar *Relatos cercanos y desordenados*, pretendo hacer un rápido recorrido por algunas artistas del estado español nacidas entre los cincuenta y finales de los sesenta cuyos trabajos se han adentrado en los vericuetos de la maternidad y que, además, tienen en el feminismo uno de sus elementos centrales de referencia. No se trata de nombrar aquí a todas aquellas artistas que en un momento u

---

<sup>72</sup> Vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico de una persona viva. Los *doppelgänger* aparecen en varias obras literarias de ciencia ficción y literatura fantástica.

<sup>73</sup> Estas declaraciones y el vídeo *Tráiler* están disponibles en <http://www.nicolacostantino.com.ar>

otro de su trayectoria han tratado temas de género o se han referido a la experiencia maternal (de hecho algunas ya se han incluido o se incluirán en otros puntos), sino de recoger algunos testimonios que emergen una vez abandonado por completo el yermo entorno cultural, sobrellevado estoicamente por todas, que se prolongó hasta bien entrada la década de los setenta. Son relatos, como se observará, cercanos temporal y conceptualmente, pero desordenados dado que se refieren a realidades específicas, cargadas de luces o de sombras, pero que en ningún caso trazan, ni intentan trazar, un discurso homogéneo.

Como he señalado anteriormente, durante los años en que el estado español estuvo marcado únicamente por el catolicismo y el tradicionalismo franquista, la única representación posible de la maternidad fue aquella que remitía a la madre virgen o maternidad mariana. No fue hasta bien entrados los setenta que algunas artistas feministas se atrevieron a hurgar en las entrañas de la condición, particular o general, de madre (deben recordarse aquí, por ejemplo, los casos ya mencionados de Marisa González o Àngels Ribé). Y no fue hasta mucho más tarde, como se ejemplificará a continuación, cuando expresaron sus inquietudes con total libertad.

“Muchas mujeres de los sesenta y setenta se aventuraron a vivir en ámbitos, como el del arte, donde no era fácil encontrar mediaciones femeninas que iluminaran la experiencia.” (Bassas, 2013: 251)

“La rebelión de la mujer en contra de la familia a finales de los sesenta y durante los setenta en España se produjo en un contexto muy particular. Por un lado los discursos sobre la familia eran los temas principales de la dictadura franquista y su política particular de represión, que buscaba el control de la mujer y su sexualidad. Los sermones sobre la familia de la Iglesia católica también jugaron un importante papel al situar como modelo a la familia nuclear, convirtiendo la relación heterosexual en un asunto moral y definiendo la maternidad como el destino de la

mujer. El control ideológico y político a través de la familia no desapareció súbitamente con la muerte de Franco en 1975. Estas ideas han continuado como modelo vital en sucesivas generaciones durante el período de transición (1976-80) y aún sobreviven actualmente.” (Bassas, 2011: 172)

Una de las artistas que empezó su andadura artística durante los años setenta fue Carmen Calvo (Valencia, 1950), que habría de tener un papel de gran importancia en el panorama posterior de la plástica española. Las propuestas de Calvo supusieron una importante renovación en el arte femenino de la transición, a través de un trabajo muy personal en el que la fuerte carga conceptual no significó una renuncia a la naturaleza objetual de la obra (Alario, 2008). La artista se implicó desde sus inicios en la creación de nuevos lenguajes y en la reivindicación de la libertad de la mujer que planteaba el feminismo<sup>74</sup>, pero no sería hasta la década de los noventa cuando su obra empezaría a mostrarse definitivamente permeable a la influencia de los discursos feministas<sup>75</sup>.

“En esta época (la transición) cuando apenas existía prensa ni colecciones editoriales especializadas, el nivel teórico de los críticos fue tan casposo que hicieron jurar y perjurar a artistas como Carmen Calvo, Elena Blasco o la escultora Susana Solano no sólo que en ellas no había mácula de feminismo sino que tampoco había rastro alguno de feminidad –léase biografía- en su obra.” (de la Villa, 2005: 9)

---

<sup>74</sup> La revista *Exit Express* publicaba, en 2005, los resultados de una encuesta realizada a varias creadoras españolas sobre cuales habían sido sus referentes feministas. Todas las mujeres citaban invariablemente a artistas extranjeras como Annette Messinger, Barbara Kruger, Marina Abramovic, Martha Rosler, Ana Mendieta... demostrando, así, que su bagaje intelectual se nutría básicamente de discursos anglosajones y franceses (Mayayo, 2013).

<sup>75</sup> Esta opinión de Rocío de la Villa no se refiere exclusivamente a Carmen Calvo sino también a una generación de artistas nacidas a finales de los sesenta y principios de los setenta (de la Villa, 2013).

Sus trabajos sobre la maternidad datan ya de principios de este siglo XXI y todos ellos tienen un denominador común: el niño debe situarse en el centro del discurso porque a Carmen Calvo le preocupa especialmente la protección de la infancia, es decir, la crianza, la felicidad en el inicio de la vida, la lucha contra agentes externos que puedan alterar un crecimiento normal... (C. Calvo, comunicación personal, 9 de enero, 2015). Estas preocupaciones se evidencian en sus trabajos objetuales *Inicio de la vida o Niño protegido* (véanse imágenes 107 y 108), trabajos a caballo entre la estética surrealista y la influencia pop; son obras que, en cualquier caso, servirán como nexo de unión con la generación de artistas feministas que le siguen.

Merece asimismo especial atención la obra *Maternidad* (véase imagen 109), fotografía manipulada aviesamente mediante pintura, que ha devenido una auténtica declaración de principios. En este trabajo la artista escribe sobre la fotografía todo aquello que desea para el niño, como ya he observado, pero también se posiciona en relación a la libertad de la mujer para elegir ser o no ser madre: “maternitat desitjada, elegida, maternitat acceptada, feliç, mare desitjant el nen...” (“maternidad deseada, elegida, maternidad aceptada, feliz, madre deseando al niño...”). En este sentido Carmen Calvo me escribía hace unas semanas: “[...] En primer lugar ser madre tiene que ser una decisión libre. La mujer debe tener esa libertad. Por lo que yo, soy partidaria del aborto” (C. Calvo, comunicación personal, 9 de enero, 2015).

En las últimas décadas del siglo XX, apareció en el arte español un grupo de creadoras nacidas en los sesenta e inicios de los setenta que, ya aprehendido el feminismo internacional, abordaron el tema del género como un hecho político y anunciaban mediante su obra la transformación de las mujeres en nuestra sociedad. Se trata de los casos, entre otros muchos, de Marina Nuñez, Carmen Navarrete, Eulàlia Valldosera, Carmen Sigler o algo más tarde Cori Mercadé.

“[...] la historia reciente de la relación entre el arte y los feminismos en España parece haberse construido sobre la base de una frac-

tura generacional; muchas artistas y críticas feministas nacidas después de los años sesenta crecieron huérfanas de modelos propios, con la mirada puesta en textos y debates importados del mundo anglosajón.” (Mayayo, 2013: 33)<sup>76</sup>

Asumida esta orfandad teórica, Assumpta Bassas destaca a aquellas que transitaron por los lenguajes neoconceptuales y que trataron el tema que nos ocupa:

“[...] poco después ya encontramos ejemplos de ese hilo -la maternidad-, en obras de artistas que no han renunciado a trenzar su maternidad y vocación artística y pedagógica, entendiendo los tres ‘sís’ (sí a la maternidad, sí a la vocación y sí al trabajo) como espacios de creación que se retroalimentan explícitamente.” (Bassas, 2013: 251)

Merece especial atención el trabajo de la catalana Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) que se centra en sus experiencias como mujer: la identidad, el cuerpo femenino y sus ciclos, las vivencias amorosas, el espacio doméstico, la ausencia, la dependencia, la cotidianidad... y, también, la maternidad y a la figura de la madre. En 1996 creó una obra, hoy ya mitificada, que enlaza con el trabajo objetual de Carmen Calvo; se trata de *Dona-llavor*, de la serie *Envasos: el culte a la mare* (véase

---

76 Ante la pregunta ¿por qué prefirieron fijarse en los modelos anglosajones?, Patricia Mayayo, lo explica de la siguiente forma: “Sin duda, influyeron varios factores a la vez. En primer lugar, la renuncia de las propias artistas experimentales de los setenta a reconocerse como ‘feministas’. La persistencia soterrada de modelos de conducta heredados del nacional-catolicismo, la estigmatización del término ‘feminista’ en una sociedad tan machista como era la del tardofranquismo (también imperaba el machismo, no lo olvidemos, en los ambientes antifranquistas) y la prioridad que tenía en España la lucha contra la dictadura frente a cualquier otro tipo de reivindicación política hicieron que muchas artistas manifestasen reticencias con respecto al movimiento de mujeres.” (Mayayo, 2013: 33)

imagen 110) y que es, sin duda, una experimentación formal elaborada a partir de un juego, sutil y poético, de luces proyectadas sobre simples envases de plástico de productos de limpieza y las sombras que se derivan... Las formas de los envases proyectados en la pared se asemejan a enormes figuras femeninas, que la autora interpreta como alusión a la figura universal de la madre y como homenaje a la maternidad. La propia Valldosera lo explica así:

“Al penetrar en la sala percibimos una primera imagen. En aparente desorden, los botes de detergente apoyados sobre montoncitos de libros a modo de peanas y los proyectores iluminándolos. En un segundo momento vemos las siluetas de los envases proyectados a una escala inmensa. Nos recuerdan cuerpos femeninos, solos o relacionados con otros. Aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer-esposa y madre, madre-hija. Iconos sagrados. El uso de las vasijas como contenedores de los fluidos vitales para la supervivencia de la comunidad se remonta a los tiempos del matriarcado. Eran las mujeres quienes las fabricaban y poseían el control sobre ellas.” (Aliaga, 2013: 81)

El resultado es un trabajo de alto impacto teatral (recuerda los antiguos espectáculos de sombras chinas), que escenifica “la asociación de la mujer con el continente, con el receptáculo, con la gestación, con la maternidad” (Marí, 2012: s.p.). Con esta obra Eulàlia Valldosera no sólo analiza de manera lúcida los clichés que se han proyectado históricamente sobre la maternidad, sino que hace lo propio con la feminidad.

La trayectoria artística de la onubense Carmen Sigler (Ayamonte, 1960) también se remonta a los años 90 y coincide con la de Eulàlia Valldosera y la de Cori Mercadé, como se verá a continuación, en el carácter simbólico y/o ritual de su producción. Sigler y Valldosera comparten asimismo el activismo feminista, la influencia norteamericana que las ha orientado hacia la acción, la instalación o la videoacción (cabe recordar, como se ha dicho anteriormente, que forman parte de la generación huérfana de

referentes artísticos dentro de su país) y, finalmente, un cierto gusto por la teatralización en la puesta en escena de sus trabajos.

Gran parte de la investigación creativa de Carmen Sigler se centra en el género femenino y, en ocasiones, en el cuerpo y la psique de la mujer<sup>77</sup>. En esta línea se sitúa la obra *Mamá fuente* (véase imagen 111), de 2006, que tiene un marcado carácter biográfico. La videoacción, acompañada de fotografía, sirvió a la autora para reflexionar a partir de su propia experiencia inspirándose, como ha explicado en diferentes ocasiones, en la iconografía de la fuente mística<sup>78</sup> y en las representaciones pictóricas del santoral barroco. Ella, la madre, aparece en actitud de éxtasis ante un fondo tenebrista, y de su cuerpo emanan una serie de chorros que simbolizan todas las bondades de la maternidad; durante el metraje del vídeo se mezclan con el sonido del agua toda una serie de términos que la artista va recitando lentamente: paciencia, ternura, comprensión, bondad, resignación, sumisión, protección, templanza, consuelo, entrega, disposición, alegría, amor... Carmen Sigler utilizó su propio cuerpo de mujer como objeto performativo para hablar de la maternidad, situándose así en la estela de otras creadoras que lo hicieron en los años setenta (recordemos aquí a Carolee Schneemann, Ulrike Rosenbach o Àngels Ribé). Sentencia Xesqui Castañer: “La mujer construye su cuerpo de yo-madre como una obra de arte, como un cuerpo que cumple con la función social de la maternidad” (Castañer, 2012: 15).

Una mujer, injustamente ausente de las enumeraciones que catalogan a las artistas de esta generación, es la también catalana Cori Mercadé (Barcelona, 1968) cuyo extenso trabajo sobre la maternidad<sup>79</sup> ha sido

---

<sup>77</sup> Carmen Sigler, Pilar Albarracín, Nuria Carrasco y Nuria León son algunas de las artistas que ya destacaron en la primera exposición de tesis de arte feminista en nuestro país: 100%, comisariada por Mar Villaespesa en 1993.

<sup>78</sup> Según Juan Eduardo Cirlot (1985) las diferentes aguas que surgen de una misma fuente simbolizan la fuerza vital de la persona y todas las sustancias. Cree que esta simbología es el motivo por el que la iconografía artística presenta con gran frecuencia la fuente mística.

<sup>79</sup> Los trabajos sobre la maternidad y todas las declaraciones de la artista, que aparecen

ampliamente estudiado por la profesora Assumpta Bassas<sup>80</sup>. Las primeras obras que despertaron mi interés son las inquietantes pinturas de la serie *Tondo o la cuadratura del círculo*, de 1995-96 (véase imagen 112), inspiradas en el estudio de la composición pictórica circular, de origen incierto, que popularizó Botticelli en la Florencia del siglo XV para representar a las madonas; como dice la propia Mercadé “cuadros redondos con la imagen de una maternidad que se regalaba a las parteras o a las recién casadas como augurio para una buena maternidad”. La serie consta de diez retratos femeninos, en blanco y negro, con un niño en brazos; el niño es el mismo y, lógicamente, sólo una es su madre, de manera que las otras nueve mujeres representan pretendidas maternidades. Desde mi punto de vista, aunque partiendo de procesos de producción diferentes, resulta evidente la conexión de estos tondos con los trabajos de Cindy Sherman no sólo por el hecho anecdótico de partir de representaciones maternas renacentistas sino por lo que las maternidades de ambas tienen de simuladas y ficticias.

Coincidiendo con el período final de su primer embarazo en 1997, Mercadé se embarcó en el proyecto *Countdown* (véase imagen 113) consistente en pintar al óleo cada día, hasta llegar al parto, un utensilio propio de la práctica de la ginecología y/o obstetricia. Tituló las obras con el nombre del instrumento mismo, que a menudo coincide con el apellido del profesional que la inventó: *29-9-97 fórceps de Lee*, *6-10-97 espéculo vaginal Collin Laudan*, *17-10-97 pelvómetro Breisky*, *22-10-97 cureta uterina Schroeder*, *3-10-97 dilatador uterino Hegar...* Sin duda influenciada, formal y conceptualmente, por la pintura de On Kawara<sup>81</sup>, Mercader insiste repetidamente en la representación de estos instrumentos quizá con la

---

entrecomilladas en este texto, están disponibles en <http://www.corimercade.net>

80 Resulta especialmente relevante, entre otros, el análisis que Bassas realiza en *S.O.S. Searching for the Mother in the Family Album* (2011).

81 On Kawara fue un creador conceptual japonés (1933-2014) cuya obra trata los conceptos del tiempo, el espacio y la conciencia.

intención de adentrarse en la prospección del miedo ante la soledad del parto. Aporta la profesora y crítica de arte Pilar Bonet:

“El factor biológico, detonante de la obra, parte de lo particular como vía para llegar a lo más general y convierte el proceso, el tiempo de realización de las pequeñas telas, en una catarsis contra el dolor mediante la sublimación de la maternidad más allá de la sexualidad y las vivencias personales. En las pinturas mezcla un modelo de pensamiento racional, atento a la observación del detalle, con una creciente irrealidad. Sentimos como cada instrumento nos descubre el gran y doloroso contexto de la vida, liberándonos quizá, del desconsuelo.” (Bonet, 1998: s.p.)

Entre 1999 y 2000 Cori Mercader volvió a recurrir al formato del tondo con la serie de obras *Sang i caritat*. En esta ocasión nos mostró imágenes de caridades que históricamente se representaban como la madre con varios hijos que amamanta, habitualmente, a uno de ellos; en palabras de la artista “maternidades múltiples”. En esta ocasión las madres han sido retratadas de espaldas cediendo el protagonismo a las criaturas que son las que dialogan con el espectador. Pero resulta difícil observar con claridad las imágenes ya que están cubiertas por un metacrilato rojo que les da una tonalidad sanguinolenta; sin duda Cori Mercader nos propone una mirada atenta no sólo desde parámetros puramente visuales sino también conceptuales. Adquiere especial relevancia la lectura de estas obras que hace la historiadora Teresa Blanch:

“Las maternidades de Cori Mercadé lejos de emular los acoplamientos emotivos que caracterizan las madonas clásicas, rescatan poses aleatorias de los primeros contactos de reconocimiento materno-filial. La relación entre ambas figuras es, ante todo dificultosa.” (Blanch, 1996: s.p.)

Explica Bassas (1996) el porqué de la palabra “sang” (sangre) en el título de esta serie de retratos y, considera, muy acertadamente que se trata de una metáfora del cuerpo femenino utilizada por muchas creadoras. Dice exactamente:

“[...] parece signo específico de un cuerpo femenino en relación, concretamente de la intercorporalidad que se produce en la crianza: el cuidado de los cuerpos que son sangre de tu sangre, todo tipo de contacto con el cuerpo y las secreciones de los otros –contacto que marca también los ritmos de la comunicación, la afectividad, el desarrollo del niño o niña con los/las que acarreas a diario, así como de la percepción de la madre de los límites elásticos de su propio cuerpo y de su propia subjetividad.” (Bassas, 1996: s.p.)

Se podría concluir que la maternidad es la base sobre la cual Cori Mercadé apoya su discurso artístico y filosófico, un tema recurrente en su trabajo y así lo demuestran también otros proyectos como *Stabat Mater*, *Pietà*, *Draps de pinzell: Pietat* o *Santa Generació*. A pesar de que el *continuum* de su producción configura un discurso simbólico de vital importancia a propósito de la maternidad, estos últimos trabajos quedarían al margen de esta investigación que se acota a la representación de la concepción/no concepción, gestación/gestación interrumpida, parto, crianza y cuidados durante la infancia.

## XIX. Despertando conciencias

*Regina Galindo*

Como se viene observando, está claro que los feminismos producidos entre las décadas de los setenta y los noventa ya no son viables debido al cambio de prácticamente todos los contextos; pero el feminismo hoy, todavía tiene una importancia vital aunque, eso sí, adaptado a aspectos como nacionalidad, filiación religiosa, clase social...

“Por ello es necesaria una política renovada que conserve un compromiso sólido con lo que el feminismo, en su mejor aspecto, ha determinado que es de importancia crucial: el reconocimiento de que la forma en que se identifican las personas en términos de género y sexualidad condiciona el modo en que se posicionan social y personalmente, y cómo pueden experimentar así el mundo y a sí mismas dentro de él. Lo que se necesita en las economías culturales y políticas transformadas de principios del siglo XXI es lo que he llamado en otro lugar un parafeminismo; no ‘post’ feminismo (que implica dejar obsoleto el feminismo), sino ‘para’ (en el sentido de trabajo adicional y de expansión sobre sus percepciones y logros políticos mayores). El parafeminismo no consistiría en una política de ‘identidad’ (que implica que sepamos quiénes son las personas o que quienes son resulte reconocible, unitario y estático), sino en una política de identificación que evite algunos de los escollos de los primeros feminismos: en especial su binarismo habitual y su tendencia a ofrecer de manera perspectivica las preocupaciones de las mujeres, blancas, heterosexuales y de clase media como ‘problemas de mujeres’ *tout court*.” (Jones, 2008: 10)

Asimismo, conscientes de que las estrategias de representación deben ser específicas dependiendo del contexto vivido y que la propia imagen sigue sirviendo para la representación, algunas artistas se han situado en este espacio parafeminista, y amplificador, para hablar de la maternidad.

Es el caso de la poetisa y artista plástica guatemalteca Regina José Galindo (Guatemala, 1974), conocida por sus trabajos sobre injusticia social y las carencias en los pueblos indígenas, la violación de los derechos de sus mujeres, etcétera. “La forma de Galindo no es ni conceptual ni representa gestos depurados e indirectos ni hay demasiada cabida a la interpretación, es una forma directa, concisa, rotunda, sangrienta y sin rodeos” (Carrasco, 2013: 213).

Resulta especialmente sobrecogedora la serie de acciones *Mientras, ellos siguen libres* (véase imagen 114), de 2007, en la que la propia artista aparecía embarazada de ocho meses y atada a un catre con cordones umbilicales.

“Durante el conflicto armado en Guatemala, la violación a las mujeres indígenas fue una táctica generalizada. El hecho del embarazo no fue ignorado por los agresores, estos manifestaban la intención directa de hacer abortar a la víctima para eliminar así hasta el origen de la vida.” (Galindo, 2006)<sup>82</sup>

Sus *performances* son tan “violentas y vejatorias” (Ramírez Blanco, 2009: 435) como los hechos que narra. Galindo se refiere a esas muchas mujeres que fueron forzadas sexualmente por miembros del ejército, estando embarazadas, durante el conflicto armado de Guatemala en los años setenta y ochenta. Estas mujeres indígenas, reiteradamente violadas y torturadas abortaron, sufrieron heridas e infecciones y, en muchos casos, nunca consiguieron ser madres de nuevo; más tarde explicaron sus experiencias<sup>83</sup> a Galindo que las utilizó para denunciar de nuevo esta serie de atrocidades.

---

82 Estas y otras declaraciones están disponibles en <http://www.reginajosegalindo.com>

83 “Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé” / “Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté”. Estas declaraciones están disponibles en <http://www.reginajosegalindo.com>

“A través de obras como ésta se da una radicalización muy politizada de las reflexiones acerca de la maternidad que hacían feminista estructuralistas como Mary Kelly. Ya no se trata de desmontar la mística de la maternidad utilizando las herramientas del psicoanálisis y un tono reflexivo y científico. Hay tan sólo una cruda exhibición de unas condiciones que pretenden ignorarse, la enorme violencia asociada al proceso de gestación para numerosas mujeres del mundo.” (Ramírez Blanco, 2009: 437)

Los trabajos sobre la maternidad de Regina José Galindo parten de una realidad poco esperanzadora de su entorno, como se ha podido comprobar. Es un trabajo que, a pesar del impacto que ocasiona, huye del espectáculo mediático para hacer visibles los males reales de la sociedad en la que vive. Galindo afirma no poderse separar emocionalmente de aquello que sucede en su país, que en uno de sus poemas denomina “su campo de batalla”<sup>84</sup>.

Se podría convenir que, en numerosas ocasiones, la representación de la maternidad en Latinoamérica ha servido y sirve también para analizar las representaciones socioculturales que operan sobre el imaginario social. Asimismo, el cuerpo femenino se ha transformado en un espacio de praxis política, con un discurso que se articula a través de conceptos como género y clase social. Las mujeres en Latinoamérica tardaron en entrar en el mundo de la creación artística no tradicional (salvo excepciones comedidas como Modotti, Kahlo, Mendieta...), pero una vez dentro están estableciendo tradiciones, paradigmas, influencias, continuidades y, además, lo están haciendo desde una aportación radical al arte más experimental y transformador de los últimos años. Por méritos propios,

---

84 “[...] lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca. Surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada. Todo responde a que soy guatemalteca, si hubiera nacido en otro punto del mundo definitivamente mi obra sería distinta.” (Gutiérrez, 2008: s.p.)

pues, están llegando con fuerza a la escena internacional, como hemos observado y aún observaremos a continuación en los trabajos de Marta María Pérez Bravo, Nicola Constantino o Natalia Iguñiz, entre muchas otras.

## XX. Mirada indignada

*Ellen McMahon*  
*Yurie Nagashima*  
*Carmen Montoro*

Tras los feminismos de las décadas de los setenta a los noventa, acompañados en los últimos años por importantes ensayos teóricos de género, parecía que la mujer había adquirido, por propio derecho, su lugar en el mundo. Pero, a pesar de todo, las diferencias siguen siendo abismales (se podría repasar, por ejemplo, la acotada lista de mujeres que ocupan posiciones importantes en ámbitos laborales públicos que no sean los destinados a servir). Cuesta entender el porqué nos sigue resultando difícil adoptar roles diferentes a los asignados por el hombre y cómo ello se considera un proceso de masculinización de lo femenino (aquí se podría repasar, por ejemplo, el “asombro” contemplado en la información más reciente por lo que se refiere al acceso de las mujeres a estudios universitarios históricamente cursados por el hombre).

“Las mujeres crecen en autonomía e independencia pero siguen sometidas a grandes diferencias. Normalmente los limitados entornos públicos a los que acceden están dominados por sistemas patriarcales que las van empujando a entornos privados, familiares y afectivos, delimitando así el cerco de acción y con ello la libertad y por consiguiente la posibilidad de cambio. Los nuevos machismos, invisibilizados, son aún más difíciles de detectar y por lo tanto de desarticular, de combatir.” (Carrasco, 2013: 292)

Mi interés por esta mirada indignada parte, inicialmente, de la obra teórica de la artista y profesora norteamericana Ellen McMahon (Boston, Massachusetts, 1951) que gira en torno a su papel como madre. McMahon se inició en esta línea de investigación con el ensayo ilustrado *No New Work*, de 1993, en el que nos enfrenta a reflexiones que cuestionan el papel tradicional de la madre. A inicios de los años noventa la artista trabajaba en el Departamento de Arte de la Universidad de Arizona y al regresar de su permiso remunerado de maternidad fue preguntada al igual que sus compañeros, todos hombres, por los logros profesionales del año anterior; lógicamente expuso que no había realizado ninguna exposición, ni conferencia, ni publicación, e intentó argumentar que le había sido imposible llevar a cabo investigaciones y proyectos en el ámbito laboral ya que se había dedicado a criar (en ese momento tenía un bebé y otro hijo de tres años). Aun así, fue reprendida por sus superiores. La incomodidad e indignación que le supuso este hecho fue lo que le llevó a escribir *No New Work*, reconvirtiendo esa amarga experiencia en una creación “productiva” (Liss, 2009: 70). En *No New Work* los textos y las propuestas para un modelo social diferente recuerdan a los trabajos de Bárbara Kruger; asimismo, la manera de narrar los detalles que conformaron su vida cotidiana durante la crianza de sus hijos remite, sin ningún género de dudas, a la artista Mary Kelly. Su objetivo fue dar respuesta a la represión que había sufrido como madre y artista, y lo hizo homenajear a creadoras a las que admiraba y utilizando la forma que, en la década de los sesenta, ya había utilizado Mierle Laderman Ukeless.

Puede observarse que, a medida que avanzaba este estudio, el rastreo de toda una serie de textos de carácter reivindicativo y feminista, publicados como tales o formando parte de piezas artísticas, me fue de gran ayuda para cohesionar el conjunto de creaciones plásticas femeninas relacionadas con la maternidad. Es por ello que no puedo obviar un texto de algunos años más tarde, concretamente de 1997, de la filósofa Amelia

Valcárcel; se trata de *La política de las mujeres*<sup>85</sup>, que aportó a los estudios feministas el concepto de “mirada iracunda”. Esta idea, lógicamente, alude a la indignación de las mujeres que, ante una prometida igualdad que no acaba de llegar, se enfrentan al mundo con la mirada indignada a la que hace alusión este capítulo.

Es justamente aquí donde se ubica el trabajo de la joven fotógrafa japonesa Yurie Nagashima (Tokyo, 1973), que parte de su cuerpo para investigar la identidad femenina, sus roles y estereotipos más frecuentes. Su obra gira en torno a los aspectos más íntimos de la vida privada, narrados siempre desde el exhibicionismo y la insolencia. No es difícil suponer que Nagashima representa la vía cultural más aperturista del tradicional Japón.

Lo más destacado de su producción son las series de autorretratos, en los que aparece semidesnuda y representando diferentes estereotipos sociales. Su autorretrato embarazada (véase imagen 115) contrasta fuertemente con la celebración del hecho maternal que se observa en algunos trabajos de artistas coetáneas. En esta imagen singular, de una androginia manifiesta, aparece embarazada y en una actitud provocativa e indignada, iracunda diría Valcárcel (2004), que nada tiene que ver con la placidez que se asocia al estereotipo de mujer grávida en la sociedad más convencional. Con la intención de mostrar un embarazo en absoluto virginal, Nagashima presenta con desdén una maternidad vista desde el arquetipo de mujer de hoy, de mujer que no tiene nada prohibido, de mujer libre. Los desafiantes elementos iconográficos a los que recurre para retratarse (cazadora de cuero, cigarrillo colgando en la comisura de una sensual boca, dedo corazón levantado...) nos retrotraen a la estética roquera de los setenta, período de máxima efervescencia de muchos movimientos contestatarios. La imagen evidencia hasta qué punto Yurie

---

<sup>85</sup> *La política de las mujeres*, texto del año 1997 de Amelia Valcárcel, es una reflexión sobre la intensa relación del feminismo con la igualdad. Una reflexión que pone el énfasis en la relación de las mujeres con el poder, concretamente en las dificultades que la mayoría de ellas deben sortear para acceder a los espacios, casi siempre mínimos, de poder.

Nagashima está cansada de la exaltación de la maternidad como proyecto de vida femenino por antonomasia y, asimismo, reivindica aquellos otros roles femeninos aún sin conseguir.

Alejándose de la provocación, pero mostrando igualmente indignación por los logros prometidos y aún no conseguidos, Carmen Montoro (Jaén, 1964) se interroga permanentemente sobre la identidad femenina y el papel de la mujer en la acelerada sociedad actual. La artista está convencida de que aún estamos inmersas en el preciado y laborioso camino por la igualdad, pero debemos ser conscientes de que es un camino para recorrer desde la diferencia. En la serie *Maternidad* (véase imagen 116), encierra su propio vientre embarazado en una escayola que se va rompiendo a medida que el feto se va desarrollando en el interior; es asimismo una metáfora de las dificultades personales y laborales que ha de sortear la mujer a medida que su cuerpo se va transformando, a la espera de la transformación más profunda, el tener que hacerse cargo de otra persona absolutamente dependiente, como es un bebé. Apunta la propia Montoro sobre su obra, sobre su autorretrato:

“[...] habla del encorsetamiento al que la mujer se ve sometida, de las presiones, de lo que se espera de ella... [...] en definitiva, de lo que somos, de lo que hacemos, de las agendas, de las poses, de los roles que asumimos y a los que hacemos frente en la sociedad actual... [...] y, en medio de la vorágine, de la vida que se abre camino, de la maternidad que nos posiciona, que nos identifica, con la que tomamos conciencia...” (C. Montoro, comunicación personal, 10 de octubre, 2010)

## XXI. Distancia provocada por la ironía

*Natalia Iguñiz*  
*Heather Gray*  
*Jill Miller*  
*Courtney Kessel*  
*Lenka Clayton*  
*Mayte Carrasco*  
*Verónica Ruth Frías*

Cuando este estudio a propósito de la maternidad se aproximaba a la clausura del siglo XX y el inicio del XXI, creí necesario interesarme también por aquellas actitudes frescas que parten de la ironía porque, sin duda alguna, la utilización del lenguaje irónico es un síntoma de vitalidad cultural. Ante la dificultad de definir este término poliédrico, decidí partir de una de las reflexiones más lúcidas que encontré al respecto, la del profesor Jaume Vidal Oliveras:

“[...] la ironía significa ante todo distancia: un dispositivo por el que uno se aleja de aquello que considera incuestionable e irrefutable. La ironía provoca una distancia, esto es, cortocircuita los hábitos mentales y nos deja sin pautas de lectura; luego aquello que pensábamos que conocíamos o que creíamos, se nos revela como algo extraño. La distancia provocada por la ironía aporta una perspectiva desconcertante que nos hace replantear las cosas. [...] La ironía implica duda, toma de conciencia de la contradicción y la complejidad, diversidad de interpretación.” (Vidal Oliveras, 2001: s.p.)

En este sentido, uno de los trabajos más significativos es el de la creadora peruana Natalia Iguñiz (Lima, 1973). Sus *Pequeñas historias de maternidad*, están conformadas por obras que exploran, desde diferentes formatos y haciendo uso en ocasiones de la ironía antes citada, una experiencia tan vital y universal como la de ser madre. “Se trata de entender

la maternidad como un proceso complejo y ambivalente, en el que las mujeres negociamos con nuestra biología y nuestra cultura para hallar nuestra manera, muchas maneras, que existen de vivir esta experiencia” (N. Iguñiz, comunicación personal, 4 de agosto de 2014).

En *Pequeñas historias de maternidad 1*, de 2005, (véanse imágenes 117, 118, 119 y 120) destaca, por lo que tiene de metafórico, el trabajo *Wawa*. En Perú, comer la wawa, un mazapán figurativo relleno de mermelada de ciruela adornado con figuras que tienen cara de bebé, es una tradición popular. Por las connotaciones orgánicas que tiene este pan dulce, las interpretaciones más comunes del trabajo de Iguñiz se mueven en dos líneas: las alusiones a los deseos de posesión, por una parte, y la oculta, y negada, agresividad de una madre hacia su hijo, por otra. A pesar de que las interpretaciones siguen abiertas, me interesa más la segunda línea, severamente recriminada, ya que va en contra del “instinto” que se nos atribuye. Pero la reivindicación, según mi opinión, subyace de manera clara. A saber: nos preparamos psíquicamente para ser madres, gestamos, parimos y criamos, pero todo ello no tiene ningún tipo de soporte social (más allá de cedernos el asiento en el autobús cuando estamos embarazadas o mirarnos con condescendencia una vez hemos parido); de pronto, observamos que ser madre está reñido con la eficacia profesional. Añade el sociólogo Sandro Venturo: “[...] se plantea interrogantes que sitúan a la maternidad como una vivencia encubierta de mitos y leyendas, bajo la mirada de una sociedad que busca casi siempre controlar la libertad de la mujer” (Iguñiz, 2005: s.p.). Ante esta y otras evidencias, Natalia Iguñiz, fuerza los límites, devora a la cría... Allí está ella, por delante del padre y del estado.

“[...] la maternidad es un impulso que puede ser domesticado. Pero si, al contrario, la cultura dice que no hay forma de evitar el impulso, que ser madre es esencial para la condición femenina, se genera una presión. Una presión que en un punto ayuda en las dificultades que implica el proceso, pero que también puede generar frustraciones.” (Iguñiz, 2005: s.p.)

También en esta primera parte del proyecto, a medio camino entre la mirada indignada y la mirada irónica, encontramos el trabajo *Chicas malas* (véanse imágenes 121 y 122). Se trata de una serie integrada por doce retratos de mujeres que no poseen hijos biológicos; mujeres que, al margen de su sexualidad, no han cumplido con el histórico mandato femenino de la maternidad. Las imágenes van acompañadas de frases pronunciadas en las entrevistas que Natalia Iguñiz hizo a las retratadas y que corroboran la incomodidad que supone para algunas mujeres situarse al margen de las normas patriarcales establecidas. Se trata de un trabajo que “explora los prejuicios -y los temores- de quienes se incomodan ante aquellas mujeres que por alguna razón o circunstancia no han tenido hijos” (Iguñiz, 2005: s.p.).

La segunda parte de su macro proyecto sobre la maternidad, *Pequeñas historias de maternidad 2*, de 2008, se centra en “la reflexión sobre el cuerpo biológico y social que reinventamos cada día” (Iguñiz, 2008: s.p.). En una de las piezas más emblemáticas, la videoinstalación *Acción cotidiana* (véase imagen 123), se reproduce en tiempo real una actividad rutinaria de su vida: entra en un baño público, cierra la puerta, monta la bomba extractora de leche, se desviste medio cuerpo, conecta el artefacto a sus senos y espera a que la máquina haga su trabajo. Se trata de una acción de quince minutos en los que esta acción cálida, orgánica e idealizada, se convierte en algo frío y mecánico. Resulta más que evidente que en el vídeo se cuestiona la naturalidad de esta experiencia materna, e Iguñiz se pregunta: ¿es placentero dar de lactar?, ¿una madre debe criar? Son aquí especialmente reveladoras las palabras de la artista: “[...] es imprescindible desnaturalizar la maternidad para liberarnos de las trabas que no nos permiten desarrollar todas nuestras potencialidades humanas” (N. Iguñiz, comunicación personal, 6 de agosto de 2014).

En *Pequeñas historias de maternidad 2*, serie que registra y reelabora lo cotidiano, Iguñiz trata también algunas otras cuestiones que forman parte de “las muchas ansiedades que nos produce un recién nacido” (Iguñiz, 2008: s.p.): esas otras mujeres que nos acompañan en los cuidados de nuestros hijos, la literatura pediátrica sobre el crecimiento infantil,

el enfrentamiento a la propia vulnerabilidad, el cuerpo femenino durante y después del parto<sup>86</sup>, etcétera. Natalia Iguñiz está trabajando actualmente en *Pequeñas historias de maternidad 3*, que adelanta que será una “especie de antológica de piezas vinculadas a la maternidad en diálogo con mis propios trabajos” (N. Iguñiz, comunicación personal, 6 de agosto de 2014).

La necesidad de una buena parte de mujeres, que son artistas y madres, de encontrar formas creativas para integrar sus diferentes actividades diarias, se ha dado en llamar “estrategia de supervivencia”. Pero está claro que es mucho más que supervivencia. Detrás de su condición de mujeres, de madres y de artistas, yace la preocupación por el presente y el futuro del género femenino en relación a los roles históricamente asignados; asimismo yace la intención de reivindicar, otorgar visibilidad y valor a uno de los roles esenciales, como es el de madre y la experiencia vital que conlleva. Esta realidad se puede reseguir en algunos de las creaciones de Heather Gray, Jim Miller, Courtney Kessel, Lenka Clayton o Verónica Ruth Frías, entre otras.

Su experiencia como mujer, madre y ama de casa, llevó a la fotógrafa Heather Gray (Gloucester, Virginia, 1979) a realizar algunas de las maternidades más irónicas y pop<sup>87</sup> de la historia del arte. Su trayectoria artística explora temas de identidad y de género; le interesa especialmente el impacto que puedan tener los medios de comunicación en la configuración de la identidad y cómo consiguen, además, influir en el

---

86 Estos dibujos a lápiz (véanse imágenes 124, 125 y 126) nos retrotraen a aquella iconografía vaginal de las artistas feministas de finales de los sesenta. Por otra parte, también enlazan de manera clara con el capítulo 4 de esta tesis, análisis del caso de la artista Ana Álvarez-Errecalde, en el que se reflexiona sobre el grado de intervencionismo médico en el momento del parto.

87 En algunas de sus obras Heather Gray aparece posando como una auténtica *pin up* al más puro estilo de las iconografías características de Mel Ramos. El pintor pop estadounidense, de la costa oeste, combinó los desnudos femeninos idealizados con anuncios de marcas de productos de consumo. Gray coincide con Ramos tanto en la utilización del desnudo como en el interés por el mundo de la publicidad.

comportamiento y el consumo de algunas mujeres guiadas por el ideal de belleza que se les ofrece insistentemente.

En una serie de trabajos realizados entre 2004 y 2008 (véanse imágenes 127, 128 y 129) exploró las contradicciones entre los roles sociales establecidos y la realidad particular de cada una de las mujeres. Se trata de fotografías ambientadas en el entorno rural en el que vive, en las que aparece disfrazada, en ambientes teatralizados y situaciones poco habituales, mientras su hijo permanece ajeno al cuerpo desnudo o semidesnudo de la madre que está concentrada en otros quehaceres provocativos. Gray siempre mira a la cámara cuando se autorretrata con su hijo, divertida o desafiante, pero lanzando al espectador el reto de repensar el papel de la mujer y de la madre en la sociedad. Añade la propia artista (Liss: 2008) que utiliza su trabajo para incorporar y procesar los muchos obstáculos, emociones cambiantes y pérdida de la identidad que han aparecido en su vida a raíz de la maternidad.

La norteamericana Jill Miller (Chicago, Illinois, 1973) trabaja habitualmente de forma colaborativa con comunidades e individuos. Madre de dos hijos de 8 y 4 años y consciente, por lo tanto, de las dificultades de conciliar la crianza de los pequeños con la vida cotidiana (trabajo, obligaciones domésticas, vida social...), decidió reflexionar a propósito de la dificultad de muchas mujeres para amamantar a sus hijos en público. Lo hizo creando *The milk truck* (véanse imágenes 130 y 131)<sup>88</sup>, un proyecto basado en la acción de guerrilla, irónico y de estética pop, mediante el cual facilita la lactancia de los bebés en el espacio público del área metropolitana de Pittsburgh. *The milk truck* es una unidad móvil de lactancia diseñada como respuesta a las recriminaciones, o incluso sanciones, de las autoridades de Pittsburgh hacia las madres que amamantan en restaurantes, centros comerciales o cualquier otro espacio común. Cuando una mujer es recriminada por amamantar en público, contacta con la unidad móvil

---

88 El proyecto completo y el vídeo que acompaña a la acción están disponibles en <http://www.themilktruck.org/milkmap>

a través del teléfono o de las redes sociales y ésta aparece en el lugar de los hechos para ofrecer a la lactante un lugar confortable para este acto natural y, también, para incomodar y escarmentar al establecimiento o a la autoridad que ha causado esta situación<sup>89</sup>.

Actualmente Miller sigue reflexionando a propósito de la conciliación de los roles históricamente atribuidos a la mujer. Recientemente ha mostrado algunos de sus vídeos *Xtreme mothering*, en los que parodia las grabaciones de deportes extremos, sustituyendo estas acciones arriesgadas por otras tan cotidianas como la preparación del desayuno de los pequeños, la formación para el uso del orinal, etcétera.

El trabajo de la artista y académica Courtney Kessel (Pittsburgh, Pensilvania, 1977) parte intencionadamente, y como ella ha declarado en diferentes ocasiones, justo del lugar en el que Mary Kelly acabó su archivo de crianza. En la *performance*, de 2012, *In balance with* (véase imagen 132) ella misma y su hija Chloé se situaron en los extremos opuestos de un balancín y después, durante treinta minutos, fue añadiendo elementos relacionados con sus vidas cotidianas en el extremo en el que se encontraba su hija (juguetes, violín, utensilios de comida, ropa para lavar, libros...); puntualmente iba regresando a su lugar en el balancín comprobando cómo se iban desequilibrando las partes, pero descubriendo a la vez cómo ella sola, pues es madre soltera, era capaz de conseguir el equilibrio. Es más que evidente que la artista intenta, a través de una lúdica metáfora, hablar del necesario equilibrio entre la mujer y su “carga” como madre, artista, investigadora o cualquier otra profesión posible. El trabajo de

---

89 Todo hace pensar que esta *performance* de Jill Miller parte de otros trabajos colaborativos como el del colectivo M.A.M.A. (acrónimo de Mother Artists Making Art), de Los Angeles, formado por Karen Schwenkmeyer, Lisa Schoyer, Deborah Oliver, Lissa Mann y Athenea Kanaris. Durante los años noventa, M.A.M.A. realizó acciones relacionadas con su propia experiencia como madres, incidiendo especialmente en algunos temas silenciados, invisibles y/o tabús como el amamantamiento. Algunas de las intervenciones más mediáticas fueron *Milkstained*, *Let Down* o *California Civil Code 43.3* (ley de 1997 por la cual se legalizó que las mujeres pudiesen amamantar en público), todas ellas de 1998.

Kessel, en ésta y otras obras, habla del amor maternal, del trabajo visible e invisible que comporta la maternidad (Klein, 2012) y de la conciliación de las tareas profesionales y familiares, todo ello pasado por el cedazo de un feminismo aprehendido con anterioridad.

En la misma línea discursiva, otro de los trabajos más interesantes es el propuesto por la artista conceptual británica Lenka Clayton (Pittsburgh, 1977). Su incursión en el campo de la maternidad se inició en 2011 con *Maternity leave* (véase imagen 133)<sup>90</sup>, un proyecto en el que transita los ámbitos de lo cotidiano, lo familiar, lo poético e incluso lo absurdo. Aprovechando su baja por maternidad, instaló en la cuna de su bebé un micrófono que grababa todos los sonidos domésticos relacionados con él mismo y con su madre-cuidadora (respiración, sonidos, llanto, canciones de cuna...). Estos sonidos se retransmitieron, mediante un canal de audio directo, en una galería del Carnegie Museum of Art en la que se colocó un receptor de sonidos casero de plástico blanco como los que se usan en los hogares para controlar a los bebés. De esta manera el espectador pudo acceder a un mundo privado e íntimo, que se encontraba a kilómetros de distancia de la galería y que documentaba algunos aspectos destacados de la crianza inicial. Cabe anotar aquí que Clayton consiguió cobrar de la galería una paga semanal de 200 dólares semanales, el equivalente a un subsidio por maternidad.

En 2012 ideó *Artist residency in motherhood*<sup>91</sup>, una residencia artística de maternidad, ubicada en su propia casa, totalmente financiada con fondos públicos<sup>92</sup>. Es aquí donde Lenka Clayton realizó el trabajo artístico y, a la

---

90 El proyecto completo y el vídeo que lo acompaña está disponible en <http://www.lenka-clayton.com/work/#/maternity-leave>

91 El proyecto completo está disponible en <http://residencyinmotherhood.com>

92 El proyecto ha sido financiado por las fundaciones Robert C. Smith Fund y Betsy R. Clark Fund de The Pittsburgh Foundation. También ha recibido el premio Sustainable Art Foundation Award. Asimismo ha recibido el soporte de la Pittsburgh Filmmakers y del Pittsburgh Center for Creative Reuse.

vez, ejerció de madre de un niño pequeño (actualmente tiene dos). La artista considera que las residencias artísticas al uso alejan a las usuarias de su rutina y de su vida cotidiana, por lo tanto la que ella llevó a cabo era diferente puesto que convertía el mismo entorno familiar, en el que crecía su hijo, en un lugar válido y acogedor para la creación. Clayton, lógicamente, fue la primera beneficiaria de la residencia. Durante su estancia en la misma, elaboró diferentes trabajos, de gran interés, relacionados con el cuidado de los hijos. Resulta destacable, entre otros, *Mother's day* (véase imagen 134), un registro, al más puro estilo de Mary Kelly o de Susan Hiller, en el que recogía en textos mecanografiados la experiencia de cien madres entre las doce del mediodía y las doce de la noche quienes, pertenecientes a diversos estratos y situaciones sociales, describieron la actividad desde su propia experiencia ofreciendo así a Clayton la posibilidad de mostrar una lectura poliédrica de la susodicha actividad.

Mientras tanto, el cambio de milenio en nuestro país fue y está siendo un vergel en el que trabajan muchas creadoras que no pertenecieron ni pertenecen a colectivo alguno y que tampoco podemos incluir, de manera absoluta, en movimientos reivindicativos de ninguna índole. Estas mujeres ya han interiorizado la evolución y los preceptos del feminismo y ahora pueden trabajar sin un posicionamiento militante respecto al sexo o al género. Este sería el caso de la joven cordobesa Verónica Ruth Frías o de la veterana Mayte Carrasco, decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

El completo proyecto sobre la maternidad de Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978) es seguramente, con el de la norteamericana Heather Gray, el que encierra mayor sarcasmo aunque a simple vista nos resulte incluso humorístico debido a los disfraces y maquillajes que utilizó para registrar sus trabajos. Al saber de su embarazo, en 2011, Frías comenzó el proyecto *Súper M<sup>93</sup>* ya que consideró que para ser madre debía crearse

---

93 El proyecto completo y los vídeos que lo acompañan están disponibles en <http://car->

una nueva identidad encarnándose en una súper mujer, artista y madre. Este proyecto, de fotografía, vídeo, dibujo y escultura, constó de tres fases. En la primera, antes de dar a luz, pueden verse los vídeos *De Súper M a Súper mujer* o *El traje de Súper*, y también la serie fotográfica *Súper cansada* (véase imagen 135), trabajos en los que recapacita sobre el embarazo, la mentalización de la próxima maternidad y la espera. Lo explica Cyro García del siguiente modo:

“Gestar es una palabra compleja en concepto y significados, debido a su derivación del latín *gestare* que se traduce como llevar, que es sinónimo de portar, transportar, cargar o producir, o lo que es lo mismo, expulsar de forma física y visceral todo aquello que alberga nuestro interior y debe ver la luz allende del límite epidérmico de la propia portadora. Es un mostrar, un sacar hacia fuera nuestro más íntimo ser. Y es en este punto donde la gestación o el desarrollo de una obra de arte, desde sus ideas primigenias hasta su ejecución pasando por la configuración mental de la misma, se une con el acto de gestar la vida, que no hacerla, pero sí portarla y expulsarla al mundo en el que todos vivimos y convivimos lejos de su tranquilidad intrauterina ajena al devenir y sufrimiento humano. La portadora se convierte así en mujer-madre-artista: una tiene que sustentar, además de todo el peso del pasado historicista, su propia condición femenina, la otra gestar el feto hasta su fase de expulsión y la última debe idear y producir obras de arte. Éste es un proceso sumativo que necesita de una energía extra para alcanzar una conclusión satisfactoria.”  
(García, C. 2011: s.p.)

En una segunda fase, después de nacer su hija, realizó tres vídeos en los que trata del instinto de protección con *La niebla*, de la madre ejemplar

con *La buena madre* y de las obligaciones del cuidado del hijo con *Un ratito de relax*. También en esta segunda tanda realizó una serie de ocho fotografías en las que nos presenta a la *Súper heroína* (véase imagen 136) en diferentes escenarios con su hija en brazos: en el supermercado, en la playa, en el parque... de nuevo, a vueltas con el tema de la conciliación y con la falta de ayuda pública para hacerla posible. Frías desea sustituir los conceptos de mujer y madre, anquilosados y estereotipados según su opinión, por los de súper-mujer y súper-mamá, con la idea de evidenciar que la mujer de hoy necesita, no elige, compaginar su vida profesional con la familiar sin renunciar a ninguna de las satisfacciones que se puedan derivar de ambas.

“[...] de-construye el rol maternal en su obra *Súper M*, en donde analiza la gestación paralelamente a la elaboración de una obra artística. La mujer-madre-artista, tiene que soportar el peso de la historia, su propia condición femenina, la gestación y la producción de obras de arte. En este proceso necesita energías extra para llevar a buen puerto todos los condicionamientos antes mencionados. De este modo la artista entiende que para conseguir sus objetivos debe convertirse en súper-mamá. *Súper M* es la madre actual que debe compaginar familia y profesión, debe seguir su propia vida a la vez que compartirla.” (Castañer, 2012: 15)

Finalmente, en una tercera fase<sup>94</sup>, que llevó a cabo en la Residencia Artística Línea de Costa, de Cádiz, realizó una instalación compuesta por dieciséis dibujos (véase imagen 137) y un buen número de piezas de

---

<sup>94</sup> El proyecto completo se pudo ver durante el mes de noviembre de 2014 en el ECCO (Espacio de Creación Contemporánea), de Cádiz.

cerámica en el que la artista nos muestra aquello que considera prioritario en la educación de los hijos; a saber: el arte, la música o la sonrisa.<sup>95</sup>

Por su parte Maite Carrasco (Málaga, 1964) ilustra desde una mordacidad, en esta ocasión lúgubre, el tema de la maternidad con la enigmática obra *Nigra et rubra* (véase imagen 138) que representa, en una lectura inicial, la principal acusación de la crítica feminista hacia el patriarcado y sus consecuencias sobre el género femenino: el matricidio y la no existencia de la mujer para la vida en sociedad. A pesar de estar muerta y aparecer como un esqueleto, sigue estando preparada para la función biológica que le ha sido asignada: dar vida, ser madre. A su vez, también hace alusión a una de las respuestas que propuso el movimiento feminista más radical a la maternidad servil: la matrofobia, la nula disposición de la mujer a prestar su cuerpo de manera estrictamente reproductiva. Completando esta negación de la mujer, las ropas negras que le sirven de mortaja ocultan su cuerpo casi por completo y la despojan de cualquier atisbo de identidad dotándola, sin embargo, del halo de virginidad inherente a las

---

95 En este capítulo no me adentraré en el pantanoso territorio de la educación de los niños pues, por cuestiones obvias, me he visto obligada a acotar el vasto tema de la maternidad en el arte a los conceptos: concepción/no concepción, gestación/gestación interrumpida, parto, crianza y cuidados durante la infancia. No obstante me gustaría dejar constancia de que resulta de especial interés el trabajo y el libro de artista *Mother-Son Talk: A dialogue between Mother and Her Young Sons*, de 1996, de la creadora norteamericana Gail Rebhan (Chicago, Illinois, 1953). En este texto ilustrado la artista recopiló toda una serie de observaciones maternas a partir de la investigación del entorno social y doméstico de sus dos hijos, incidiendo en la manera en que los pequeños estaban aprehendiendo el género o la raza. Es un trabajo en la línea del *Post-partum document* de Mary Kelly, pero a diferencia de Kelly la investigación de Rebhan empieza una vez sus hijos han abandonado el ámbito familiar y empieza su proceso de sociabilización. Llama la atención el hecho de que las obras que elabora Rebhan estén relacionadas, estéticamente, con la formación mediática que sus hijos reciben en la escuela (Liss, 2009: 80); son estos los casos de *A tree, a house, a car* o de *Prononous*, de 1992, trabajos en los que se evidencia la formación machista que estaba recibiendo su hijo de sólo seis años.

representaciones de la mujer en la imaginería religiosa. El contraste con el intenso rojo de fondo se erige en una clara alegoría a una lucha que se nos antoja inminente, al campo de batalla en el que el género femenino se enfrentará al avasallador poder del hombre.

Estas, y otras mujeres artistas, se han preocupado por la invisibilidad de la maternidad, la crianza, los primeros cuidados... y, especialmente, por la conciliación de los roles que, desde siempre, se nos han atribuido. Algunas de ellas aún lo han hecho a partir de reflexiones conceptuales arrastradas durante las últimas décadas. Pero, entre las artistas más jóvenes –las nacidas después de 1970– se ha observado una liberación de los preceptos teóricos feministas y conceptuales, ya interiorizados, que suma espontaneidad y frescura a su trabajo creativo y, asimismo, plantean el deseo de articular nuevas e imaginativas soluciones como la demanda del cuidado colectivo durante el primer tiempo de cuidados maternos, la implicación institucional en los temas relacionados con la conciliación, etcétera. Parece ser que esta es la tendencia, como también demuestran otros trabajos internacionales de vídeo y *performance* como los de Masha Godavannaya (Rusia), Alejandra Herrera Silva (Chile), Alice de Visscher (Bélgica) o Lovisa Johansson (Suecia), entre otras.

## XXII. Territorios ignotos vagamente explorados

*Anna Jonsson*

*Marta Rosler*

*Ana Cardim*

*Catherine Opie*

Para iniciar este apartado, que probablemente me llevará a territorios ignotos que deberé explorar con tiento, partiré de una fantástica leyenda africana, que puede muy bien relacionarse con la obra, en absoluto exasperada, de la creadora Anna Jonsson:

“Según la leyenda del pueblo dogón, en Malí, la fecundidad requiere que antes del acto sexual el hombre explique a la mujer, al oído, antiguas historias de sus antepasados. Las palabras le entrarán por la oreja, le pasarán por la garganta y por el hígado, y le envolverán el útero, donde formarán un germen celestial de agua capaz de recibir la semilla del hombre.” (Lozano Estivalis, 2009: 47)

Considera Lozano Estivalis (2009) que este bello relato reformula un imaginario compartido por otras tradiciones culturales, incluida la nuestra. Pero lo que le resulta más interesante del cuento africano es que sitúa el poder de engendrar no en el cuerpo sino en la palabra. Lógicamente cabe asociar esta leyenda a la anunciación del ángel a María, la mujer que escucha para ser concebida mediante la palabra. Pues bien, la artista sueca, afincada en Sevilla, Anna Jonsson (Skelleftå, 1961) ha pasado este tema por el filtro de un humor ácido. En su escultura *Yō solita* (véase imagen 139), de 2003, recoge el modelo de la madre y virgen como auténtico anhelo de muchas mujeres solas y/u homosexuales; con su obra nos da cuenta de los logros de la reproducción asistida para superar los hándicaps biológicos.

Pudiera parecer que Jonsson comparte las afirmaciones de Lozano Estivalis cuando opina que “[...] no es el sexo sino la fecundidad el elemento que marca la desigualdad entre los géneros” (Lozano Estivalis, 2009: 48). La artista, convencida de que es la mujer la única que debe decidir sobre esta función biológica de concebir, realizó también algunas esculturas de tono socarrón parodiando el rol sociocultural de la procreación atribuido a la mujer (véanse imágenes 140 y 141). Esta actitud insumisa, no obstante, aún hoy no ha sido aceptada por la sociedad en su conjunto.

Para seguir explorando estos ámbitos se impone una reflexión algo menos lúdica que la que nos plantea Jonsson. A lo largo de lo que llevamos de nuevo siglo los cambios en las realidades sociales, culturales y científicas se están produciendo de una manera atropellada y, en medio de esta vorágine, la institución familiar, y por consiguiente la maternidad, es una de las más trastocadas. Partidarios de la familia tradicional se manifiestan

a favor de mantener los privilegios de los que esta institución ha disfrutado hasta el momento actual, mientras que desde algunos estamentos se intenta propiciar, lógicamente, alternativas naturales y jurídicas a las establecidas por tradición y religión. La ley del matrimonio homosexual ha abierto las puertas a un nuevo tipo de familia, mientras que otros cambios jurídicos y los avances científicos también nos permiten asistir a formas de parentesco diferentes de las habituales. La maternidad ha hecho su entrada en esta dinámica de cambio y los roles atribuidos históricamente, de padre y madre, están sufriendo evoluciones difíciles de vislumbrar en su total extensión.

Esta reflexión nos llevaría a pensar que estamos ya en la verdadera senda del profundo cambio anhelado por buena parte de la sociedad. No obstante, parece que aún queda mucho camino por recorrer pues los estereotipos androcéntricos que arrastramos desde hace siglos tienen la voluntad de seguir perpetuándose si no se hila muy fino entre todos estos cambios. Es decir, existe el peligro de que los intereses patriarcales, tecnológicos y económicos se alíen para mantener las prerrogativas de las que hasta ahora han venido disfrutando. Las nuevas técnicas de reproducción (NTR)<sup>96</sup> pensadas para favorecer algunos casos de la infertilidad de la mujer podrían ser usadas para controlar la sexualidad femenina y mantener la diferenciación entre los sexos. “No es el sexo sino la fecundidad el elemento que marca la desigualdad entre los géneros” (Lozano Estivalis, 2009: 48). En esta misma línea de advertencias sobre la ambigüedad de los discursos médicos y tecnológicos, Sílvia Tubert (2009) apunta que más allá del valor que las NTR puedan tener, como prácticas sociales generalizadas, para paliar la infertilidad en los casos en que están indicadas, pueden actuar instrumentalizando al otro, alte-

---

<sup>96</sup> Cuando se habla de NTR no me refiero tan solo a las técnicas más habituales y conocidas (fecundación in vitro, madres de alquiler...) si no que podría incluir técnicas tan complejas como: el útero artificial, el banco de tejidos de recambio, el embarazo masculino, la duplicación artificial del embrión, la autoprocreación femenina o la gestación en mujeres clínicamente muertas (mujeres que podrían ser utilizadas como madres subrogadas), etcétera.

rando la alteridad, mientras dan cuenta del fracaso en la sustentación de la dimensión simbólica de la vida humana.

Para algunos queda claro que la medicina, utilizando como reclamo el “deseo de hijo”<sup>97</sup>, se ha apoderado del control de la sexualidad femenina de la misma manera que va culminando el proceso de medicalización de la vida. En algún momento se ha dicho que si bien las NTR estaban pensadas para que ninguna mujer se sintiera frustrada en su anhelo de ser madre (otra vez el deseo de hijo), existe la posibilidad de que se pervierta esta función social bienintencionada para ofrecer proyectos políticos, económicos o estéticos basados en los más puros intereses mercantilistas de la reproducción para obtener elevados beneficios económicos.

En el contexto de estos territorios ignotos vagamente explorados, que he apuntado someramente, destaca un trabajo de la norteamericana Martha Rosler (Brooklyn, New York, 1942) cuyo nombre no puede dissociarse de su obra *Born to be sould: Martha Rosler reads the strange case of Baby S/M*, de 1988, en la que trata el debatido tema de los vientres de alquiler con el particular sentido del humor que la caracteriza.

Rosler es una de las artistas más combativas de la escena internacional. En su investigación, artística y ensayística, siempre ha tenido presente la representación de la mujer en los medios de comunicación y la publicidad. Al ser preguntada por si se siente feminista, su respuesta fue contundente: “que se haya demonizado la palabra feminismo no significa que el concepto que encierra haya perdido el sentido” (Celis, 2009: s.p.). No me extrañó, pues, descubrir su interés por el caso Baby M, que tuvo una importante repercusión pública en los Estados Unidos: Mary Beth Whitehead, madre biológica de Melissa Stern (Baby M), se negó a ceder la custodia de la pequeña al matrimonio que la había contratado como vientre de alquiler; los tribunales fallaron a favor del matrimonio formado por Elizabeth y William Stern, al que se le adjudicó finalmente la custodia y la niña fue separada de su madre biológica. Martha Rosler

---

<sup>97</sup> Relacionado con la “medicina del deseo”, definida por René Frydman en 1986.

decidió entonces analizar el tratamiento de la noticia por parte de la televisión comercial y lo hizo con la intención de denunciar los intereses mercantilistas de la reproducción, a los que me refería anteriormente, y, asimismo, evidenciar los prejuicios de género y clase utilizados por los medios sin ningún tipo de pudor. El resultado es *Born to be sould: Martha Rosler reads the strange case of Baby S/M* (véanse imágenes 142, 143 y 144), un breve video cargado de ironía en el que la realizadora asume los roles de los diferentes participantes.

“El vídeo *Born to be sould: Martha Rosler reads the strange case of Baby S/M* condensa el arte y la postura crítica de Rosler de un modo riguroso e histriónico a la vez. Rosler combina su agudo sentido del análisis y una empatía favorable a la perdedora en un paradigmático caso de injusticia y dominio masculino y clasista con una representación teatral a la mejor usanza de la comedia americana. Su montaje de secuencias reales de televisión, alternadas con la transformación de la propia Rosler en los distintos personajes involucrados en el caso (incluyendo el bebé ‘M’) y –como cita irónica- una personificación de un espermatozoide, una metonimia del señor Stern), es extremadamente cómico e indignante al mismo tiempo. Rosler subraya los temas más extraños e importantes en este ejemplo de poder corporal patriarcal ejercido sobre una mujer de clase baja por representantes de la rica clase media.” (Eiblmayr, 2000: 154)

Rosler convierte un trato económico a tres bandas en un relato cómico, grotesco y terriblemente cruel, para dejar en evidencia las discutibles leyes del sexismo y la lucha de clases. Un trabajo en el que demuestra que la maternidad ha dejado de ser un hecho biológico, en el que la mujer debería tener la última palabra, para convertirse en un ámbito de negocio.

Investigando reflexiones de la misma índole me tropecé con el trabajo de la joven artista y diseñadora Ana Cardim (Lisboa, 1975), que si bien no se dedica de manera exclusiva a la práctica artística alguno de sus trabajos

no puede excluirse de este texto. Es el caso de la obra *Buy-a-baby.com* (véase imagen 145), de 2009, en la que se sigue abundando en el tema de las madres de alquiler, para algunas personas una nueva forma de asumir el rol de la maternidad sin vivir la gravidez del embarazo. Cardim, en su obra, hace alusión a un dominio virtual –inexistente- en el que se homenajea a aquellas mujeres que, a pesar de la dificultad para asumir la maternidad, nunca venderían a sus hijos. La imagen de un vientre en gestación en el que aparece un *pearcin*-etiqueta de oro (antiguo valor financiero) con la inscripción “not for sale”, incide de manera directa en cuestiones éticas y morales sobre el pacto de compraventa de bebés.

Es evidente, pues, que hoy en día el sentido del término ‘maternidad’ nada tiene que ver con el de antaño. Ya no es posible asociar maternidad únicamente a familia heterosexual, dado que son frecuentes otros escenarios (hijo sin padre, madre sin cónyuge, dos padres, dos madres...) que también garantizan la correcta crianza y educación de los hijos, aunque desde los sectores más conservadores de la sociedad y las élites religiosas de todo tipo se empeñen en negarlo. En este punto de mi investigación decidí asimismo adentrarme en la definición del término *queer*; pues si bien Adrián Escudero (2003), y también Coll-Planas (2012), insisten en la dificultad para capturar todas las acepciones del término, sí que me interesaba en tanto en cuanto la palabra *queer* es en nuestro tiempo una categoría que sirve para cuestionar insistentemente las relaciones de poder establecidas a partir de un orden social heterosexual.

Por ello la comunidad *queer* de Los Angeles presume de tener entre sus filas a la fotógrafa Catherine Opie (Sandusky, Ohio, 1961), activista lesbiana. Preocupada por la dificultad para representar la propia identidad, su reconocimiento en el ámbito artístico se debe especialmente a una serie de retratos en los que aparecen ella misma, su familia y sus amigos. Le sirven estos retratos –técnica que conserva una enorme vitalidad- para rechazar las identidades establecidas y cualquier norma que pueda establecer fronteras entre los seres humanos.

La fotografía *Self-portrait/Nursing* (véase imagen 146), de 2004, un autorretrato en el que la autora aparece amamantando a su hijo Oliver,

con sus fuertes brazos, un importante tatuaje en el brazo y las manos estropeadas por el trabajo duro, le sirvió para ilustrar perfectamente su insistencia en desafiar la imagen clásica que la sociedad tiene de las mujeres lesbianas y sadomasoquistas, como ella. En palabras de Pilar Bonet:

“Catherine Opie utiliza la fotografía para visualizar el tema de los patrones de identidad sexual, pero lo hace a partir de un tratamiento muy pictórico: sus retratos y paisajes responden a modelos de composición y temas tradicionales, muy académicos. [...] la artista explora las capas de la representación y sus niveles de significación de manera que la potencialidad estética de la figura oculta el impacto de la ‘crítica de la representación’ que aporta la imagen. El fondo del retrato es una tela de dibujo barroco, un espacio escénico a la manera de los recursos tradicionales del retrato pintado o de la fotografía de encargo, un fondo decorativo sin contexto que facilita la atención visual del modelo representado. Situar el personaje sobre un telón neutro permite recortar el perfil corporal y hacer la imagen más artificiosa y menos documental, también más inteligible.” (Bonet, 2007: 485)

En este magnífico autorretrato con su hijo, uno de los más potentes de los últimos años, aparecen en su pecho los restos de un tatuaje, en el que se lee *pervert* (pervertida), una declaración de principios que corresponde a otro momento de su vida. En la fotografía en la que amamantaba a Oliver expuso su cuerpo a sabiendas de que aún podía leerse esta palabra que la definió durante mucho tiempo, y lo hizo para provocar una molesta pregunta en algunos sectores de la sociedad: ¿es posible ser pervertida y madre?

Pero Catherine Opie aún avivó más la polémica al retratar, posteriormente, y mostrar a su hijo en actitud muy femenina: con collar, un tutú rosa y una coronita dorada. En la obra *Oliver in a tutu* (véase imagen 147), de la serie *Domestic*, mostró la cotidianidad en el ámbito familiar que le era propio. Sin embargo, y como puede imaginarse, esta fotografía

despertó todo tipo de debates sobre si el modelo de familia en la que vivía el niño era el más apropiado para su desarrollo. Opie ha “tranquilizado” en varias ocasiones a la prensa del arte: Oliver ya no usa tutú ahora juega con Pokémon. La artista está parcialmente convencida de que lo personal es político (Martínez-Collado, 2002). Por ello estos trabajos no perseguían ser, de entrada, un discurso sobre la diferencia, pero la verdad es que aportaron un diálogo social a todas luces conveniente para poder gestionar una sociedad más responsable.

### XXIII. ¿Y ahora qué?

A lo largo de esta investigación he ido observando que las mujeres artistas, gracias a los logros de las reivindicaciones feministas – a menudo complejas y contradictorias en sus expresiones e influencias-, han sido las grandes impulsoras del cambio en la representación de la maternidad laica. Lo que muchas mujeres se plantearon y acabaron consiguiendo es, en palabras de Sally Dawson “[...] obtener el control sobre cómo somos representadas en el mundo y cómo elegimos representarnos a nosotras mismas” (Dawson, 1998: 203).

Como además he ido dando cuenta, en el arte de estos últimos años ha aumentado el interés por el espacio privado, por la cotidianeidad pero, especialmente, por la exploración de los roles de género y la representación de los mismos. Uno de los logros de los estudios feministas del siglo XXI ha sido deconstruir y desnaturalizar las divisiones de género. Ya han pasado unos cuantos años desde que Judith Butler apuntó que en muchas ocasiones las características físicas del cuerpo y su representación de género no se corresponden; hablaba de “genero performativo” (Butler, 2006). Todo me hace pensar que aún quedan por llegar representaciones de la maternidad que exploren otras posibilidades biológicas<sup>98</sup>. Resuenan

---

<sup>98</sup> A modo de ejemplo podríamos hablar aquí del caso del transexual Thomas Beatie que, gracias a la tecnología –inseminación artificial- consiguió ser madre en dos ocasiones.

con fuerza aquí las palabras de Butler: “¿Qué biología necesitas tener para convertirte en una madre? ¿Necesitas de veras una biología femenina? Nadie está plenamente descrito en las categorías sociales que nos nombran” (Butler citada por Aliaga, 2008: 61).

Asimismo no podemos olvidar que las conquistas sociales y culturales que hemos apuntado a lo largo del capítulo han sido, únicamente, privilegio de las sociedades civiles occidentales más avanzadas. Algunas mujeres latinoamericanas, africanas y buena parte de las del continente asiático han visto retrasada la llegada de estos logros, otras han vivido, por desgracia, la regresión de sus derechos adquiridos<sup>99</sup>, e incluso en algunos casos siguen sin vislumbrar ningún tipo de cambio. Con toda probabilidad el acceso de todas estas mujeres a las libertades sociales dará a conocer otras reflexiones interesantes en torno a la maternidad y aportará propuestas originales a la creación artística.

---

99 Cabe recordar, por ejemplo, las recientes declaraciones, realizadas el pasado noviembre, del presidente de Turquía, Recep Tayyip Erdogan. Según Erdogan la posición de la mujer en la religión islámica es la de “ser madre” y esta es la posición más elevada a la que puede aspirar. También criticó a las mujeres feministas afirmando que son incapaces de comprender y aceptar la maternidad. Afortunadamente desde la élite intelectual surgieron voces denunciando tales actitudes machistas. Valga el ejemplo de Elif Shafak, una de las escritoras turcas más mediáticas del momento, que denuncia y declara sin miedo: “El feminismo es necesario en todo el mundo, incluida Europa, pero Oriente Medio lo necesita hoy de modo perentorio. El equilibrio entre la energía masculina y la femenina se ha perdido completamente. Las calles, las plazas pertenecen a los hombres. Las mujeres han sido confinadas al espacio privado, están recluidas en sus propias casas. Eso hay que cambiarlo urgentemente. Sin las voces de las mujeres, la sociedad civil no puede prosperar. Sin ellas, no hay verdadera democracia” (Muñoz, 2015: 11).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Si en algún momento llegué a pensar que podría cerrar un círculo discursivo, me he dado cuenta de que no puedo cerrar el círculo pues no existe círculo para cerrar. El objetivo de este capítulo no fue nunca elaborar una historia de la representación de la maternidad en el arte, lo cual habría superado, sin lugar a dudas, las posibilidades que ofrecían estas páginas. Es por este motivo que el texto resultante no es una producción cerrada ni pensada como una conclusión; es, simplemente, un estado de la cuestión sobre un tema que será objeto de estudio más allá del ámbito de esta tesis doctoral. Me ilusiona pensar que la maternidad en el arte, en femenino y plural, estará presente en mi trabajo intelectual durante los próximos años.

Al iniciar la investigación sobre la maternidad en el arte contemporáneo sabía que me adentraba en un terreno inexplorado porque conocía de antemano la escasa bibliografía existente<sup>100</sup> y porque presumía los vacíos teóricos que paulatinamente iría descubriendo. Si bien el camino del arte de género y del arte feminista, que eran las referencias que intuía más próximas, ya estaba demasiado trillado, la concreción del tema que me proponía estudiar se me presentaba como un oasis en un desierto.

Acotar el período al que iba a dedicar mi estudio resultó complicado. Tenía claro que si bien la contemporaneidad es un término confuso por lo que se refiere a la historia, y más a la historia del arte, el núcleo central de la investigación debía situarse entre los años sesenta y finales del siglo XX. Si acertaba con esta decisión, todo lo que aconteciera desde aquella época hasta la actualidad se podría considerar tributario de ser contemplado y analizado. Con anterioridad a los sesenta debía fijar un

---

100 Por lo que se refiere a la bibliografía sobre el tema que me ocupa he encontrado dos grandes dificultades: por una parte, como ya he dicho, la escasa producción teórica en torno a la maternidad en el arte y, por otra, que la mayoría de los textos tienen su origen en países de habla inglesa. Este hecho genera a su vez otro problema: los análisis se centran casi exclusivamente en el ámbito anglosajón.

límite y pensé que sería coherente situar el inicio de la investigación a principios del siglo. Así pues, el amplio período de tiempo que rastrearía hasta obtener los datos necesarios para el análisis abarcaría desde 1900 hasta, aproximadamente, el día de hoy.

Las primeras prospecciones tuvieron resultados muy positivos pues si bien el término maternidad no suscitaba un elevado consenso, sí que aparecía asiduamente en la crítica de arte de los años mencionados. En el núcleo central de “mi contemporaneidad” se sucedían las acciones reivindicativas de lo que algunos llamaron, de una manera muy genérica, segunda ola del feminismo. Si la primera había dedicado sus esfuerzos a lograr la igualdad jurídica con el género masculino, esta segunda dirigía sus reivindicaciones a lograr el progreso y la igualdad social y cultural de la mujer; la sexualidad, la familia, la inserción laboral e incluso la libertad sobre la reproducción eran algunas de las reivindicaciones para esta igualdad.

Evidentemente en este magma reivindicativo la maternidad debía tener un espacio y, lógicamente, también su representación en el arte. Así empezó una recopilación sistemática de trabajos que, frecuentemente, no iban acompañados de la reflexión teórica que esperaba encontrar. Integrar y analizar el enorme volumen de datos recogidos me ayudó a pergeñar, con tiempo, un resultado que se concreta en este capítulo y en el siguiente dedicado a la artista Ana Álvarez-Errecalde. Creo haber ofrecido un repaso ordenado, no siempre cronológico, por la nómina de mujeres artistas que se interesaron por el tema de la maternidad y me he esforzado en dotar de contenido teórico a cada una de las obras seleccionadas. La opción de organizar el cuerpo de este capítulo con un criterio de ordenación temática, y no cronológica, merece ser explicada. Si bien la ordenación cronológica me habría permitido profundizar más en la contextualización histórica de las obras, también suponía aceptar que una generación de artistas podría haber influido inmediatamente en la siguiente, y, así, sucesivamente; pero, es por todos conocido que esta ordenación tradicional de la historia del arte no tiene sentido si no es que se refiera, en este caso, a creadoras que vivieron y trabajaron en

un mismo contexto geográfico, político y cultural. Es por ello que, para contextualizar las diferentes maternidades artísticas en el *continuum* de las polémicas y las luchas feministas, me pareció que la organización temática sería más útil; es decir, esta forma de organización me permitiría plasmar discontinuidades y rupturas sin las cuales el discurso de la maternidad no tendría sentido.

Expuestas estas premisas que podrían considerarse eminentemente metodológicas, la redacción de este capítulo me ha llevado a concluir las cuestiones, genéricas y particulares del ámbito femenino de la representación de la maternidad en el arte contemporáneo, que paso a considerar a continuación.

Las reivindicaciones del colectivo feminista en pos de la emancipación de la mujer fueron las verdaderas impulsoras de las transformaciones sociales que se sucedieron durante el siglo XX. Sus conquistas abordaron no sólo el espacio público, por el que habían luchado desde hacía siglos todas las mujeres concienciadas por su deplorable situación colectiva, sino que además incidieron en el denominado espacio privado en el que la mujer también sufría las privaciones más elementales. Sin ningún género de dudas, el ámbito artístico pudo beneficiarse de la mejora global y algunas creadoras empezaron a tener la visibilidad de la que anteriormente no habían gozado; iniciaron el camino para abandonar el estatus de las “otras” de la historia, parafraseando a Aliaga (2013). El acceso a esta visibilidad tuvo que ser progresivo pues los obstáculos a superar eran importantes y para ello no encontraron más ayuda que la propia. Muchas veces erraron la dirección intentando igualar su estatus particular al más privilegiado de los varones y para ello no siempre supieron elegir el método más eficaz; no siempre supieron entender que la lucha en grupo sería más útil que la personal y por ello muchas de las artistas de principios del siglo XX quedaron aisladas en su taller haciendo un esfuerzo solitario, baldío y sin ningún tipo de reconocimiento. No es extraño así que hasta el año 1971, coincidiendo con la polémica y provocadora pregunta de Linda Nochlin, la mayoría de esfuerzos individuales para destacar en el terreno artístico cayeran en mitad del yermo y no llegaran, por lo tanto, a fructificar.

Pero si bien los movimientos feministas fueron el auténtico motor de todo tipo de cambios sociales que beneficiaban a la mujer, el mundo del arte tuvo que esperar a la llegada de un núcleo radical de militantes en las filas feministas para tomar el gran impulso que éste necesitaba; un impulso que había de aupar a las artistas a un rango en el que su situación fuera sostenible y que, además, les permitiera mejoras de orden exponencial. Este núcleo duro se gestó entre los años setenta y ochenta alrededor de figuras como Judy Chicago, Miriam Schapiro y otras compañeras; todas actuaron como foco irradiador de sus novedosas ideas en torno a la diferencia sexual y además mostraron sus dotes pedagógicas al organizar los primeros cursos feministas de arte en California. La ingente labor que llevaron a cabo durante estos años produjo frutos de manera inmediata, pero su mayor logro fue que el rescoldo de sus acciones encontró, ahora sí, un terreno abonado para el crecimiento de sus reivindicaciones. No obstante sería injusto adjudicar únicamente a este grupo de mujeres de la costa oeste todos los logros de la época, pues hubo otros colectivos que lucharon tanto como ellas para conseguir las mismas conquistas. Todas ellas, además, se encontraron con importantes aliados que les ayudaron a abrirse paso entre las hordas reaccionarias, a saber: pacifistas, antirracistas, homosexuales y otros grupos que se consideraban excluidos de la participación ciudadana con plenos derechos<sup>101</sup>.

Cabe precisar que esta exploración de los puntos de encuentro entre el arte y el feminismo no se dio de la misma manera en nuestro país que en el ámbito anglosajón (donde las mujeres artistas asistieron, como ya he apuntado, a la aparición de nuevas propuestas artísticas, de nuevos lenguajes, de textos críticos...) y, por lo tanto, no podemos contar con los trabajos anglosajones para analizar el contexto español. Como apunta Patricia Mayayo (2013), aquí la exploración de estos encuentros está, en

---

101 “Con el tiempo el feminismo, haciéndose eco de los problemas de la marginalidad, de dominantes y dominados, nos ha ayudado a pensar, no ya a partir de dicotomías –de lo femenino y lo masculino–, sino sobre la base de un discurso que excluye, por principio, tal oposición.” (Echevarría, 1998: 49)

cierta medida, aún pendiente. Eso no quiere decir que se deba restar importancia a las aportaciones de María Teresa Alario o Amelia Valcárcel, entre otras, que tan útiles me han resultado para este estudio. Ante la imposibilidad de extrapolar, sin más, los modelos anglosajones al ámbito nacional, el análisis de las conquistas sociales y culturales de las mujeres españolas pasa por considerar el vacío en nuestra historiografía sobre feminismo y arte de género, lógicamente debido a la larga dictadura y la fatigosa transición que sufrió este país. La mayoría de historiadores del arte acordaríamos con facilidad que la relación entre arte y feminismo en España fue inexistente durante muchos años y cuando finalmente, a finales de los ochenta y principios de los noventa, se empezó a edificar se llevó a cabo a partir del examen de textos y trabajos importados del mundo anglosajón.

Por otra parte, las propuestas sobre la maternidad que he seleccionado nos muestran una clara cohabitación entre aquellas que enlazan con la corriente telúrica de Gea, volviendo a la constante histórica de identificar naturaleza-mujer desde un punto de vista anterior al patriarcado, y las inspiradas en la tradicional figura de madre con hijo, heredada de la iconografía Virgen con el Niño del mundo medieval. También he constatado la deconstrucción del estereotipo de imágenes maternas y una nueva construcción partiendo de la conceptualización de las mismas. El resultado se me antoja interesante y diverso: he acudido a la organicidad del nacimiento, a la subversión, a la provocación, a la ironía, a la artificialidad, al cuestionamiento, a la reivindicación e incluso a la negación del mismo acto de dar vida.

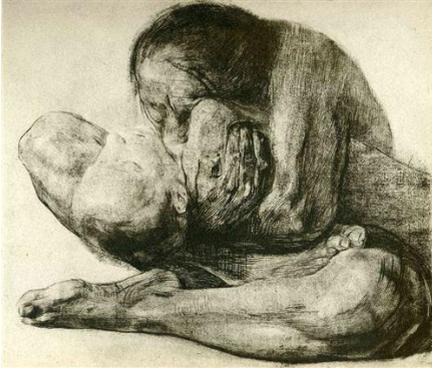
Resulta destacable el hecho de que una buena parte de las maternidades analizadas deriven de posturas radicalmente antimaternales, en consonancia con las ideas primigenias del feminismo. Otras representaciones, menos radicales, han matizado su discurso en función de los servilismos que la maternidad comporta. Pero no todo son posturas críticas enfrentadas, sino que también he recogido obras que destacan el hecho maternal como específico del género femenino y paradigma de su identidad. Está claro, como he dicho anteriormente, que en un futuro no muy lejano se

deberá prestar especial atención a aquellas que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género como algo estable y reducido a masculino-femenino. Asimismo se deberán considerar aquellos trabajos sobre la maternidad que procedan de mujeres que, antes o después, accederán a las libertades sociales de las que ahora se ven privadas.

---

---

- 
1. Käthe Kollwitz. *Frau mit totem kind*, 1903
  2. Käthe Kollwitz. *Das opfer*, 1923
  3. Käthe Kollwitz. *Mutter*, 1924
  4. Paula Modersohn-Becker. *Mother and child*, 1907
  5. Paula Modersohn-Becker. *Mother kneeling with child*, 1907



1



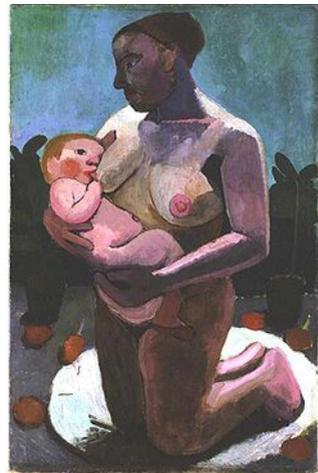
3



2



4



5

---

6, 7, 8. Tina Modotti. *Madre e hijo. Tehuantepec*, 1929  
9, 10. Dorothea Lange. De la serie *Migrant mother*, 1936



6



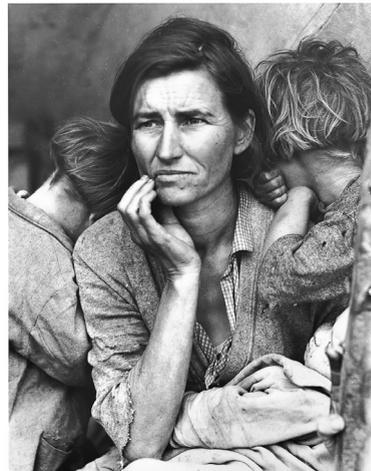
7



8



9



10

---

11, 12. Barbara Hepworth. *Mother and child*, 1934

13. Hannah Höch. *Frau und Saturn*, 1922

14. Hannah Höch. *Die geburt*, 1925

15. Hannah Höch. *Die geburt*, 1931



11



12



13



14



15

---

16. Frida Kahlo. *Mi nacimiento*, 1932

17. Frida Kahlo. *El hospital Henry Ford*, 1932

18. Alicia Leal. De la serie *Maternizándose*, 1998

19. Frida Kahlo. *Frida y el aborto*, 1932

20. Frida Kahlo. *El abrazo del amor del universo, la tierra, Diego, yo y el Sr. Xolotl*, 1947



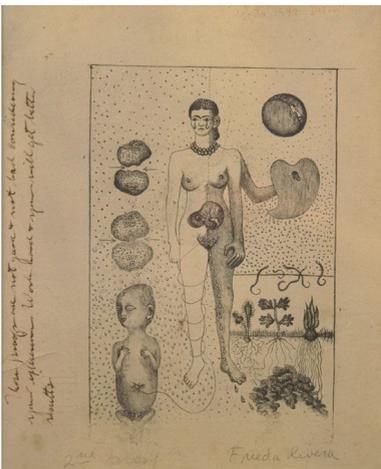
16



17



18



19



20

---

21. Dorothea Tanning. *Maternity*, 1946

22. Diane Arbus. *Self portrait pregnant*, 1945

23. Diane Arbus. *Double self portrait with daughter Doon*, 1945

24, 25. Niki de Saint Phalle. *Hon*, 1966



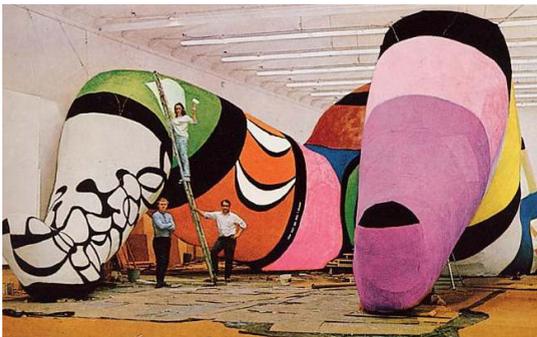
21



22



23

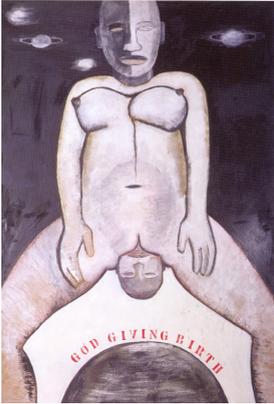


24

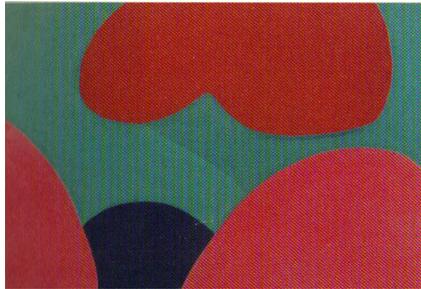


25

- 
- 26. Monica Sjöö. *God giving birth*, 1968
  - 27. Mari Chordà. *Autoretrat embarassada: setè mes*, 1966
  - 28. Mari Chordà. *Autoretrat embarassada: novè mes*, 1967
  - 29. Marisa González. De la serie *Maternidad*, 1975
  - 30. Eva Hesse. *Ringaround Arosie*, 1965



26



27



28



29



30

---

31. Ana Mendieta. *Mujer con plumas* (detalle performance), 1972

32. Alice Neel. *Pregnant Maria*, 1964

33. Alice Neel. *Nancy and Olivia*, 1967

34. Alice Neel. *Pregnant woman*, 1971



31



32



33



34

---

35. Louise Bourgeois. *Mother*, 1999

36. Louise Bourgeois. De la serie *Pregnant woman*, 1947-49

37, 38. Louise Bourgeois. *Fragile goddess*, 1970

39, 40. Louise Bourgeois. *The woven child*, 2002

41. Louise Bourgeois. *Mother*, 2008

42. Louise Bourgeois. *The birth*, 2007



35



36



37



38



39



40



41



42

---

43. Betye Saar. *The liberation of aunt Jemima*, 1972

44, 45. Carolee Schneemann. *Interior scroll* (detalle performance), 1975

46. Ulrike Rosenbach. *Tying to Julia* (detalle performance), 1972



43



44



46



45

---

47. Àngels Ribé. *Stork-woman. The dryness and the fullness of one's existence*, 1976.

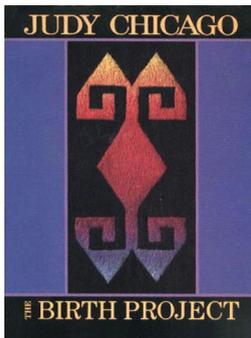
48. Judy Chicago. *Birth project*, 1980-85

49. Judy Chicago. *Birth project* (detalle logo), 1980-85

50. Judy Chicago. *Birth project. Birth tear-tear*, 1980-85



47



48



49



50

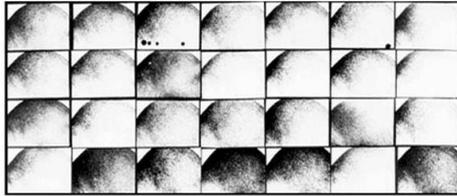


56. Susan Hiller. *Ten Months*, 1979 (detalle)

57. *Hackney Flashers Collective*. *Who's holding the baby?* (detalle montaje), 1978 (copias de 1980)

58, 59. *Hackney Flashers Collective*. *Who's holding the baby?* 1978 (copia de 1980)

60. Barbara Kruger. *Your body is a battleground*, 1989



NINE/ It is easier to describe thoughts than feelings. It is easier to describe  
disorder than joy. For these reasons, the writing gives a false impression there  
is not enough exhibition in it.  
At that point, she writes: time is no longer a hindrance, but a means of making  
actual what is potential.

56



57



58, 59



60

---

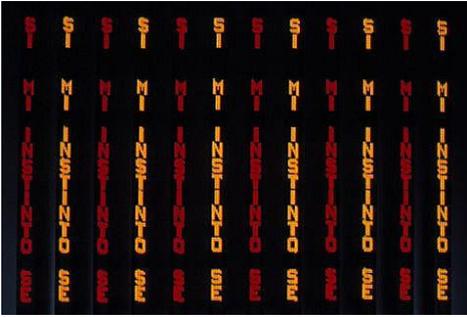
61. Jenny Holzer. *Mother and child* (detalle instalación), 1990

62. Rafael. *La Fornarina*, 1519

63. Cindy Sherman. De la serie *History portrait* N° 205, 1989

64. Jean Fouquet. *Madonna de Melun*, 1450

65. Cindy Sherman. De la serie *History portrait* N° 216, 1989



61



62



63



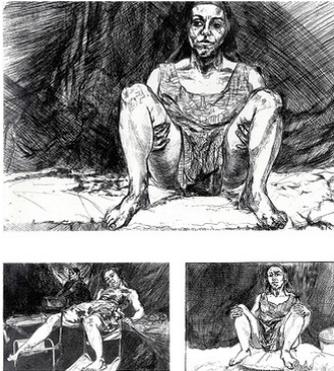
64



65

---

66. Paula Rego. De la serie *Aborto*, 1997  
67, 68, 69. Paula Rego. De la serie *Aborto*, 1997-99



66



67, 68, 69

- 
- 70. Marlene Dumas. *Pregnant image*, 1988
  - 71. Marlene Dumas. *The first people (I-IV)*, 1990
  - 72. Marta María Pérez Bravo. De la serie *Para concebir*, 1985
  - 73. Graciela Iturbide. *Entierro de angelito*, 1990
  - 74. Graciela Iturbide. *Maternidad*, 1986
  - 75. Graciela Iturbide. *Jueves Santo*, 1988



70, 71



72



73, 74, 75

- 
76. Rineke Dijkstra. De la serie *New mothers*. Julie, Den Haag, 29 de febrero de 1994  
77. Rineke Dijkstra. De la serie *New mothers*. Saskia, Harderwijk, 16 de marzo de 1994  
78. Rineke Dijkstra. De la serie *New mothers*. Tecla, Amsterdam, 16 de mayo de 1994  
79. Ana Casas Broda. De la serie *Kinderwunsch*, 2006-11  
80. Ana Casas Broda. De la serie *Kinderwunsch*. Leche, 2006-11  
81. Ana Casas Broda. De la serie *Kinderwunsch*. Lucio y yo, 2006-11  
82. Ana Casas Broda. De la serie *Kinderwunsch*. Vientre, 2006-11

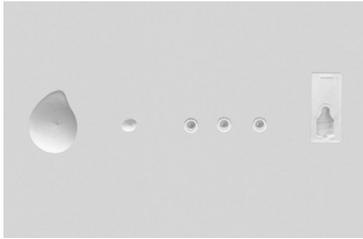


76, 77, 78



79, 80, 81, 82

- 
- 83. Janine Antoni. *Ween*, 1989-90
  - 84. Janine Antoni. *Eureka*, 1993
  - 85. Janine Antoni. *Momme*, 1995
  - 86. Janine Antoni. *Craddle*, 1999
  - 87. Janine Antoni. De la serie *Inhabited*, 2009



83



84



85



86



87

- 
88. Renee Cox. *Yo mama at home*, 1992  
89. Renee Cox. *Yo mama*, 1993  
90. Renee Cox. *Yo mama and the statue*, 1993  
91. Renee Cox. *Yo mama goes to the Hamptons*, 1994  
92. Renee Cox. *Yo mama (the sequel)*, 1996



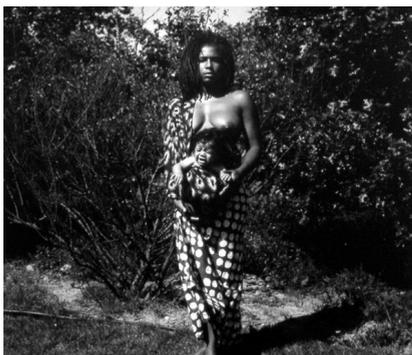
88



89



90



91



92

---

93. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. *Otis: some thoughts on being a separate human being* (detalle performance), 2004

94. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Shaquanna*, 2006

95. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Darnetta*, 2006

96. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Likea*, 2006

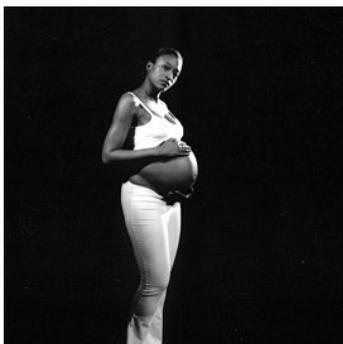
97. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Jazmine*, 2006

98. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Hakima and Taahira*, 2006

99. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Danielle and Semaj*, 2006

100. Jacqueline Tarry y Bradley McCallum. De la serie *Bearing witness*. *Tymia and Asiyah*, 2006

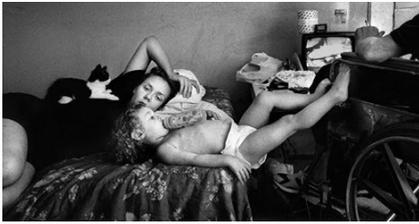
93



94, 95, 96, 97, 98, 99, 100



101



102



103



104



105

106. Nicola Constantino. *Tràiler* (detalle vídeo), 2012
107. Carmen Calvo. *Inicio a la vida*, 2009
108. Carmen Calvo. *Niño protegido*, 2009
109. Carmen Calvo. *Maternidad*, 2009
110. Eulàlia Valldosera. De la serie *Envasos: El culte a la mare. Dona-llavor* (detalle instalació), 1996
111. Carmen Sigler. *Mamá fuente* (detalle performance-vídeo), 2006



106



107



108



109



110



111

---

112. Cori Mercadé. De la serie *Tondo o la cuadratura del círculo*, 1995-96

113. Cori Mercadé. De la serie *Countdown*, 1997

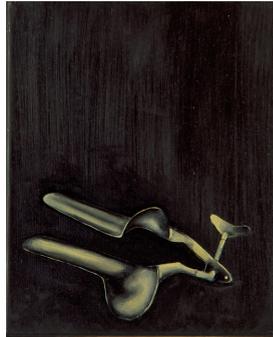
114. Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres* (detalle performance), 2007

115. Yurie Nagashima. *Self portrait*, 2001

116. Carmen Montoro. De la serie *Maternidad*, 2008



112



113



114



115



116

117, 118, 119, 120. Natalia Iguiñiz. De la serie *Pequeñas historias de maternidad 1. Wawa* (detalle performance), 2005

121, 122. Natalia Iguiñiz. De la serie *Pequeñas historias de maternidad 1. Chicas malas*, 2005

123. Natalia Iguiñiz. De la serie *Pequeñas historias de maternidad 2. Acción cotidiana* (detalle performance), 2008



117



118



119



120



"¿Uy, te quedaste huachita?", "¿Quién te va a cuidar cuando estés vieja?", esa frase se repite constantemente y me parece una de las más agresivas, yo creo que un hijo es un acto de libertad. También he escuchado: la mujer completa es la que para, y hay un momento en que uno se deja influenciar por ese comentario.



Lo más fuerte que me han dicho, aunque nunca de mala manera, es que soy egoísta, como si traer un niño a este planeta fuera lo mejor o un regalo, cuando la vida aquí es tan áspera o absurda. También me dijeron que es narcisista porque una está demasiado metida en una misma y para tener hijos hay que hacerse a un lado, volcarse hacia el exterior.

121, 122



123

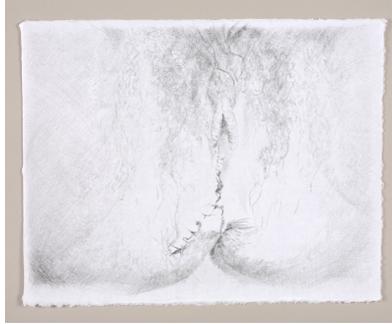
---

124, 125, 126. Natalia Iguñiz. De la serie *Pequeñas historias de maternidad 2*, 2008

127. Heather Gray. *Dysfunctional antics of a happy housewife*, 2004

128. Heather Gray. *Cocktail hour*, 2004

129. Heather Gray. *Untitled*, 2008



124, 125, 126



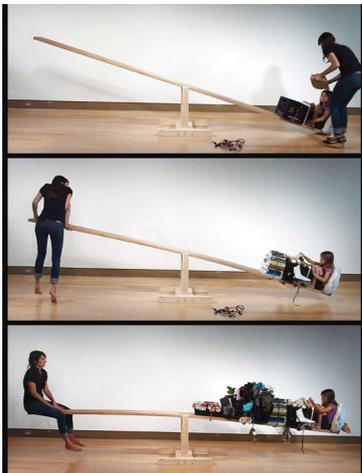
127, 128, 129



- 130, 131. Jill Miller. *The milk truck* (detalle performance), 2011  
 132. Courtney Kessel. *In balance with* (detalle performance), 2012  
 133. Lenka Clyton. *Maternity leave* (detalles acción e instalación), 2012  
 134. Lenka Clayton. *Mother's day* (detalle), 2013



130, 131



132



133

Artist, Part-time Professor, Mother of two (Iona & Aryn)  
Monday November 19th 2012

6:58am Woken by older son pinching face and asking to download Angry Birds to the phone.

90 minutes racing from one end of the apartment to the other; dressing both kids, preparing, eating & feeding breakfast, preparing lunch for two, washing and applying make-up, yelling many times at older son to brush teeth, put on shoes, use the bathroom, etc. Spoke to husband about money, made a phone call, arranged three meetings for later on today.

Drove oldest to school (half an hour late), and youngest to daycare (half an hour early).

Sat in the parking lot for twenty-five minutes while baby slept checking emails on phone and worrying about an upcoming project.

134

---

135. Verónica Ruth Frías. De la serie *Súper M. Súper cansada*, 2011

136. Verónica Ruth Frías. De la serie *Súper M. Súper heroína*, 2012

137. Verónica Ruth Frías. De la serie *Súper M*, 2013

138. Mayte Carrasco. *Nigra et rubra*, 2009



135



136



137



138

---

139. Anna Jonsson. *Yo solita*, 2003

140. Anna Jonsson. *Huevona*, 2006

141. Anna Jonsson. *Huevina*, 2006

142, 143, 144. Martha Rosler. *Born to be sould Martha Rosler reads the strange case of Baby SM* (detalle video), 1988

145. Ana Cardim. *Buy-a-baby.com*, 2009



139, 140 141



142, 143, 144



145

---

146. Catherine Opie. *Self-portrait/Nursing*, 2004

147. Catherine Opie. *Oliver in a tutu*, 2004



146



147

Las características del arquetipo materno son lo 'maternal' por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que procura el crecimiento, la fertilidad y el alimento; el instinto o impulso auxiliador; lo secreto, lo oculto, lo tenebroso, el abismo, el submundo habitado, lo devorador, seductor y envenenador, lo angustioso e inevitable.

**Carl Gustav Jung**

CAPÍTULO

---

4

EL CASO  
DE ANA  
ÁLVAREZ-ERRECALDE



## GALEATO<sup>1</sup>

### Los ojos rojos de Ana Álvarez-Errecalde

La rigurosidad metodológica que una tesis doctoral demanda puede, en algún punto, ser interrogada por la necesidad de un relato, el cual es importante en la sociedad actual. Quién tiene relato avanza, mientras que quien se queda sin éste se encuentra a la intemperie, desprotegido, desprovisto de argumentos y en total orfandad.

Si en el capítulo anterior de esta tesis he dedicado ímprobos esfuerzos para dotar de argumentos, cohesión y academicismo a un extenso trabajo de selección, documentación y reflexión en torno a la maternidad y el arte contemporáneo, ahora, en lo que atañe al estudio del caso de la artista Ana Álvarez-Errecalde, me veo en la tesitura de elaborar un relato desde una mayor libertad interpretativa y desde menores hipotecas metodológicas. Ya justifiqué en su momento la elección de una metodología cualitativa enfrentada a la posibilidad de una de cuantitativa que me parecía menos dúctil y maleable. También expliqué la voluntad de ceñirme a una investigación narrativa, en aras de una mayor libertad expresiva y por la imperiosa necesidad de encontrar acomodo a un conjunto de conocimientos previos y a experiencias personales que precisan de un *locus* al que unirse, para así desentrañar los factores que llevaron a la creadora al lugar que ahora mismo ocupa tanto en la sociedad como en el ámbito artístico.

En el estudio del caso de la personalidad y la obra de Ana Álvarez-Errecalde, el relato al que me veo abocada descubre la prudente voluntad de conseguir una guarida que me proteja de una fría intemperie y de un yermo tan amplio como un erial evitando así un nuevo caso de

---

<sup>1</sup> Aceptación primera del Diccionario de la lengua española de la RAE: "Aplicase al prólogo o proemio de una obra, en que se la defiende de los reparos y objeciones que se le han puesto o se le puedan poner."

historia silenciada. Tras profundizar en la representación de la maternidad en el arte contemporáneo en un contexto eminentemente historicista, después de descifrar construcciones más allá de los arquetipos y de los estereotipos de la mujer y la madre, y tras haber categorizado, clasificado y espigado artistas que, desde su estatus personal y profesional, han porfiado para dotar de un poder subversivo a sus formas de lenguaje, me encuentro ante el desafío de construir un relato que ensamble de forma substanciada la personalidad y la obra de la artista.

Conviniendo con la definición de “artista” de Gilles Deleuze: “[...] artista es quien habiendo penetrado en la profundidad de la vida y habiendo visto en ella algo demasiado intolerable, surge de ese oscuro abismo con los ojos rojos y, desde esa mirada, traslada a la materia, al pensamiento o al lenguaje sus visiones” (Deleuze, citado por Carro Fernández, 2010: 212) y con el convencimiento de la propia Susana Carro Fernández de que “[...] todas las herederas de Beauvoir son mujeres de ojos rojos” (Carro Fernández, 2010: 212), se trataría pues de demostrar, a través de mi relato, que Ana Álvarez-Errecalde realmente tiene los ojos de ese color.

### **Intentando evitar una nueva historia silenciada**

Mi narración es tan sólo un punto de vista. Puede que su estructura interna y lo que su contenido aporta tenga algo de esbozo, lo admito, y además lo asumo como método de trabajo, pues la protagonista es una artista relativamente joven que a buen seguro en un futuro contribuirá con nuevos argumentos a ampliar lo que yo ahora pueda apuntar. El relato que me propongo llevar a cabo nos la presentará de forma indirecta, a través de un texto no lineal sino fragmentario, de la misma forma que los pensamientos y las informaciones se proyectan sobre nuestras mentes. El relato, así pues, debería tener de forma deliberada el caos, más o menos ordenado, de una reflexión viva, referida a una persona en continua evolución. Me consta que en el trabajo de la artista no hay nada definitivo, nada cerrado en sí mismo; al contrario, su labor crea-

tiva, igual que la personal, se va construyendo con el paso del tiempo y en absoluta libertad. Por lo tanto, someterla ahora ya a clasificaciones o categorías, sería colocarle unos corsés estéticos y sociales que se convertirían en una auténtica tiranía narrativa para mí y, a su vez, en elementos cauterizantes del caudal creativo de la artista.

La investigación narrativa que desarrollo sobre el estudio del caso de Ana Álvarez-Errecalde me lleva a profundizar en la historia de vida como estrategia metodológica. Las historias de vida inciden en la investigación cualitativa aportando información de eventos, etapas, hábitos y costumbres para el estudio de casos individuales y también colectivos; ello me permite adentrarme en el desarrollo de la personalidad del sujeto estudiado y, a la vez, acceder a aspectos socioculturales que caracterizan la vida del mismo y de sus congéneres. Se trata de una técnica que me acerca a la forma en que la biografiada percibe el significado de su vida personal y social. Así, utilizando documentos, entrevistas y otras formas de información, puedo llegar a entender la verdadera personalidad de la artista. Con todo ello, quizá consiga encontrar algunas claves que puedan marcar el desarrollo personal de Álvarez-Errecalde y contribuir a que su historia no quede silenciada. Asimismo, este relato posibilita que pueda reconocer a su protagonista como un actor social ubicado en un contexto geopolítico concreto, de manera que me facilite la transmisión de una experiencia personal única pero transferible, y así poder narrar aquello que el elemento de estudio transmite y, a la vez, lo que yo misma, en este caso, como investigadora percibo, selecciono, interpreto y destaco.

Puedo afirmar, pues, que el modelo metodológico que utiliza la historia de vida como forma de investigación cualitativa puede ser muy diverso. En el caso que me ocupa trasciende al meramente subjetivo, limitado a lo que la artista objeto de estudio narra, para converger en un marco de intersubjetividad en el cual la investigadora es inductora de la narración, transcriptora y relatora. Estos tres preceptos de los que me apropio deben completarse con la reconstrucción y la interpretación que haré con toda la información que me sea posible manejar; una

información que puede llegarme a través de documentos personales, autobiografías de diferentes épocas, contactos personales y otra suerte de registros biográficos obtenidos de diferentes fuentes durante el proceso de investigación.

### En busca del tono adecuado para un relato de vida

El relato de vida, opción terminológica que prefiero a la de historia de vida, debe basarse en la flexibilidad narrativa, en la libertad del lenguaje, en la fluida interacción que me propuse llevar a cabo con la artista, y ahora ya amiga, Ana Álvarez-Errecalde. Además debo rehuir un método excesivamente estructurado en el contenido para dotar al texto de la dinámica narrativa que requiere una pormenorización de esta índole. Para completar la caracterización de lo que debo mostrar y describir, me he visto obligada a elegir una metodología que permita hablar de los años transcurridos en la vida y obra de la artista hasta la actualidad, que me permita abordar temas inherentes a su trayectoria personal y/o profesional, y que encaje en la forma editada del relato de vida, un tipo de relato que me autoriza como investigadora a intercalar, siempre que lo considere necesario, afirmaciones, comentarios o explicaciones de la propia Álvarez-Errecalde.

Para terminar este breve proemio, tendría que decir que la forma literaria que más se asemeja a la que yo había pensado para escribir este relato de vida es la del *bildungsroman*. Este término, que nació en el siglo diecinueve para designar aquellas novelas en las que se describen las etapas de formación de un individuo concreto, me puede servir en mi empeño de adentrarme en la narración de los diferentes períodos que atraviesa la artista desde su infancia hasta la madurez adquirida en el momento actual. Definido de diversas formas, el *bildungsroman* tiene una acepción que me complace plenamente y es aquella que lo orienta como el relato que sigue las aventuras de un personaje desde su infancia hasta aquella etapa en la que se integra, a su manera, en la sociedad de su época. También aprecio aquellas características de este

## GALEATO

tipo de texto referidas a personas con afán de rebeldía, personas que no encuentran fácil acomodo en la sociedad que se les ha preparado para desarrollarse, personas reacias a sentirse constreñidas en costumbres, tradiciones o hábitos, personas que encuentran en el viaje un sentido para su existencia, personas que se cuestionan la forma de enfrentarse a un mundo que se les presenta a menudo como hostil o vacío, personas que en ningún momento rehúyen la realidad sino que la enfrentan desde la más recóndita intimidad del yo.





## LA PARADOJA DE CONSTRUIR LA AUTOBIOGRAFÍA DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE

### De lo que acontecía | Iniciación. La obediencia debida

En el año 1973 se produjeron diversos hitos históricos que marcaron el último cuarto del siglo XX. El fin de la guerra del Vietnam significó la salida de los Estados Unidos de América de un conflicto que mediatisó la vida de millones de personas y que contribuyó a cambios sociales profundos en la sociedad estadounidense y en el resto del planeta. La firma del armisticio no significaba realmente ni el final de la guerra ni el de un conflicto que se extendió en el continente asiático hasta Laos y Camboya. Mientras, en Oriente Medio los árabes atacaban Israel en lo que se denominó la guerra del Yom Kippur y en Sudamérica se producía el golpe militar de Pinochet en Chile, un golpe militar de parecidas consecuencias en Uruguay y el regreso de Perón en Argentina tras dieciocho años de exilio.

“[...] la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren. Ante la necesidad de llevar a cabo un inventario de una época y de los modos de pensar, escribir, recapitular las personalidades, las formas y los comportamientos de la misma, la biografía aparece como una ‘respuesta instintiva’, un impulso ciego frente a los fundamentos del orden y de la razón unidos al yo.” (Guasch, 2009: 12)

El 1 de septiembre de este 1973, por medio de una cesárea, nació en Bahía Blanca, Argentina, Ana Álvarez-Errecalde. Las convulsiones sociales que se sucedieron durante esta época, y que iban a desembocar más tarde en una durísima dictadura militar, determinaron sin duda la infancia de Ana, la relación que mantuvo con sus padres y la que en un futuro mantendría con sus hijos. Creció en una familia de siete hermanos, ella era la menor, que tenía como dictado clave “la obediencia”.

Sus padres, creyentes y educados en colegios religiosos, exigían a sus hijos la obediencia como virtud fundamental en su formación. No debe extrañarnos demasiado esta realidad pues fue una constante en la educación de la época y más si tenemos en cuenta que la mayor parte de la infancia de los hijos de esta familia se dio durante la dictadura militar del general Videla. En una dictadura la obediencia es el valor más aplaudido por los que detentan el poder y, en consecuencia, por aquellos que representan al mando en las diversas instituciones; la familia es una institución tradicional que tiene a los padres como máximos responsables de la educación y obediencia de los hijos. En palabras de Ana:

“Mi madre (y mi padre también) veían la obediencia como una virtud. [...] los hijos teníamos que ser obedientes. Una vez que dejábamos el nido ya estábamos exentos de obedecer, pero hasta pasada la adolescencia era un requisito que en cierta forma parecía medir cuan buenos éramos nosotros como hijos y cuan buenos eran ellos como padres.” (comunicación personal, 20 de junio, 2012)

Esta “virtud”, en una dictadura, podía significar el fiel reflejo de la aceptación e incluso de la adhesión. Actuando de esta forma, una familia se aseguraba la tranquilidad en todos los ámbitos de su existencia; lo contrario de obediencia era rebeldía y ser rebelde en este contexto podía costar muy caro a cualquier miembro de la familia.

### **Abriendo jaulas y forjando un carácter**

Tenía Ana una infancia como la de la mayoría de niños, condicionada por el respeto a unos padres que la adoraban, que se lo demostraban continuamente y que deseaban protegerla. Aun así, la obediencia a sus progenitores, y en general a toda la sociedad, suponía un peso demasiado elevado para ella. Ya soñaba por aquel entonces con poner tierra de por medio, algo que lleva en los genes y no ha dejado de hacer nunca,

pero para empezar se conformó con cursar un bachillerato agrícola y ganadero en las Escuelas Medias de la Universidad Nacional del Sur que le proporcionó la posibilidad de disfrutar del campo, del aire libre y, hasta se podría afirmar, de reducir las largas horas enjaulada. Durante este período iba siendo testimonio de la manera de hacer de sus padres y observaba como su madre, gracias a una fe inquebrantable, demostraba estar dotada de gran fortaleza y de un carácter generoso que le permitía atender por igual a todos sus hijos y al mismo tiempo era capaz de atender todas las funciones sociales que su condición de madre y esposa, en aquella época, le demandaban. Tener que cuidar de siete hijos en casa y trabajar fuera de ella nunca le exasperó. Ana no recuerda haber escuchado más quejas de las habituales por parte de su madre y lo que sí retuvo en su memoria es que siempre habló bien de su experiencia maternal.

“Teniendo en cuenta que, además de los problemas normales derivados de la crianza y educación de siete hijos, cosa nada baladí en aquella época, tuvo que lidiar con la muerte de un hijo recién nacido, el accidente, el coma y una larga rehabilitación de otro de sus hijos y, con el paso de los años, con la muerte de una hija de poco más de cuarenta años, la entereza física, psíquica y moral de mi madre quedaba de sobras probada.” (comunicación personal, 7 de agosto, 2012)

Esta entereza de la madre fue un ejemplo para la artista, ejemplo que se fue consolidando con los años y que, llegado el momento de asumir responsabilidades en el proceso de maduración personal de Ana, se convirtió en un espejo en el que reflejarse.

En relación a lo que para ella significaron sus padres, Ana los define de una manera precisa y generosa. De su madre dice que “[...] es una mujer alegre, fuerte, inteligente, inquieta, trabajadora, generosa y testaruda” (comunicación personal, 7 de agosto, 2012). Del padre nombra aquello que cree haber heredado y lo hace también desde una perspectiva hala-

güeña, demostrando el afecto y el respeto que una hija obediente le rinde a su progenitor: “[...] de él heredé el concepto de justicia, el valor de la palabra, el optimismo y el sentido del amor prioritario hacia los hijos” (comunicación personal, 7 de agosto, 2012). Evidentemente las ideas que se derivan de la actitud de su padre hacia la sociedad y hacia los suyos no son solamente fruto de esta obediencia, sino de una auténtica admiración que va mucho más allá de la docilidad y el acatamiento de la autoridad. Sus palabras resuenan como la herramienta que martillea un yunque para dar forma a una materia difícilmente maleable y es que si antes he citado el término docilidad es indudable que no resulta una palabra adecuada a la personalidad de Ana. Por todo ello, he utilizado la metáfora de la fragua y del sonido que, en forma de austero martinete, configuró el carácter de una mujer orgullosa de parecerse a los suyos a pesar de buscar por todos los caminos su propia individualidad.

### Primer viaje. El *maelstrom* bonaerense

De acuerdo con los mimbres con los que estaba tejiendo su carácter y su personalidad, y siguiendo las tendencias culturales y generacionales, nada más terminar la escuela secundaria decidió viajar a Buenos Aires para continuar con los estudios superiores. La cinematografía la había ganado para su causa y se instaló en la capital con la idea de aprovechar al máximo el tiempo de formación. Para costearse los estudios y obtener recursos que le procuraran la manutención en la capital, trabajó en la producción de programas televisivos.

Este período de su formación personal y profesional quedó marcado, más que por las vivencias de tipo personal, por la mezcla de alternativas sociales, políticas o lúdicas que conoció. En esta etapa, una heterogénea amalgama de términos, conceptos y nombres percutió el córtex cerebral de Ana como si se tratara de un auténtico *maelstrom* que absorbe y tritura una vorágine de información. En su memoria quedaron grabadas y entremezcladas series de vocablos como la que sigue: responsabilidad / Tom Waits / amor / Nirvana / paz / autocontrol / entre-

ga / Paul Simon / contracampo / David Bowie / barrido / aprendizaje / Joan Manuel Serrat / cuadro / Caetano Veloso / valor / *Full shot* / ecológica / Silvio Rodríguez / plano / iconoscopio / emisión...

El paso del tiempo y las circunstancias en materia de formación personal y profesional habían conseguido, siguiendo con la metáfora, sangrar la fragua, depurar el talante y configurar en Ana una idiosincrasia particular a tono con su edad y con la época que le había tocado vivir. Una vez más sentía que había llegado el momento de partir y no dudó en buscar una posibilidad de abandonar Buenos Aires, para dirigir el rumbo hacia otros lares más adecuados a las singularidades de su carácter. Una beca para participar en un programa de realización de cortometrajes cinematográficos en la ciudad de New York le abrió las puertas de salida de la capital bonaerense y le permitió la entrada a la gran urbe, paradigma de la creación a todos los niveles.

## Segundo viaje. Su propia familia

Corría 1995, tenía veintidós años y toda la voracidad que se corresponde con la edad. En la gran manzana se instaló en “un centro dedicado mayormente al cine independiente realizado por minorías -mujeres, latinos, afroamericanos, asiáticos-” (comunicación personal, 4 de octubre, 2012). Además, trabajó en el departamento de documentales del Public Broadcasting Service, la cadena de televisión pública de los EUA. Con el bagaje que ya llevaba de su Argentina natal y el que iba adquiriendo conforme pasaba el tiempo en New York, Ana se fue integrando en una sociedad que ha hecho de la emigración una forma de vida.

En esta gran ciudad se dejó llevar por una forma de vivir sensitiva y transitó, sin quedar indemne, los colectivos culturales que Harold Bloom describió despectivamente como multiculturalistas, marxistas, feministas, neoconservadores y neohistoricistas. Estos grupúsculos, que Bloom calificó como Escudo del Resentimiento, fueron compañeros de viaje de una mujer que poco a poco se iba sintiendo cómoda a la vez que identificada con el feminismo crítico, la teoría *queer* y otros

movimientos de identidad y género que se abrían camino entre la sociedad americana del momento. La casualidad le llevó a conocer primero y enamorarse más tarde, o todo a la vez, de Jorge Rodríguez-Gerada<sup>2</sup>, nacido en Santa Clara, Cuba, y criado en los Estados Unidos.

“Nos casamos en 1997, en un templo budista del Chinatown neoyorkino porque rechazamos las bodas en el ayuntamiento que incluían largas colas, testigos desconocidos y flores alquiladas. Con Jorge emprendimos numerosos proyectos creativos, entre los más importantes la gestación y crianza de nuestros hijos.”  
(comunicación personal, 4 de octubre, 2012)

A finales de 1999 y “tras un embarazo disfrutado y un parto en casa autónomo y maravilloso” (comunicación personal, 15 de octubre, 2012) nació Neuquén. El hijo mayor de Ana presentó problemas congénitos de salud y esta situación enfrentó a la pareja a nuevos desafíos. Con su marido ocupado durante horas en cuestiones laborales y la perentoria necesidad de atender continuamente al recién nacido y a sus programas de rehabilitación y estimulación, Ana pasaba muchas horas aislada, en soledad y sin poder apoyarse en su familia, que estaba en Argentina, ni en la de Jorge, repartida por otras ciudades norteamericanas. Esta posición personal la llevó a usar la cámara fotográfica y, a través de esta herramienta, conectó con su vena más creativa.

---

<sup>2</sup> Jorge Rodríguez-Gerada es un importante artista cubano, criado y educado en New York que, actualmente, reside en Barcelona. Es fundador del movimiento artístico de guerrilla Culture Jammning. Su trabajo se conoce en todo el mundo gracias a los grandes retratos de rostros que ha plasmado en espacios públicos, integrando el arte en el entorno urbano o en el entorno natural.

### Tercer viaje. Desafío al sistema

Una vez más Ana recurrió al viaje y abandonó los Estados Unidos con destino a Barcelona. Necesitaban una ciudad que se acomodara a su relación familiar y la forma de vida mediterránea se amoldaba perfectamente a lo que estaban buscando. Una vez en la capital catalana, sintió que su carrera como artista podía tomar nuevos bríos gracias a la repercusión que tuvieron algunos de sus trabajos. La fotografía resultó una ocupación que le permitía plasmar e investigar entre sus experiencias particulares, e incluso íntimas, y también acercarse a las vivencias de personas cercanas.

Un nuevo embarazo le sirvió para profundizar en su personal desafío al sistema y, así, en 2005 tuvo lugar, por segunda vez en casa, el nacimiento de su hija. El parto de la niña quedó reflejado en un sorprendente trabajo fotográfico (véanse imágenes 6 y 7) dirigido por la propia madre. Esta obra fomentó su labor como artista y gracias a ella pudo incidir en un imaginario cultural que tiene en el parto, la maternidad y en sus efectos colaterales, una línea argumental en perfecta armonía con sus intereses. En 2007 se sucedieron acontecimientos negativos para su familia, que Ana describe del siguiente modo:

“En el año 2007 tuve una pérdida gestacional tardía y a los pocos meses falleció una de mis hermanas en Argentina, Bany. Fue un año extremadamente difícil en el que de nuevo pude constatar el extraordinario poder catártico del arte.” (comunicación personal, 8 de enero, 2013)

Este año fatídico dio paso a un 2008 en el que un nuevo “parto en casa, explosivo, amoroso y celebrado en familia” (comunicación personal, 8 de enero, 2013) convirtió a Ana en madre por tercera vez.

Aún hoy Ana reside en Barcelona dedicada a su familia y a su labor profesional. Expone de manera continuada, sus trabajos han sido destacados en diversos certámenes artísticos, han pasado a formar parte

de diferentes colecciones y se han publicado en libros, revistas y suplementos culturales<sup>3</sup>. Sigue viajando, acompañada de toda su prole, por motivos profesionales relativos a su trabajo o al de Jorge y a visitar a sus familiares en Argentina. Todo ello conforma su actual estatus de vida, una situación que adereza con pequeñas pero frecuentes escapadas a un huerto aragonés que le permite “volver a disfrutar de la vida en el campo” (comunicación personal, 23 de enero, 2013).

Estos serían unos apuntes biográficos de la vida de una mujer que en su faceta personal e íntima ha confraternizado con la enfermedad, el amor, la responsabilidad, que gusta de epatar cuando se declara como Ana-rquica, Ana-lítica y Ana-creóntica, pero que en alguno de nuestros encuentros me ha confesado sin rubor, pero con embelesada expresión, que “recupera las pecas de niña cada verano”.

---

<sup>3</sup> El trabajo de Ana Álvarez-Errecalde ha sido expuesto en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (MACBA), en el Foment de les Arts i del Disseny (FAD), en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, en la Feria Estampa y Canal de Isabell II de Madrid, en el European Women Lobby de Bruselas, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en el Centro Cultural de España de Buenos Aires, etcétera. Su trabajo también ha sido seleccionado y/o ha obtenido numerosos premios en convocatorias como European Women Lobby de Bruselas, Festival de la Luz de Buenos Aires, Premio Joven UCM o Premio Miguel Casablanca, entre otros. Asimismo sus vídeos documentales se han exhibido en Dokumentarfilm Kassel, The Tank New York, Videoformes Clermont o Museo de Vojdavina, por citar sólo algunos.

LA PARADOJA DE CONSTRUIR LA AUTOBIOGRAFÍA DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE





## AL AIRE DE SU VUELO<sup>4</sup>

### Una loba de pelo gris que sale a merodear sin su manada

Una vez construido este retazo biográfico, tras el cual guarecerme de los envites que pueda encontrar en mi singladura a campo abierto por la trayectoria de Ana Álvarez-Errecalde, conviene aclarar que la vida y la obra de la mujer y de la artista se fundamentan en valores sólidos. Se trata de unos valores, que hasta cierto punto se podrían considerar tradicionales, que ella tensa siempre hasta el límite y que la enfrentan continuamente al modelo hegemónico de comportamiento social. Cabe recordar que se ha definido a sí misma como “[...] una loba de pelo gris que sale a merodear sin su manada, pero que tan pronto como quiere se une a ella, disfruta fuera porque sabe que tiene madriguera. Necesita un espacio íntimo. Aúlla para mantenerse en contacto” (comunicación personal, 26 de abril, 2013). En estas afirmaciones descubro atributos de la persona luchadora, de la artista transgresora, de la mujer que muestra su instinto, del mamífero que no duda en presentarse tal como es y de hacerlo desde la animalidad más subversiva. Atributos que de ninguna manera buscan soslayar aspectos más humanos, que sin duda atesora, como la sensibilidad, la afectividad, la responsabilidad, la entrega y el miedo. La personalidad de Ana, igual que su obra, descansa en una revisión constante del conjunto de estos valores y de estos atributos; de ello encuentro testimonio en todos y cada uno de sus trabajos.

En sus opiniones, de la misma manera que en sus obras, se encuentran huellas de las convicciones que configuran su personalidad y de las que no duda en hablar de forma directa y descarnada. Si en algún momento se han podido interpretar sus valores como caducos y se han

---

<sup>4</sup> Título tomado del libro homónimo de Víctor García de la Concha, en el que reúne los estudios más destacados sobre la literatura mística y espiritual del siglo XVI español. En el libro se da cuenta de cómo en un tiempo histórico y difícil un grupo de espirituales emprende la peligrosa y valiente aventura de buscar la libertad del espíritu en nuevas formas de vida.

creído basados en modelos de sociedad antiguos, ella misma lo desmiente con afirmaciones, que de viva voz o través de sus fotografías, deja sobre la mesa de debate. Como ya sucedía en su etapa infantil, de obediencia debida, Ana no duda en mostrar su rebeldía y se desmarca de la normativización con afirmaciones como ésta:

“Creo que hacen falta muchas historias de vidas que transgredan el orden establecido para que luego la sociedad valide esas experiencias y logre ofrecer un tejido de contención a esas nuevas necesidades. Veo a las nuevas concepciones familiares como pioneras en el desafío al modelo hegemónico que ampara sólo las necesidades de las familias que sirven con mayor fidelidad al sistema.” (comunicación personal, 26 de enero, 2015)

### Situada en la autorreferencialidad

Poco antes del tercer viaje, después de años de formación en las artes visuales, Ana sintió la necesidad de expresarse. Un cúmulo de circunstancias la colocó detrás de un objetivo y pasó a mirar la realidad, en muchas ocasiones, a través de las ópticas de las cámaras de fotografía y vídeo.

“Sacaba retratos de mi niño y autorretratos. Lo hacía así por falta de otras personas a quienes fotografiar pues estas acciones no tenían ninguna pretensión artística ni me había planteado la posibilidad de mostrar los resultados. A esta época corresponden obras como *Ícaro en casa*, fotografía en blanco y negro (véase imagen 1), la serie *Dualidades* y otras como *Premisas para seguir en pie*, con memos escritos en dos idiomas porque corresponde ya al momento en el que dejamos New York para venir a vivir a Barcelona.” (comunicación personal, 26 de abril, 2013)

Esta voluntad de registrar la realidad obedecía, probablemente, a un (sin) sentido cargado de intuición. Sin duda, ninguna acción de esta dimensión se lleva a cabo de manera irracional. Quizá el motivo podía inicialmente formar parte del inconsciente, pero el paso del tiempo contribuyó a desentrañar todos los porqués. De hecho, si atendemos a lo que John Berger pone en boca de Susan Sontag probablemente hallemos algunas explicaciones plausibles de la acción de la artista:

“Proust en cierto modo interpreta erróneamente qué son las fotografías: no tanto un instrumento como una invención o un sustituto de la memoria. [...] una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria [...]. Mediante las fotografías el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento un carácter misterioso.” (Sontag, citada por John Berger, 2001: 56)

Estas afirmaciones de Sontag se adaptan como un guante a la necesidad que sintió la joven Ana al empezar a apretar impulsivamente el disparador de su cámara. Se debería convenir, pues, que en las ideas de la escritora norteamericana se encuentran afinidades electivas con la voluntad inconsciente de Ana. Y, leyendo entre líneas, también se descubren claves para comprender la decisión de la artista de empezar a reflejar su cotidianeidad. “Mediante las fotografías el mundo se transforma...”, resulta evidente que transformar el mundo o, en su defecto, lo que de éste no aprecia, es una de las actitudes vitales de Ana. Asimismo la posibilidad de atomizar la realidad y darle a cada momento un carácter misterioso, seduce el instinto demiúrgico de la artista y la anima a registrar todo lo que ocurre en su pequeño núcleo habitado. A partir de

este momento se suceden, en el álbum fotográfico de Ana, instantáneas que pertenecen a su esfera privada y que no pretenden ser nada más que un registro de su vida.

Avanzar por esta línea argumental le confiere la íntima seguridad de que sus fotografías podrían tener una utilidad casi terapéutica, a la vez que la animan a sentir con mayor ahínco la necesidad de expresarse a través de este medio. Descubrir que sus fotografías pueden contener una narración interior -a diferencia de lo que sucede con los álbumes familiares que le muestran amigos y conocidos-, que lo tratado en ellas va más allá del discurso que busca solazarse en las bondades de la vida doméstica o en el orgullo de la institución familiar y que siguiendo esta veta en lo privado podría llegar a incidir en lo público, incita a Ana a profundizar en la valoración de su propia realidad y a rendir testimonio continuado de la misma.

Evidentemente en esta primerísima fase de su producción la reflexión que acompaña sus trabajos cuestiona pocos interrogantes. Sin ser meramente descriptiva, está muy lejos de las rupturas de una familia feliz que proponen autores como Nan Goldin (*The ballad of sexual dependency*) o como Richard Billingham (*Ray's a laugh*). En sintonía con trabajos como los citados, Ana se alinea en el punto de vista de la autorreferencialidad<sup>5</sup> y se podría afirmar que se sitúa en el punto de par-

---

5 “En la lógica de la experiencia estética y en su relación con la aparición de lo artístico, la cuestión de la ‘reflexividad’ nos remite necesariamente al concepto de ‘autorreferencia’. Tal concepto no entraña una noción exclusivamente lógica, ni simplemente tiene un sentido metafórico, sino que se manifiesta como síntoma de una crisis fundamental: el cuestionamiento de los principios racionales de ‘identidad’ y de ‘no-contradicción’. La autorreferencialidad en el ‘Arte’ parece evidenciar la ambivalencia paradójica en la que éste se instala. Nos encontramos ante un problema crítico y crucial que consigue exhibir los límites difusos entre lógica y estética. ¿Hasta qué punto es legítimo hablar de una autorreferencia en el ‘Arte’? La autorreferencia aparece en una ‘re-presentación’ de la identificación de ‘sí mismo’ por ‘sí mismo’, exigiendo una alteridad que entraña un ‘efecto retorno’ sobre una forma de recurrencia aporética. En tanto ‘referencia’, se muestra como una tendencia a cierto y determinado fin u objeto. Su movimiento necesita del principio de ‘identidad’ y pone en juego necesariamente la noción de ‘diferencia’.” (Álvarez Falcón, 2010: 30)

tida adecuado que le llevará más tarde a elaborar series fundamentadas en la teoría del parentesco<sup>6</sup> y, por ende, a profundizar en la maternidad como núcleo de trabajo.

### La rueca transformada en cámara

De su época en New York y de su contacto con el cine independiente realizado por minorías como mujeres, latinos, afroamericanos y asiáticos, a Ana le quedó una querencia especial hacia unos grupúsculos que viven la realidad desde perspectivas diferentes a los que ostentan el poder. No le ha resultado nunca difícil, ni raro, afirmar que se ha sentido inmigrante en dos ocasiones y que esta situación la ha llevado a enfrentarse a la vida de diferente manera a los que viven instalados en la comodidad laboral y en un modelo de vida estandarizado. Asimismo, tampoco ha tenido ningún tipo de reparo para expresar su indignación ante la precariedad a la que los gobiernos someten a aquellos que optan por la creación artística (como ya he apuntado anteriormente, su marido también se dedica a la misma actividad).

A pesar de todo, Ana es actualmente madre de una familia numerosa que tuvo unos durísimos inicios con la asunción de la enfermedad de Neuquén, su primer hijo. El conjunto de estas coyunturas, sumado a la necesidad íntima de expresarse, llevaron a Ana a la producción de una serie de instantáneas que se iría prolongando en el tiempo y que acabaría por interactuar con su ámbito familiar más amplio en forma de registro fotográfico. *Egología*<sup>7</sup>, como se denomina la serie, deriva de un término que le sugirió Rebeca Pardo y que, a pesar de no estar en los

---

6 Según Rebeca Pardo: “[...] sería muy complicado imaginar la fotografía sin el álbum familiar, e incluso podría decirse que sorpresivamente el parentesco en los noventa ha renacido de sus cenizas, un hecho que en artes visuales podría atribuirse al trabajo de feministas y de los estudios de género (representaciones familiares y trabajos de identidad de gays y lesbianas especialmente).” (Pardo, 2013: 56)

7 Esta y otras series de la artista están disponibles en <http://alvarezreccalde.com>

diccionarios, reflejaba con exactitud la obra, relacionada con su yo en pasado, en presente y en futuro.

El álbum familiar iba creciendo, pues Ana encontraba a cada paso renovados motivos para seguir las huellas que sus seres queridos dejaban en ella y, por encima de todo, para seguir registrando las vicisitudes que las mismas personas experimentaban. No había vuelta atrás, se había captado la fugacidad del momento y se había retenido el instante para siempre. La vida, en minúsculas, quedaba registrada una y otra vez como en un sumario y, como más o menos diría Georges Perec -cito de memoria-, el álbum, mientras haya alguien intentando dejar un surco, un rastro, una marca, será capaz de aportar a la vida instrucciones de uso.

Padres e hijos se situaban delante del objetivo de la cámara para dejarse arrebatar el hálito de vida que otorga autenticidad a la representación. Tanto es así que el conjunto de *Egología* podría, en un futuro, cartografiar en buena parte la maternidad de Ana. Porque, y según sus propias palabras, fue la maternidad la que la convirtió en artista, la que puso en sus manos el instrumento que le permitió hacer de un espacio privado un no-lugar público<sup>8</sup>. Desde que empezó a fotografiar la evolu-

---

8 "Las tensiones público-privado, que en realidad son otro modo de revelar las tensiones sexo-género, han tratado de resolverse en vano de diferentes modos, que podrían ser reconstruidos en términos tan elementales como significativos. La diferenciación en dos espacios o dos ámbitos de la realidad tiene su razón de ser en la necesidad de preservar formas de vida diferentes, y un equilibrio entre las formas externas de poder y las formas naturales de la reproducción. Por ello, el primer paso para resolver esa separación de dos ámbitos diferentes fue tomar al asalto el espacio vedado. La sorpresa fue que era un espacio exclusivo, no por decisión, sino por razones esenciales. Ello obligó a las mujeres a recurrir a estrategias masculinizadoras –de las que dan buena cuenta desde Mary Wollstonecraft a Simone de Beauvoir-. Se percibió como ficticia la incorporación de las mujeres a un mundo que no estaba cortado a su medida, y se creyó que esa incorporación sería real sólo si las mujeres eran por fin interpretadas como mujeres. Pero, naturalmente, no era difícil replicar de manera semejante a la alegría de la diferencia y con sus propias armas: toda emancipación en estos términos se hace ficticia de nuevo. Porque no hay un –nosotras- genérico, como no había tampoco un –nosotros- comprensivo de lo masculino y lo femenino. Sin embargo

ción fisiológica de Neuquén y descubrió la capacidad autorreferencial del autorretrato, el reducido espacio que habitaban en New York se fue ampliando hasta convertirse en ese no-lugar común en que tenían cabida otros elementos familiares que, en cada imagen registrada, iban dejando jirones de vida. La labor de Ana, mientras cuidaba con dedicación absoluta a su primer hijo, había trascendido desde lo privado a lo social, económico y político.

*Egología* iba creciendo en número de fotografías y, en torno a los personajes que aparecían en la serie, se iba hilvanando una maraña de tiempo y espacio con muchos y delicados hilos; la rueda transformada en cámara urdía un tejido capaz de transparentar la realidad. A partir de una experiencia extrema, dado el diagnóstico y el pronóstico de la enfermedad de Neuquén, emergió la voluntad de llevar la maternidad más allá de los límites imaginados y la crianza del hijo proporcionó un impulso vital a la madre para desafiar a un sistema que no era de su agrado.

---

la teoría *queer* no es tampoco el último estadio en este intento fallido. Nuevas imágenes de mujeres, de mujeres excéntricas al género femenino en cualquiera de sus reconstrucciones, ponen sobre la mesa experiencias intelectuales y vitales difíciles de integrar en el orden de esta historia de las relaciones entre sexo y género, y, paralelamente, privado y público. Lo nuevo, se diría, es una constatación doble: que toda emancipación real, en los términos en que la lucha feminista se la planteaba, es ilusoria, y que la única forma de activismo posible es hacer público lo privado, pero no a la manera estándar, haciendo de lo privado un objetivo común y visible, sino dándole visibilidad como un objeto propio y diferencial en un nivel meramente individual.” (González Marín, 2010: 421)

## A una ciudad lejana

La atracción por el viaje y la voluntad de continuar la crianza de un hijo que la necesitaba en un lugar y un clima más propicio, acercaron a Ana Álvarez-Errecalde a Barcelona. Una vez instalados, con un cierto acomodo, Ana no olvidó su arraigada voluntad de desafiar al sistema ni, tampoco olvidó, que su ámbito de confort eran los espacios fronterizos. Buscaba con inquietud reforzar su formación como artista y, para ello, no dudaba en presentarse a certámenes artísticos o en solicitar ayudas y becas para residencias en centros de producción. Esto ya le llegaría más adelante. Mientras tanto, debería seguir produciendo en su taller sin poder sentir el apoyo social que todo artista precisa.

En esta urbe la pareja y el hijo encontraron un lugar en el que desarrollar algunos de los proyectos que bullían en sus mentes. La biografía espiritual de Ana encontró espacios para desenvolverse y un pósito cultural en el que cultivar su faceta artística recién estrenada. En esta ciudad la loba de pelo gris pudo salir a merodear un poco más lejos de su manada para así poder acercarse a experiencias singulares en el ámbito de la expresión artística. La vida personal y la profesional convergieron en una profunda coherencia ética y estética, de manera que la maternidad, incluida la crianza, siguiera siendo el núcleo central de las dos esferas de vida.

Ana siguió avanzando en su obra magna *Egología* y, poco a poco, fue ampliando la nómina de protagonistas de su álbum familiar, aprovechando circunstancias coyunturales como la visita de sus padres. En este período, la reunión familiar era ya muy distinta a la vivida inmediatamente después del nacimiento de Neuquén, una situación que podía haber distorsionado los roles familiares de cada uno de ellos. Ana relata así la relación con sus padres, y especialmente con su madre, respecto a aquella situación:

“Desde mi punto de vista, mi decisión de parir en casa, al menos la primera vez, fue avalada por mi madre no tanto por una convicción

personal como por el amor y la confianza infinita que tanto ella como mi padre me han tenido siempre. Creo que el complejo diagnóstico de mi hijito mayor fue muy doloroso para mis padres. Sé que hubieran querido ahorrarme cualquier tipo de tristeza y preocupación. El hecho de vivirlo a distancia tampoco les permitía estar tan presentes como hubieran querido, pero creo que a mí esa distancia fue lo que me permitió realmente ser madre y no aferrarme a mi rol de hija. En un momento en el que tanta falta hace sentirse cobijada, tener que enfrentarme tanto sola como con mi pareja al dolor del diagnóstico, a la incertidumbre de la enfermedad, fue como un segundo parto.” (comunicación personal, 18 de septiembre, 2012)

Con la visita de sus padres la situación había dado un nuevo giro y los roles volvieron a ser los habituales. Ana se desenvolvía nuevamente como hija, pero sentía cómo el ejemplo de su madre había contribuido, aún en la distancia, a un rápido y profundo proceso de maduración personal. Ahora ya podía simultanear, con toda naturalidad, su rol de madre y el de hija.

A este período pertenecen los retratos en los que presenta un abrazo entre sus padres (véanse imágenes 2, 3, 4 y 5) que, evidentemente, no son fotografías de un álbum familiar al uso. En este trabajo, que podemos ver desde diferentes perspectivas, sentimos la calidez de las pieles, la sensación de que los protagonistas se proyectan mucho más allá de la realidad inmediata, como si se encontraran sumidos en un éxtasis desprovisto de cualquier forma de arrebató; un éxtasis embelesado que los transporta fuera del tiempo que viven y que les permite quedarse en el aire, flotando. Precisamente la composición, en la que sólo se nos muestra los cuerpos desnudos por encima de la cintura, consigue transmitir este carácter etéreo al abrazo. Se trata de dos cuerpos dispuestos a dejarse llevar por la espiritualidad, que mantienen los ojos cerrados demostrando una unión neurosensorial que trasciende el momento; dos cuerpos que no se buscan, se saben, se funden sin visceralidad. El gran logro de la fotógrafa

es que consigue ausentarse de la escena, su no-presencia no contamina de realidad el momento, al contrario, al desaparecer contribuye a dotar al instante de un efecto antigravitatorio que desplaza una obra eminentemente contemporánea hasta un clasicismo sacro.

Esta cualidad de sacramento laico se irá resiguiendo en muchas de las obras de Ana. La podremos ver en buena parte de las fotografías en las que nos muestra el cuerpo en desarrollo y la fragilidad física de su hijo Neuquén (véanse imágenes 8, 9 y 17), la veremos sin duda alguna en sus autorretratos e incluso la podremos disfrutar en las instantáneas, sin pretensión artística, que recogen juegos o actividades domésticas en familia. Ella nos dice, una y otra vez, que su “álbum familiar no es ‘exitista’, no registra celebraciones ni momentos de gloria, sólo registra hechos que me definen e identifican” (comunicación personal, 25 de junio, 2013).

Estas aseveraciones resultan extrañas a los ojos de un observador neutral, pues éste descubre fácilmente la autenticidad de cada momento, descubre una forma de tratar el instante que ultrapasa la naturalidad que tantos adeptos tiene. La autenticidad de Ana interroga al significado, hurta en la reproducción de la realidad hasta extraer de ella la esencia de lo representado. Sin duda lo consigue en todas y cada una de las imágenes de *Egología*, pero donde llega a trascender la mera representación es en aquellas series en las que conjuga el cuerpo con elementos considerados abyectos por la sociedad. En muchos de los trabajos de Ana el cuerpo es visitado como la verdadera encarnación, una cualidad estética que dota de fisicidad a la obra. En la serie de *Las tres gracias sangrantes* (véanse imágenes 14, 15 y 16), dota a su cuerpo de la animalidad a la cual se refiere habitualmente. La artista busca a través de la visión de la sangre, mostrada explícitamente, animar un cuerpo estático pero no exánime, recordar que es un cuerpo vivo y capaz de otorgar vida. En estas fotografías, y otras similares, da visibilidad al cuerpo de la mujer, una mujer amenazada por la uniformización del sistema, una mujer que desde la infancia hasta la vejez se puede convertir en diana propicia de una sociedad medicalizada, consumista y dominada por la voluntad de los mass media. Las “gracias” de Ana ejercen, a través de su cuerpo, una dura resistencia al sistema y no

dudan en sangrar o en mostrar otros elementos fisiológicos para zafarse del dominio del patriarcado. En este punto percibo importantes afinidades entre las actitudes de Ana y los postulados de Fernández Guerrero cuando esta última apunta:

“El cuerpo es relato, es narratividad abierta a la temporalidad, y la libertad es aquí descrita como ese despliegue de la dimensión expresiva de nuestros cuerpos. Esa concepción pragmática de la libertad resulta del máximo interés: libertad para decir, para ser cuerpo y expresarse a través de él. En esta dimensión ‘poiética’, de hacer al decir, es donde se está dirimiendo en la actualidad buena parte de la lucha feminista: la liberación pasa por sacar a la luz y dar visibilidad a la experiencia de las mujeres, que tiene múltiples dimensiones: física, psíquica, social, política..., pero que siempre arraiga en el cuerpo y se condensa, se sintetiza en él.” (Fernández Guerrero, 2010: 437)

Menstruación, parto, aborto... son fisiologías teñidas de la sangre que la artista no duda en integrar en su obra, de la misma forma que no duda en fotografiar la herida, la enfermedad o la vejez.

### **De Eva a Lucy (¡Déjeme en paz! ¿No ve que estoy ocupada pariendo?<sup>9</sup>)**

Familiarizada con la ciudad elegida para instalar su madriguera, Ana transmutada en mamífero placentario, como la loba que figuradamente había elegido como símbolo, estaba embarazada de nuevo. Presto a nacer un segundo hijo se dejaba llevar por la seguridad de que un parto en casa era el ideal para una maternidad completa. De nuevo aullaba para desafiar al sistema y enfrentarse a una sociedad que secuestra

---

<sup>9</sup> Subtítulo entre paréntesis tomado de las palabras de Carmen González Marín en el artículo *¿Mamá drag King?* (González Marín, 2010: 411).

la naturalidad del parto a través de una exacerbada medicalización, a través de agresiones como la cesárea o la episiotomía que violentan el cuerpo de la mujer en aras de la eficacia y del buen hacer.

En palabras de Roser Gallardo “igual que el resto de mamíferos, todas las mujeres sabemos parir desde el momento del nacimiento; la cultura en la que nos toque vivir será la que determinará la manera como se haga” (Gallardo, 2009: 81). No se puede olvidar que los médicos obstetras aparecen en el siglo XVIII, pero los partos instrumentalizados no son norma hasta muy avanzado el mismo siglo. Hasta ese momento el parto era cosa de mujeres pues mujer era la partera y todas las que se movían a su alrededor. Comadronas o doulas son términos que denominan a las mujeres que ayudan en el parto a sus congéneres. Según Cira Crespo: “[...] el parto es un momento de comunidad. Pero de una comunidad muy concreta: una comunidad en femenino” (Crespo, C., 2013: 29). La autonomía de esta comunidad iba siendo socavada por el intervencionismo médico, el cual poco a poco iba ganando terreno en un terreno que nunca le había sido propicio. El miedo, utilizado como argucia, se iba convirtiendo en arma arrojada contra la mujer a la hora de escoger la forma de parir<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Incluso la literatura del momento se hizo eco de la situación como se demuestra en la obra *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, novela escrita por Laurence Sterne entre 1759 y 1767. Valga este fragmento como ejemplo: “Por todas estas razones, públicas y privadas, acumuladas, mi padre estaba de todas todas a favor del comadrón/cirujano, y mi madre, nada en absoluto. Mi padre le rogaba y suplicaba que renunciase por una vez a las prerrogativas propias del caso y que le permitiera escoger por ella; mi madre, por el contrario, insistía en disfrutar del privilegio de escoger por sí misma y no tener más ayuda que la de la anciana. ¿Qué queríais que hiciera mi padre? Estaba agotando todos los recursos. Hablé del tema con ella en todos los tonos; argumentó desde todos los puntos de vista; discutió el asunto con ella como un cristiano, como un pagano, como un marido, como un padre, como un patriota, como un hombre. Mi madre le daba respuesta a todo exclusivamente como una mujer; y eso le resultaba un poco difícil porque, como no podía asumir y combatir los razonamientos de tantos personajes, el juego resultaba desigual: eran siete contra una. ¿Qué queríais que hiciera mi madre? [...] mi madre sería asistida por la anciana y, mientras tanto, el comadrón/cirujano podría beberse una botella de vino con mi padre y el tío Toby Shandy en la habitación trasera,

A través de teorizaciones como estas, Ana deseaba repetir el parto en casa. Otra vez decidía retar a una sociedad que exige obediencia, que, influenciada por una religiosidad ancestral, ha decidido que Eva, la mujer expulsada del paraíso, con la maldición con la que carga, es el ejemplo a seguir. “Parirás con dolor”, se le había sentenciado, y este anatema ha perseguido a las mujeres durante siglos y ha sido el principal motivo para promover la intervención médica en el parto. Una vez más, la artista demostró su espíritu rebelde, su necesidad de contraponer su voluntad a la obediencia debida y enfrentarse, así, a la normativización de las conductas maternas habituales. Fiel a su natural transgresor, Ana decidió dejar de lado el ejemplo de Eva y adoptar la personalidad más terrenal de Lucy<sup>11</sup>. De natural no domesticable, la artista dispuso que iba a dar rienda suelta a su sueño de parir en casa de nuevo, acompañada de personas afines y, además, si le era posible, dejar testimonio gráfico del feliz momento (véanse imágenes 6 y 7). Así pues, preparó una escenografía austera para ilustrar el misterio del parto y desmitificar actitudes que han contribuido a perpetuar roles femeninos que interesaban al patriarcado. En su fuero interno latía la intención de demostrar que también ella, como muchas otras mujeres, había llegado a la mayoría de edad y se la debía tratar como tal. Durante demasiados años la sociedad había ocultado la verdad sobre el parto bajo preceptos de intimidad, privacidad, dolor, necesidad de asistencia y otros que lo único que hacían era cubrir a la mujer de una pátina de objeto y, como tal objeto, rodearla de toda la asepsia posible. Pero Ana quiso revelar verdades y las verdades deben ser mostradas para que resulten pedagógicas. Ella pretendía llegar hasta el tuétano de una realidad que mos-

---

por lo que se le pagarían cinco guineas.” (Sterne, 1993: 49)

11 Lucy es un homínido hembra, de más de 3’2 millones de años de antigüedad, encontrado en una excavación en Etiopía. Es el esqueleto de una hembra de alrededor de 1 metro de altura, de aproximadamente 27 kg de peso, de unos 20 años de edad y que al parecer tuvo hijos, aunque no se sabe cuántos. Dotada de un cráneo minúsculo, comparable al de un chimpancé, Lucy andaba sobre sus miembros posteriores, signo formal de una evolución hacia la hominización.

trara a la mujer como sujeto y que, como sujeto, sangre, grite, ría y lllore. Que las emociones trasuden a través de la piel y los gestos, que rezumen los productos biológicos excretados y que transmitan toda la bondad de un momento feliz. La artista explicaba la experiencia de la siguiente manera:

“Desde el comienzo de mi embarazo soñaba con hacerme una foto unida a mi bebé por el cordón umbilical. Esto surgió en un intento de contrarrestar tantas maternidades ‘de película’ (literal y metafóricamente hablando) que tanto el cine, la publicidad y toda la historia del arte vienen enseñándonos. Estas maternidades refuerzan el estereotipo surgido a partir de las fantasías heterosexuales masculinas en donde existe la dualidad madre/puta; siendo todo lo relacionado con la ‘madre’, sacralizado (maternidad con velo incluido). Se refuerza la imagen de la mujer no como protagonista y heroína sino como alguien enfermo, fuera de control, alguien que requiere asistencia. Una vez más, se toma a la mujer como objeto y el objeto no sangra.

Con estas fotos me interesaba mostrar una maternidad desde mi experiencia, en donde para parir me abro, me transformo, sangro, grito y sonrío. Sonrío porque el dolor me acerca a mi hija, sonrío porque el dolor me demuestra lo fuerte que soy, sonrío porque soy protagonista, sonrío porque soy heroína. Refutando la idea de fragilidad culturalmente aprendida, me interesa mostrarme en control de mi experiencia. Estoy de pie, con la placenta aún dentro de mí, con mi bebé unida a mí por el cordón y hago lo que me da la gana, decido cuando detenerme, hacer la foto y mostrarme.

[...] en los últimos cien años casi no se han planteado maternidades en la historia del arte. Después de que el movimiento feminista consiguiera que la mujer pudiera ser vista en otros roles, mostrar una maternidad podía entenderse como un retroceso en el camino recorrido. A pesar de que, en todo un siglo,

artistas de ambos sexos se han planteado temas basados en lo escatológico, lo abyecto, la sexualidad y los tabúes, el parto sigue siendo un misterio.” (comunicación personal, 4 de octubre, 2012)

Esta declaración en primera persona devuelve a la mujer el papel principal del momento del parto, el papel que le ha sido usurpado durante muchos años cuando al medicalizarlo se ha apartado el foco de la partera para iluminar a los actores secundarios.

“Probablemente todos tenemos en la cabeza –y quizá en algún recóndito lugar de nuestra intimidad- la sensación de rechazo ante ese conjunto de escenas en que una mujer –desindividuada, mera especie- grita o resopla como endemoniada, en una escena que aunque debería protagonizar no deja de ser la escena de otros. La atención queda acaparada por el doctor, la familia expectante o la criatura en su caso. En resumidas cuentas, aquellos personajes que son humanos, que manifiestan sentimientos, emociones y actitudes en general comprensibles, asimilables por todos eran quienes atraían la atención, frente a un ser objetualizado, cosificado, que aullaba como si algo extraño estuviera robándole el alma. La paradójica pasiva rebelión contra ese sufrimiento incomprensible con que nos obsequiaban las escenas de parturientas, desde luego, no ofrecía ni actitudes humanas ni eficiencia, ni siquiera emociones adecuadas.” (González Marín, 2010: 411)

Ana sólo se imaginó en este instante como la receptora de todas las miradas y la emisora de todas las sensaciones que desea transmitir. La protagonista ejerció a la vez la dirección, dominó el tempo de la realidad y, también, dominó la representación de la misma realidad. Las fotografías que conforman este hermoso y, a la vez, transgresor díptico, son el resultado de una doble función que convocó una maternidad excelsa.

Los determinantes biológicos no enmascararon la capacidad reflexiva de la mujer sino que la implementaron; dice Ana: “[...] tuve un subidón de energía y de claridad” (comunicación personal, 4 de octubre, 2012).

La decisión de levantar el velo y mostrar una maternidad a la que podrían acceder una buena parte de las mujeres, llevó a Ana a expresar su experiencia de la siguiente manera:

“[...] una maternidad que aporta un testimonio de poderío, alegría, responsabilidad y autonomía a un imaginario cultural restringido y manipulador, que refuerza la idea de sufrimiento, sometimiento a una autoridad externa (principalmente institucional), infantiliza a la mujer y niega la sexualidad del parto normalizando conceptos virginales (en iconografías religiosas) o conceptos médicos (cesáreas programadas, episiotomías que al coser achican la vagina). [...] una maternidad vista desde el arquetipo de la mujer-primal, la mujer-bestia, que no tiene nada prohibido.” (comunicación personal, 21 de diciembre, 2014)

La libertad y serenidad de estas afirmaciones realizadas por la mujer, artista y madre, contrastan enormemente con el ocultamiento del momento del parto ejercido por la sociedad durante años. El arte también se había olvidado, voluntariamente o no, del parto como representación y Ana, con este trabajo, lo instala en el imaginario de la maternidad en el arte contemporáneo. Resulta evidente que con esta representación la artista subvierte el ideal estético y moral de la maternidad concebida por la sociedad dominante. El pulso al poder social, económico, médico y patriarcal en definitiva, estaba echado: la obra *El nacimiento de mi hija* se convierte, por méritos propios, en una maternidad subversiva.

La obra cuestiona el parto y traslada la batalla al terreno de la lucha política. El posicionamiento de Ana, más allá del envite a la ética y la moral establecidas, incide en diversos factores que atentan contra el nudo gordiano con el que el patriarcado tiene amordazada a la mujer y a sus acciones. Por una parte, al mostrarse altiva, embadurnada con sus

propios flujos biológicos y unida físicamente al bebé, destruye el tabú de la representación de la maternidad en el momento del parto. Por otra parte, flirtea con la voluntad de situar la maternidad como estadio sexual del cuerpo; no cita expresamente al denominado parto orgásmico, pero sí que en alguna ocasión ha comentado: “[...] el parto de mi niña se presentó de esa manera: fue un parto libre, lúcido y gozoso, amoroso, respetuoso y alegre; viví un clímax de felicidad extrema” (comunicación personal, 21 de diciembre, 2013). Además, también observo subversión en la posibilidad de mostrar al bebé unido a la madre a través del cordón umbilical y con la placenta en el interior de sus órganos genitales, aunque se podría considerar que la subversión es mayor cuando nos muestra la placenta exteriorizada y a la niña aún conectada con la misma pero ya iniciando un intento de lactancia. Las dos fotografías interrogan directamente a la labor de los obstetras y parecen echarles en cara la violencia con la que inundan las salas de partos y toda la iconografía con la que se publicitan sus actuaciones.

Viendo las imágenes registradas por la propia Ana, desaparece buena parte del pánico que gravita sobre las cabezas de las mujeres como una espada de Damocles durante todo el embarazo, una amenaza que proviene mayoritariamente del interés de una buena parte de la clase médica como representantes del poder patriarcal. Ana colabora con este trabajo en extender la bondad de un parto natural, de un parto en casa rodeada de las personas que te quieren y con una actitud, por parte de todos, muy diferente a la que se adoptaría en un parto instrumentalizado.

### **Es hora de aprender y desaprender**

En el 2008 un nuevo embarazo, un nuevo parto y, una vez más, se repite el ritual: encerrada en su propia madriguera, y ante los suyos, Ana volvió a dar a luz con la misma paz y felicidad que en las otras dos ocasiones. Ahora no hubo cámaras ni registros, o si los hubo se quedaron en la más absoluta de las intimidades. Nació un niño que muy pronto pasó

a formar parte del álbum familiar, como se observa en la obra *Galaktotrophousa* (véase imagen 10), también de la serie *Egología*. Ana nos propuso una representación de la lactancia en formato de tondo -una composición pictórica circular, de origen incierto, que popularizó Botticelli en la Florencia del siglo XV para representar a las madonas de la época-.

La crianza como fase de la maternidad reunió a los tres hermanos (véanse imágenes 11, 12 y 13) y a partir de ese momento tuvieron que repartirse las atenciones que Ana y Jorge les iban a dispensar. La educación, una parte menos biológica de esta crianza, preocupó a Ana, y sigue ocupando sus reflexiones, pues ella siempre ha tenido particulares ideas a este respecto. El relato de vida de Ana, fragmentado por la irrupción de su faceta artística, no ha dejado de tener un hilo argumental cargado de coherencia en relación a sus valores, ya citados, y a sus principios éticos y morales. Si cuando habla de la mujer y la maternidad deja claro que su actuación se rige por sus convicciones y no da su brazo a torcer ante nada ni nadie, no va a ser muy diferente cuando de lo que se trate es de la educación de sus vástagos. Si tenemos en cuenta que su primer hijo necesitó de dosis muy elevadas de acompañamiento y de amor, los otros dos, que han gozado de circunstancias de desarrollo fisiológico totalmente favorables, han recibido el mismo grado de atención y amor por parte de sus padres. Atención y amor que no están basados en la condescendencia ni tampoco en la exigencia porque probablemente sea la libertad el concepto que mejor cuadra con lo que en realidad Ana y Jorge han ofrecido a sus hijos.

“En mi experiencia de crianza veo que más que de educación deberíamos hablar de aprendizaje. El aprendizaje es lo que ocurre de forma innata y espontánea, a partir de la propia necesidad, curiosidad, experiencia y/u observación. Reconozco la naturaleza ambivalente del aprendizaje. Reconozco que el aprendizaje no es el resultado de un maestro ni de una pedagogía sino del propio desarrollo de los niños y niñas, y que mientras no se obligue, no se interfiera, no se condicione, el aprendizaje ocu-

re con la misma facilidad que ocurren otras funciones.” (comunicación personal, 20 de febrero, 2014)

“Me chirría cuando escucho algo sobre educación de valores, o educación emocional, o educación para la libertad. Cuando en realidad lo que deberíamos hacer los adultos es desaprender la competitividad, desaprender el sistema de premios y castigos impuestos y respetar los procesos innatos de cada niño/niña. [...] siento que no hay nada más poderoso a la hora de influir en el aprendizaje de los que nos rodean que el ejemplo. También, como te decía en mi e-mail de ayer, cada vez valoro más el silencio, los tiempos muertos, la pereza, la fiaca, el aburrimiento, como motores de conexión y de nuevas ideas. Como caldo de cultivo para nuevas preguntas y momentos de Eureka! Como vínculo con otro mundo no tan ligado a la razón sino a preguntas existenciales, filosóficas, espirituales, que casi no tienen cabida en nuestra vida diaria y mucho menos se les permite a los pequeños realizarlas. Permitir esos tiempos quietos –que suelen ser muy movidos interiormente- es permitir el asombro, la contemplación, la reverencia a algo más grande que nosotros y que siempre nos desafía o nos conmueve.” (comunicación personal, 21 de febrero, 2014)

Con reflexiones como estas, Ana da cuenta del compromiso adquirido con la crianza de sus hijos. Realmente no existe tal compromiso sino que es una crianza urdida a base de ejemplo, libertad, autonomía y respeto. Un método sin método, basado en la intuición y en el deseo de evitar, ante todo, la domesticación. No sintoniza con “corrientes educativas y pedagógicas que quieran disecar a los niños y niñas para ver de qué forma se consigue que sean adultos educados” (comunicación personal, 21 de febrero, 2014) y esta forma de educar la practica alguien cuya madre dedicó buena parte de su vida a la docencia. La actitud de Ana al no escolarizar a sus hijos parece contrastar con la dedicación profesional de su madre tal como explica ella misma:

[...] le parecía incomprensible, casi como un rechazo a todo lo que fue para ella una buena parte de su vida. Sin embargo, cuando convive con nosotros y compartimos los logros del aprendizaje que los niños consiguen a su propio ritmo y, sobre todo, desde el propio interés, la veo maravillada.” (comunicación personal, 23 de marzo, 2014)

Madre e hija han educado de forma diferente, pero de lo que estoy segura es que el respeto mutuo está en la base de su relación y que los juicios de valor, y también los prejuicios, quedan fuera de sus admirables vínculos. La crianza de sus hijos ha ocupado sin duda una parte importante de su labor como madres y el ejemplo transmitido por la madre de Ana durante toda su vida ha sido un fiel espejo en el que ella se ha mirado.

La maternidad continúa en esta fase y actualmente le asombra el desarrollo de sus hijos. No sólo vive su maternidad de manera testimonial, estando, sino que la registra como medio para ir documentándola. En las fotografías personales con los niños (que puede encontrarse a lo largo de este texto) se narran aquellos momentos en que se integran y pasan a formar parte de los proyectos familiares, ya sean grandes o pequeños, se muestran los tiempos de juegos y también los tiempos de aburrimiento, necesarios todos como fuente de conocimiento y de búsqueda del yo. La representación de estos momentos forma parte asimismo del álbum familiar y, según Ana, la maternidad se extiende hasta esas actividades tan vitales como éticas.

Ana que en lo que hace referencia a su cuerpo y a las actuaciones en torno a la maternidad biológica es de una radicalidad en consonancia con teorías feministas clásicas, no parece estar en el mismo paradigma cuando de la crianza se trata. A tenor de lo que ella misma ha expresado en múltiples ocasiones, e incluso de lo que ha quedado reflejado en estas páginas a partir de diversos contactos, se podría convenir en que su forma de pensar y de actuar coincide con lo que Olaya Fernández Guerrero expresa en su artículo *Encuentros y desencuentros entre el feminismo y la maternidad* (2010). Cuando Fernández Guerrero cita

a autoras como Sara Ruddick<sup>12</sup> o Luisa Muraro<sup>13</sup>, no duda en convocar reflexiones que más allá de considerar la maternidad como una imposición social, tendencia clara de determinados grupos feministas, interpreta esta maternidad como una posibilidad de ejercer libremente los deseos de las féminas en relación a las capacidades de su cuerpo. Según asume Fernández Guerrero en algunas conclusiones sobre el feminismo y la maternidad:

“La maternidad es un espacio común, inaugura la relación con lo otro que está presente en el ser humano desde su gestación; en este sentido la maternidad trasciende lo biológico y abre el camino de la alteridad. Es lugar de encuentro, vínculo físico y cultural entre los seres humanos que se conectan unos a otros por lazos familiares, afectivos, sociales y lingüísticos.” (Fernández Guerrero, 2010: 437)

Así pues, en el momento actual los feminismos mantienen enconadas polémicas y ya no resulta nada difícil detectar grupos feministas que se hayan esforzado para encontrar modelos capaces de articular aspectos positivos en la experiencia femenina. Hoy en día hay tendencias entre el feminismo que no dudan en aceptar que en el ser humano se da un instinto que le empuja a reproducirse o, dicho de otro modo, a buscar una pareja adecuada con la que tener hijos y en los que proyectarse.

---

12 “La práctica maternal se basa en el desarrollo de tres actitudes: protección (la madre vela por la seguridad del hijo), nutrición (esfuerzo por cubrir las necesidades básicas, físicas, del hijo) y aprendizaje (la madre trata de inculcar al hijo actitudes y valores que considera positivos).” (Ruddick, citada por Fernández Guerrero, 2010: 428).

13 “[...] el sentido de ser sólo se puede aprehender plenamente a partir de nuestra relación con la matriz de la vida, y esa relación es la que se establece con la madre en la primera infancia.” (Muraro, citada por Fernández Guerrero, 2010: 430).

“En muchas mujeres, pero también en la mayoría de especies animales –y en algunos hombres y machos de especies animales– hay una tendencia a proteger a los hijos, a proporcionarles los cuidados que necesitan para desarrollarse y valerse por sí mismos. Este tipo de dedicación a la progenie es de carácter altruista, la mujer lo da sin esperar nada a cambio, no hay una reciprocidad en ese cuidado.” (Fernández Guerrero, 2010: 434)

A partir de esta encrucijada conceptual, me mantengo en mi impresión de la coherencia del lenguaje de Ana. Lo que podría parecer una reconvencción de sus valores y principios próximos a un activismo feminista no es tal cuando se refiere a la crianza como elemento propio de la maternidad, sino que pugna por dejar oír sus propias ideas. No cabe duda de que los postulados de Ana han variado sus coordenadas respecto a las reflexiones que hacía de Beauvoir en *El segundo sexo*. Esta autora tenía claro que la maternidad era una servidumbre, una atadura que negaba a las mujeres la posibilidad de desarrollarse como sujetos. En el caso que nos ocupa las variables han sido muchas y aun admitiendo que de forma genérica las reflexiones de la autora francesa han tenido vigencia durante mucho tiempo, y que aún hoy la tendrían en muchas culturas, no concuerdan con lo que Ana ha experimentado a través de la maternidad. Para ella sus maternidades son categorías discursivas, han sido todo un ejemplo de creatividad productiva y en ningún momento han supuesto una servidumbre ni han devenido ninguna forma de frustración. Al contrario, las maternidades de Ana han sido una fuente de libertad y han posibilitado su incursión en la rebelión social que siempre ha sentido como un valor propio y, además, han sembrado su camino de autenticidad.

## Denunciando huellas indelebles (ajenas y algunas propias)

Situada ya en un ámbito artístico destacado, después de diversas apariciones en galerías y otros espacios expositivos, Ana sintió como un valor personal los partos en casa y se posicionó contra cualquier tipo de medicalización de la maternidad. No es de extrañar, pues, que cuando la asociación El Parto es Nuestro -una entidad sin ánimo de lucro que pretende mejorar las condiciones de atención a madres e hijos durante el embarazo, parto y postparto en España- le propuso participar en una publicación que pretendía reparar las heridas dejadas por las cesáreas en el cuerpo de las madres sometidas a estas intervenciones quirúrgicas, aceptara casi de inmediato<sup>14</sup>.

*Cesárea, más allá de la herida* es el nombre de la serie de fotografías de Ana Álvarez-Errecalde (véanse imágenes 18, 19, 20, 21 y 22) que da título al libro homónimo publicado por la asociación susodicha<sup>15</sup>. En

---

14 “En España se hacen cada año más de 100.000 cesáreas. Aproximadamente la mitad son innecesarias. Cien mil madres heridas y cien mil maneras de vivir la herida. Con gozo o con dolor, con alivio o con inmensa rabia, siempre queda una marca. ‘Podrás seguir llevando bikini’ es en ocasiones lo que el cirujano dice a la madre en el quirófano. Promesa de una cicatriz invisible y deseo de que la intervención no deje huella en el cuerpo ni en el alma. Negación una vez más del dolor de muchas madres: ‘pero tú de qué te quejas si tienes un bebé sano’. Pero grande o pequeña la cicatriz en el vientre será de por vida recordatorio del sacrificio al que nos sometimos por el bien de nuestros hijos.

Cuidar la herida, tocar la cicatriz, mostrarla, aceptarla e integrarla suele ser difícil. Las mujeres tenemos poca costumbre de mostrar las cicatrices y la mayoría de las madres cesareadas sólo han visto una cicatriz: la suya propia. A veces ni siquiera eso: hay mujeres que no se sienten capaces de mirar su propia herida.

La cirugía estética nos ofrece borrar las marcas, no sólo de la cesárea sino también las huellas que la maternidad deja en nuestros cuerpos. Eliminar las cicatrices, igual que escondemos la tripa, las curvas o el pecho caído. Como si necesitáramos un solo modelo de cuerpo para un pensamiento único, se nos ofrece más cirugía innecesaria, más ocultación de la corporalidad de las madres.” (Olza, 2010: s.p.)

15 La obra se exhibió acompañada del siguiente texto del catálogo *Cesárea. Más allá de la herida* (firmado por mí misma):

la serie se recogieron una treintena de fotografías que tenían como elemento central la cicatriz provocada por una intervención quirúrgica; en algún momento de la serie aparece un irónico subtítulo con la frase “el (nuevo) origen del mundo” en clara alusión a una fotografía inspirada en el famoso cuadro de Courbet. Aparecen mujeres fotografiadas de cuerpo entero, otras en las que sólo aparece el tronco y algunas en las que aparece incluso el fruto de la cesárea. En todas las fotografías la cicatriz resulta una huella indeleble que queda marcada en la piel de la misma forma que ha quedado grabada en la historia de vida de la mujer que la muestra.

La voluntad de la artista y también de la asociación que propició el proyecto, va más allá de la denuncia explícita de un acto de intervencionismo médico cada vez más frecuente y no siempre necesario, y brinda a las mujeres fotografiadas la posibilidad de hacer las paces con la situación que ha provocado una extremada medicalización de la vida.

---

Durante largos períodos de androcentrismo la dimensión subalterna de la mujer convirtió la fisiología del parto en una acción casi clandestina. Eufemísticamente se le concedió la denominación de momento íntimo de la feminidad, cuando lo que realmente ocurría era que se le estaba arrebatando a la protagonista el rol con el que la naturaleza la había dotado. Tratada como simple objeto durante mucho tiempo, la mujer que paría no lograba nunca superar una función meramente vehicular en la transmisión de vida. Si observamos el ámbito del arte encontraremos abundantes imágenes que muestran mujeres felizmente preñadas o abnegadas madres, pero muy pocas en la intimidad del parto.

Ana Álvarez-Errecalde, una artista que ha destacado por diversos trabajos relacionados con el cuerpo humano, se ha mostrado a sí misma durante la enriquecedora experiencia personal de parir. Su decidida actitud en la restitución del protagonismo fisiológico de la mujer, en un ambiente que combina armonía y crueldad, ha sido muy bien considerada por varios colectivos, tanto artísticos como sociales.

En estrecha relación con la asociación *El Parto es Nuestro*, la artista se ha acercado, con extrema sensibilidad, a la huella indeleble de la cesárea: la cicatriz exterior, marca de la maternidad, que fotografía sin escrutar ni interrogar nunca. En total complicidad con las mujeres fotografiadas, que muestran con orgullo y sin pudor la huella exterior que servirá para compensar múltiples cicatrices interiores, Álvarez-Errecalde restituye a todas las portadoras de la marca el protagonismo del que la cirugía y la sociedad actuales les ha privado.

Ana afirma que “[...] las imágenes muestran la cicatriz física y la cicatriz emocional, al tiempo que invitan al espectador a contemplar la herida para ir más allá de ella, para llegar a la reconciliación y el compromiso con una atención respetuosa del parto” (comunicación personal, 23 de mayo, 2012).

La artista tuvo muchas dudas antes de aceptar la propuesta de la asociación, pues tuvo la sensación de ser una impostora al haber tenido todos sus partos de manera natural, sin que ningún médico participara en ellos. Para convencerse de que su papel podía resultar importante en el proyecto habló con su madre de la experiencia de haber tenido siete hijos y que sólo uno de sus partos hubiera sido por medio de cesárea; finalmente aceptó ya que fue el suyo, precisamente, el parto por cesárea practicada a su madre. A pesar de sus tres partos naturales y en casa, Ana se sintió legitimada para entrar en el proyecto de las mujeres marcadas. Ella, a su manera, también tenía la marca y podía contribuir a dar visibilidad a unas huellas que ya empezaban a sufrir demasiadas mujeres. A diferencia de sus magníficas vivencias con los partos en casa, las mujeres que enseñaban las cicatrices de su cuerpo al objetivo de Ana habían vivido experiencias similares a las que describe Gallardo Ferrer pero agravadas por la práctica de verdaderas intervenciones quirúrgicas:

“En la mayoría de hospitales del Estado español, los partos continúan siendo asistidos como si se tratara de un acto quirúrgico. El personal utiliza batas, máscaras y gorro como en las salas de operaciones. A las mujeres se les continúa practicando una gran cantidad de actuaciones rutinarias, la mayoría de ellas innecesarias en un parto fisiológico: administración de enemas, rasurado de la vulva, perfusión endovenosa, amniotomía (romper la bolsa de aguas de manera artificial), episiotomía (corto en el periné para ampliar la entrada vaginal), administración de fármacos para calmar el dolor. La epidural es la analgesia por excelencia, se utiliza en todas las salas de parto; si bien podría estar indicada y ayudar en algunas ocasiones, se ha convertido

en una de tantas rutinas, sin tener en cuenta los efectos secundarios o complicaciones, desconocidas para las mujeres que reciben una información sesgada porque interesa que ellas mismas la soliciten: la epidural las convierte en más sumisas.” (Gallardo Ferrer, 2009: 84)

Y aún nos da más información respecto a la medicalización del parto y del porqué:

“El patriarcado, la cultura médica y la potente industria sanitaria han repercutido gravemente sobre esta función fisiológica (el parto). Cada día se nos hace más dependientes de la tecnología; parece como si no supiésemos parir sin la ayuda hospitalaria. La recuperación del control del propio cuerpo ha contribuido a que aparecieran grupos y asociaciones de mujeres que cuestionan el papel de la medicina en algunos aspectos de la salud de la mujer y que demuestran la inutilidad de muchos de sus procedimientos que convierten en patológicos procesos naturales como el embarazo, el parto o la menopausia.” (Gallardo Ferrer, 2009: 84)

Convencida de la necesidad de denunciar estas prácticas y de la voluntad de romper con la dependencia que ha creado nuestro modelo sanitario en torno a la mujer y sus procesos naturales y fisiológicos, Ana entró en más de una controversia con la clase médica que no estaba de acuerdo con sus acusaciones -ni con las imágenes que ella había registrado en el parto de su hija-, ni con las vertidas por algunas de las asociaciones que habían salido en defensa de la mujer en estas situaciones. En la controversia mantenida concretamente con el Dr. José María Lailla -presidente de la Sociedad Española de Ginecología y Obstetricia (SEGO)-, en relación a unas reflexiones escritas por éste e inspiradas por la visión del díptico *El nacimiento de mi hija* y por el texto que lo acompañaba (publicadas en la gacetilla digital de la SEGO), Ana escribió la siguiente carta abierta:

Mi nombre es Ana Álvarez-Errecalde y aunque no nos conocemos personalmente, fue grato para mí leer las reflexiones que en parte le inspiró mi trabajo.

Me ha gustado su carta (*“Asistencia obstétrica al parto”*), publicada en la gacetilla digital de la Asociación que usted dirige, y sólo me permito escribirle para que el discurso se transmute en diálogo, que es donde radica la posibilidad de enriquecimiento mutuo.

La obra a la que usted hace referencia es el díptico de autorretratos fotográficos *“El nacimiento de mi hija”*.

[...] Me ha resultado confuso el párrafo que hace alusión a (según sus propias palabras): *“...evitar al máximo el intervencionismo o incluso la participación del obstetra en el parto sin factores de riesgo... Podemos considerar lógico e implícitamente aceptar esta decisión, haciendo oídos sordos a la aportación de la propia FIGO, cuando dice que no hay embarazos y parto sin riesgo, ya que en sí mismo, el parto es un riesgo”*. Parece como si aún los profesionales del parto no terminaran de posicionarse sobre si el parto conlleva riesgos o no.

Yo, madre de tres hij@s nacidos en casa y un aborto espontáneo al que también decidí parir sin intervenciones, asumo desde la responsabilidad y la experiencia que el parto implica riesgo: es parte de la vida y no conozco una sola vida libre de riesgos.

Mi hijito mayor nació en parto maravilloso luego de un embarazo estupendo y tiene un diagnóstico de *Lisencefalia con Síndrome de Lennox-Gaustat*. Aquí no hay a quien “echarle culpas”. Aquí no hay nada “por arreglar”. Esto es la vida con sus milagros y sus misterios. Su esperanza de vida de 2 años ya se ha multiplicado por 6.

Lo importante, a destacar, radica en que el parto no conlleva riesgos sólo si es un parto domiciliario. El parto conlleva riesgos si el médico de turno está muy apurado y decide intervenir para acelerar el proceso de parto. También si a la mujer se le impide moverse, comer, beber, hablar, descansar o lo que su cuerpo le pida estar haciendo.

El parto conlleva riesgos si a la madre se la ata a un monitor, si anunciar “sufrimiento fetal” es casi un protocolo hospitalario para tener paso libre a la cesárea. Y el parto, aún conlleva riesgos más allá de los índices de morbi-mortalidad materno-fetal.

La neurobiología ha hecho grandes avances que confirman que tanto la salud como los rasgos de personalidad se conforman en gran parte en el período prenatal, el nacimiento y los primeros años de vida, y recalca la imperiosa necesidad de permitir que el sistema fisiológico funcione por sí mismo. Porque el caudal de hormonas que naturalmente se suceden en un parto, sin drogas ni intervenciones, están para facilitar una función importantísima: el apego.

Aprovechando que hablamos del factor riesgo, no deja de sorprenderme que la SEGO, publicite en su web a TAMPAX. Usar tampones implica el riesgo de *Síndrome de shock tóxico*... y para evitarlo, sólo haría falta no incitar al consumo de los mismos.

En el mercado hay alternativas como las copas menstruales, mucho más higiénicas y respetuosas con la sostenibilidad del planeta, que nunca han sido asociadas al *shock tóxico*, ni utilizan pesticidas o materiales químicos como los blanqueadores de Tampax... Lo menciono porque me parece que sería importante informar a las mujeres sobre **todas las alternativas del mercado**, no sólo sobre las que aportan un rédito económico al sistema, ni las que económicamente se permiten “auspiciar” la web de la SEGO.

Sobre sus preguntas:

*“¿Alguien se preocupa por el bienestar fetal? ¿Realmente esto es lo mejor que desea una madre para su hijo?”*

Sé que por el tono de las mismas, por la cercanía al relato de mi obra y por el sarcasmo de mi supuesto “*nivel cultural e intelectual elevado*” en relación a su “*modesta inteligencia*” (que asumo como un guiño a sus colegas lector@s y soci@s de la SEGO) debería sentirme ofendida. Por el contrario, yo le agradezco enormemente que se pregunte y que nos pregunte a las madres y a los padres lo que pensamos. Es algo que por muchísimos años no se ha hecho.

En mi caso, y no dudo que debo estar hablando por un gran número de personas, desde el momento en que supe que estaba embarazada, en cada una de las cuatro ocasiones, jamás me preocupé por el bienestar fetal. Toda mi energía se enfocó en nutrirme de la mejor manera, evitar tóxicos, dar largos paseos y acariciar mi vientre, decirles a mis bebés cuán deseados eran y cuán feliz estaba yo con tener la fortuna de ser su madre.

¿Preocuparme por un feto? ¡No! Nunca pensé en mis hij@s como fetos. ¡¡Siempre sentí que estaba gestando hij@s!!!

Ahora, también me cabe a mí preguntar, a los profesionales asociados a la SEGO que ríen con las viñetas sexistas y discriminatorias que veo que publican en la gacetilla digital justo a pie de página de donde usted publica la carta en la que hace referencia (y cuestiona) mi maternidad... ¿Realmente les preocupa el bienestar de sus pacientes? ¿Realmente el trato que retratan las viñetas les parece justo, solidario, bondadoso? ¿O es un abuso de poder, un desprestigio y un trato denigrante hacia la mujer-madre que cae en la consulta?

Tiempo atrás, una prestigiosa neuróloga de un destacado centro hospitalario de la ciudad de New York, al ver a mi hijo mayor dijo: *Este nunca irá a Harvard'*... Y más allá de lo obvio, cruel e innecesario que fue su comentario, yo me he quedado con muchas ganas de decirle que la vida no trata de eso. Esta doctora no se preocupó como usted lo ha hecho, por saber qué es lo mejor que yo, como madre, deseo para mis hij@s. Lo mejor que deseo para mis hij@s es que amen a la gente, al mundo, al medioambiente, a sí mismos y a sus trabajos aceptando que el amor asume riesgos, conlleva responsabilidades y nos hace crecer como personas dignificándonos como especie.

Cordialmente, Ana Álvarez-Errecalde<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> La carta de Ana Álvarez-Errecalde en su versión completa se encuentra disponible en

Analizando a fondo esta carta abierta se puede apreciar la sensibilización de Ana respecto a la excesiva medicalización del parto y, sobre todo, ante los pocos escrúpulos que algunos facultativos demuestran al tratar con las pacientes. En la carta encontramos muestras patentes de la actitud de Ana ante la vida, las motivaciones de su habitual rebeldía e incluso justificaciones de la deriva que poco a poco ha ido conformando su obra, y en el conjunto del texto me parece leer entre líneas su rechazo visceral a la obediencia debida. Examinando las diferentes argumentaciones que ofrece a las opiniones del obstetra, podemos apreciar una gran convicción y seguridad en la bondad de su manera de actuar y, en último término, destacar que ante la deshumanizada afirmación de una doctora de New York (sobre el futuro que esperaba a Neuquén debido a su enfermedad), Ana expresa una declaración de principios sobre la genealogía que parece inspirar su obra *Egología*. Dice Ana en la carta que “[...] cuando la neuróloga que atendía a mi hijo en un destacado centro hospitalario de la ciudad de New York me soltó una frase tan extemporánea como ‘este nunca irá a Harvard’ me quedé con muchas ganas de decirle que la vida no trata de eso”; esta frase es una auténtica formulación del porqué su álbum familiar no habla de éxitos ni de celebraciones. Resulta obvio, pues, que en el momento de publicarse esta carta, en septiembre del 2011, la vida y la obra de Ana Álvarez-Errecalde había adquirido unas directrices claras y específicas. El desafío al sistema estaba implícito en toda su obra y su personalidad iba coincidiendo, cada vez más, con la voluntad de mostrarse y de ser realmente Ana-rquica, Ana-lítica y Ana-creóntica. Evidentemente, las controversias siguen vigentes y, a menudo, con los mismos protagonistas<sup>17</sup>.

<http://www.asociacionsina.org/2011/09/19/carta-abierta-de-ana-alvarez-errecalde-al-dr-laila-la-presidente-de-la-sociedad-espanola-de-ginecologia-y-obstetricia-sego>

17 “Laila lamenta que las madres de hoy en día llegan a las consultas con el ‘yo quiero o el yo no quiero’ que auscultan al feto o que les hagan una prueba concreta. ‘Me molesta que la mujer haga del parto algo suyo cuando hay otro protagonista, el feto. Los médicos se tienen que convertir en el abogado defensor del feto’, detalla. El ginecólogo catalán también

## De vuelta al autorretrato | Acudiendo al imaginario popular

La serie *Las 4 estaciones* (véanse imágenes 23, 24, 25 y 26), realizada en 2014, ofrece cuatro autorretratos<sup>18</sup> de la propia Ana que tienen un solo ente común: el resultado de la gestación, el fruto de la concepción. Dicho así, y con una visión en conjunto de las obras que conforman la serie, podría parecer un error, pero nada más lejos de la realidad; en cada una de las fotografías se puede reseguir el resultado de la preñez. Cada uno de sus tres hijos nacidos ocupa su lugar en una de las fotografías, mientras que en la cuarta, vemos a Ana de espaldas mientras que un reguero de sangre, deslizándose por sus piernas, nos da idea de lo sucedido con ese embarazo.

Otra vez la maternidad en el epicentro de su vida, una maternidad, unas maternidades ubicadas como concepto sobre unos fondos dispares que más adelante deberé analizar. Ella, que ha situado el cuerpo, el embarazo, el parto y la crianza en un imaginario en el que faltaba como elemento iconográfico -pues la perspectiva masculina heterosexual occidental y patriarcal había decidido que debía formar parte de lo privado, de lo doméstico, de lo oculto a los ojos del público-, decide acudir al imaginario popular para rescatar figuras religiosas, paisajísticas, literarias o provenientes del cómic o del *pulp* y convertirlas en protagonistas y/o cómplices de sus últimos trabajos. Virginidades, licantropías

---

critica la actitud de las madres que están en contra del aumento de los controles, ya que 'en los años 50, con la primera estadística fiable, la mortalidad en recién nacidos era de 50 por cada 1000 casos y ahora es del 3 por cada 1000. Y yo seguiré haciendo pruebas y si puedo haré más, porque quiero bajar al 2'. Los partos del futuro deben seguir con más mejoras médicas, según Lailla, pero también pasan 'por humanizar más el parto y que todavía sea más comfortable para la madre'. Además, el médico sentencia que 'los partos no son como en las películas: los que tienen que ser mejores se complican y los que pintan peor acaban yendo muy bien.' (Cabeza, 2014: s.p.)

<sup>18</sup> "Un autorretrato es una búsqueda consciente de mi mismo a través de la cámara. Siempre encuentro una imagen que habla de mí." (García-Alix, citado por Riaño, 2014: s.p.)

y súper-heroínas ocupan el eje vertebrador de una serie que destila conceptualidad y composición más allá de la autenticidad con la que siempre había tratado el cuerpo de la mujer, sus partes y sus ciclos.

El autorretrato sitúa a la madre en un centro que siempre comparte con el fruto de su embarazo. Sentada, de pie, de perfil o de espaldas, la madre ejerce su influencia ambivalente sobre el hijo que demuestra su vulnerabilidad, inocencia o temor. El concepto de ambivalencia al que me refiero no queda, en el caso de Ana, limitado a lo que en algunos textos feministas, y en el otro extremo en algunos panfletos reaccionarios, queda definido como buena madre / mala madre, sino que tiene que ver con las influencias positivas y deseadas o las negativas e inevitables que toda madre puede ejercer sobre sus vástagos. Las fotografías de Ana en esta serie no son juicios ni contienen perjuicios en ninguna de sus formas; cada composición tiene una narración propia, inherente al hijo que retrata, a la edad de este y a la etapa vital en la que se encuentra. Por todo ello, considero que lo más conveniente es entender cada imagen como una maternidad propiamente dicha, completada por todos aquellos factores que la maternidad misma irradia.

Por su severidad, influencia religiosa e iconografía reconocible, destacaría *La Anunciación* (véase imagen 23) como una de las obras más emblemáticas de la serie. Ejercicio de indiscifrable belleza, une un título basado en el anuncio de la encarnación de la Virgen María con la imagen de la Piedad de Michelangelo Buonarroti. La figura de la madre, como siempre ocupando el centro de la composición, tiene en sus brazos al hijo doliente al que quiere cuidar y proteger desde un amor incondicional. El escenario doméstico, visible en todos los elementos cuando se aprecia con detalle la fotografía, se transfigura en un escenario clásico por mor de la memoria del observador y por las artificiosidades con las que se ha elaborado toda la escenografía. La desnudez de las paredes podría evocar una celda, igual que la podría evocar la luz que ilumina la escena o los barrotes reflejados en la pared; la vestimenta de la madre es completamente neutra por lo que al sentido religioso se refiere y si alguna semblanza hubiera que atribuirle, formalmente

mantendría relación con un sentido sincretismo. La posición de las manos, el gesto hierático, la mano de apoyo y la configuración como virgen-trono aluden directamente a la iconografía católica de diferentes épocas. El reflejo de la madre dolosa, estática, artificiosa, pero en ningún sentido inerte, contrasta con la naturalidad del hijo desnudo, delicado, paciente e inerme.

En su conjunto, la escena es una de las más categóricas que recuerdo por lo que a los trabajos de Ana se refiere y nos define el amor de la madre como “[...] el ‘sí’ que implica el amor sin condiciones. Un ‘sí’ que asume la vulnerabilidad de nuestros hijos y la vulnerabilidad propia” (comunicación personal, 26 de enero, 2015). Para decir más adelante, también en relación a esta obra, que “[...] el dolor inevitable de la maternidad comienza con el misterio de dar un ‘sí’ a la incertidumbre de lo que implicará nuestra vida a partir del momento en que nos comprometemos con el destino o las vicisitudes de otro ser” (comunicación personal, 26 de enero, 2015).

En *Asentir* (véase imagen 24) encontramos de nuevo a la mujer como centro de la composición. La escenografía de esta obra es mucho más natural que en el caso de *La Anunciación* y está totalmente desprovista de artificio. En esta ocasión la figura del hijo está ausente, pues la gestación se ha interrumpido mucho antes de llegar a término; realmente, en 2008, Ana tuvo una gestación interrumpida espontáneamente. La figura metafórica de un árbol cargado de vida, cargado de flores en todas sus ramas, domina la mitad superior de la fotografía mientras que en la mitad inferior sólo queda un terreno yermo, pedregoso y, sólo bajo los pies descalzos de Ana, unas flores caídas, marchitas, macilentas. En un ejercicio de autorreferencialidad extraño, Ana se representa de espaldas, superpuesta al tronco del árbol, con un reguero de sangre deslizándose por sus piernas desnudas y pisando las flores del suelo. Destaca en esta fotografía la aridez de la parte inferior, un escenario desolado, estéril, como si se tratase de un barbecho a la espera de otra temporada fértil.

De esta descripción se desprenden muchas reflexiones, y más conociendo la historia personal de Ana, pero me quedo con la que me sugiere

la naturaleza que la artista nos presenta: la aceptación como un ejercicio íntimo de introspección. La propia Ana dice “[...] aunque las cosas eran difíciles, pude encontrar cierta esperanza y confianza que me permitió dejar de enrocar me en pensamientos de cuan dura era la situación” (comunicación personal, 26 de enero, 2015). Esta vez, como otras durante el mismo año 2008, Ana vivió el anverso de la moneda, el revés de la maternidad gozosa, una maternidad abortada durante el embarazo que no llegó a continuarse con el parto y la crianza de los que tanto disfruta. Recuerdo una cita de Rimbaud que dice (algo así como) “yo no pienso, soy pensado”; pues bien, en el caso de *Asentir* Ana no nos deja ni un resquicio para pensarlo: es lo que se ve, así de escueto. No cabe buscar más, la posición de espaldas para el autorretrato es una declaración de principios, no podemos encontrar rasgos psicológicos en el rostro ni en ninguna otra parte. Encontraremos huellas de lo que ya no es y una estrecha comunión entre cuerpo y tierra, en una clara evocación a trabajos como los de la artista cubana Ana Mendieta.

La reflexión en torno a la maternidad seguía un curso lineal y la hija de Ana, la que habíamos visto en la obra *El nacimiento de mi hija*, compartía en *Sombra* (véase imagen 25) autorretrato con Ana. Las encontramos abrazadas en el centro de la composición mirando de soslayo al observador con la voluntad de vigilarle. Todo el entorno es amenazante, pero en esta fotografía la amenaza más grave viene de fuera, proviene de la cámara y de quién la maneja. Entendido como un autorretrato, los personajes del cuento quedan desvirtuados pues aquí tenemos a la madre, que sólo aparece en el cuento para advertir de los peligros que encontrará Capucita al cruzar el bosque, escindida en una madre-loba y, como el propio lobo, presente en un fuera de plano inquietante. La madre-loba, como gusta definirse Ana en algunas ocasiones, ha abandonado la madriguera y, ante el inminente peligro de la figura del lobo feroz, intenta proteger a un miembro de su camada. No obstante, esta madre, en clara metáfora a la maternidad cultural, se ha puesto bajo la piel del lobo amenazador. La dicotomía protección-agresión, presente en toda maternidad, permite a Ana seguir reflexionando sobre los entresijos de la misma.

En *Sombra* la mujer-madre se confunde con una imagen que nos trae a colación Sibylle Birkhäuser-Oeri en *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*:

“La mujer está particularmente marcada por la imagen primigenia de la madre natural y se ve obligada, más que el hombre, a una confrontación con lo consciente sino quiere pertenecer al tipo de madres que sólo cuidan de manera maternal y alimentan espiritual y corporalmente a sus hijos u otros protegidos para, en un sentido metafórico, saciarse con ellos. [...] La buena madre se halla, pues, en conflicto con la madre horrible o meramente instintiva; y nosotros, los seres humanos, nos encontramos en medio, intuyendo que, en el fondo, ambas configuran una unidad.” (Birkhäuser-Oeri, 2010: 209)

En el autorretrato, esta madre ambivalente se nos muestra conscientemente protectora, generosa con su hija. En el cuento sabemos de la generosidad de la madre a través de la carta que dirige a la abuela y, así, también la reconocemos como una buena hija. Si volvemos a *Sombra* descubrimos, en la mirada de reojo de la madre, la voluntad de mantener fuera del encuadre a su parte negativa, reflejada en el lobo del cuento, auténtico impulsor del terror que nos da a entender la escenografía elegida por Ana para representar el temible bosque de la vida que debe atravesar la niña intentando evitar cualquier percance. Esta nos comenta, a propósito del autorretrato, que nos habla de:

“[...] el miedo, la represión, los límites impuestos ‘por tu propio bien’, la transformación de la niña que fuimos en alguno de aquellos mandatos o sentencias maternas que aborrecimos y sin embargo heredamos, el inconsciente que se manifiesta a pesar nuestro pero a favor nuestro para darnos la posibilidad de acción y cambio.” (comunicación personal, 26 de enero, 2015)

El turno del autorretrato con el tercer hijo de Ana llega con *Simbiosis* (véase imagen 26). Y con *Simbiosis* también llega el escándalo en forma de censura<sup>19</sup> por parte de la revista norteamericana *Hip Mama*, que pasa por ser una publicación alternativa para padres. Según parece, la visión del pezón en la foto hizo que la distribuidora se negara a que fuera portada de la revista en un claro ejemplo de hipocresía de mercado. Si tenemos en cuenta la cantidad de revistas que alimentan sus ventas sirviéndose del cuerpo de la mujer, parece un sarcasmo que la simple visión de un pezón, en una revista dedicada en parte a la lactancia, pueda ser motivo de censura. Está claro que la fotografía ni trataba de eso ni buscaba el escándalo; simplemente nos habla de la interrelación entre los dos elementos claves de una maternidad: la madre y el hijo. Una madre y un hijo que mantienen una relación simbiótica, “[...] la relación simbiótica de la maternidad en la que cada ser es completo por sí mismo, pero se reinventa y se fortalece en la relación que establece con el otro” (comunicación personal, 26 de enero, 2015). Las palabras de Ana podrían ser el pie de una fotografía, en la que destaca el poderoso autorretrato de la madre con el niño nutriéndose. Un niño en su primera infancia, vestido de súper-héroe que se ha quitado la máscara para poder dedicarse plenamente a su actividad nutricia; una máscara que se ha colocado la madre en un singular ejemplo de compartir con el hijo, no tan solo el

---

19 “En los Estados Unidos no hay censura directa. Existe un muy alto nivel de protección de la libertad de expresión, quizá único en el mundo, aunque sólo plenamente adquirido a partir de los años sesenta gracias al impacto del poderosísimo movimiento por los derechos civiles. [...] El poder político no es el único que puede restringir y limitar aquello que aparece en los medios. También limitan la información los propios medios. [...] Los grandes medios no dejan de ser inmensas corporaciones. Como el resto de negocios, buscan vender un producto (lectores, espectadores) a unos clientes (es decir, empresas, a través de los anuncios). Sería muy *naïf* dudar que los propietarios y los inversores de los medios no influyan en su propio medio con el afán de conseguir el máximo beneficio económico. [...] La cultura de los periodistas está tan influida por el estado y por el poder privado como lo está la cultura moral. Los medios dibujan el mundo dentro de este marco mental y desde las mismas fuentes. Es el consenso manufacturado.” (Chomsky, citado por Picazo, 2013: s.p.)

alimento destinado a él sino la personalidad y probablemente los juegos. Esta forma gráfica de relacionarse a la luz de la cámara tiene un fiel reflejo en la oscura sombra que proyectan ambos sobre la pared. En la sombra sólo distinguimos un volumen, los dos cuerpos se han fundido en uno, y la simbiosis de la maternidad ha triunfado plenamente. Cabe destacar asimismo que en pocas ocasiones, en las obras de Ana, la figura femenina ha exhibido el cuerpo con tanta seguridad y rotundidad. Podría parecer que la máscara transmitiera un súper poder al cuerpo de la madre, pero según la artista nada más alejado de la realidad: “[...] *Simbiosis* se aleja de la idea de ‘súper-mamá’ tanto como mi idea de mujer se aleja de la idea de ‘súper-woman’. [...] *Simbiosis* no habla de un ‘súper-poder’ por encima de nuestros hijos. No es la madre como súper-heroína. Son seres completos por sí mismos que se fortalecen en la relación que establecen entre sí. En esa relación simbiótica, de respeto mutuo, de atención a las necesidades y de aprendizaje compartido, desde el poder” (comunicación personal, 26 de enero, 2015). A pesar de estas afirmaciones plausibles de Ana, creo ver en la imagen, desde la escenografía que ha escogido, una alternativa a las imágenes que nos ofrece la prensa sobre zonas en conflicto, con madres que a duras penas pueden alimentar a sus hijos y que, entre llantos y gritos de dolor, nos transmiten la dignidad de aquellas que hacen más de lo que pueden. En el autorretrato de Ana, su imagen altiva es un auténtico desafío, y ya van muchos, al sistema opresor de los más débiles.

En este trabajo, quizá como en ningún otro, se nos muestra extremadamente madura, segura de que el carácter que se ha ido forjando como mujer y como madre la sitúa en un puesto preeminente; convencida de que, desde la situación adquirida, puede servir de ejemplo a otras muchas mujeres. Si con el díptico *El nacimiento de mi hija* encontró la manera de comunicar que otras mujeres podían hacer lo mismo que ella, pariendo en casa de manera tranquila y segura, en *Simbiosis* parece querer demostrar que una madre, unida de forma simbiótica a un hijo –o a más hijos– es autónoma y sobre todo autosuficiente. Su máscara no le otorga súper-poderes, los súper-poderes derivan de su cuerpo y de

su género; para demostrar este convencimiento esconde su identidad tras una máscara que la devuelve al anonimato. Viene a decirnos que cualquier mujer puede situarse en la misma posición que ella nos manifiesta, que cualquier mujer puede, como la de la imagen, enfrentarse al mundo por muy hostil que este le resulte.

La loba de pelo gris ha salido a merodear más lejos que nunca de su madriguera y acompañada de su manada, aúlla en silencio pues ya no le hace falta marcar su terreno. Su sola presencia, su sola imagen, da cuenta de sus valores y de sus principios; es motivo de respeto ya que ha adquirido el rango jerárquico que ha sabido ganarse a conciencia.

## AMODO DE CONCLUSIÓN

Las vivencias, experiencias y obras de Ana Álvarez-Errecalde demuestran que estamos ante una mujer y una artista singular que, desde siempre, ha huido de obligaciones, obediencias, normativizaciones y determinantes de cualquier tipo. A pesar de que nunca, ni en los años de formación ni en los de maduración, su trayectoria vital ha estado unida a militancias extemporáneas ni a teorías radicales, a menudo ha actuado con arreglo a una razón de ser y de hacer que la han llevado a tensar los límites de sus realidades personales hasta desafiar de manera constante los convencionalismos sociales. La evolución de Ana, tanto en su faceta artística como vital, ha caminado con rumbo fijo, sin derivas importantes a pesar de que en este camino no todo ha resultado fácil. Con un carácter forjado entre la ejemplaridad de unos padres, que la apoyaron y que hicieron del respeto y de la confianza paradigma de su relación, y de la propia voluntad de ser fiel a sus más íntimas convicciones, la personalidad de la mujer, de la madre y de la artista se ha desarrollado con arreglo a parámetros muy firmes y a un equilibrio armónico en todos los aspectos.

La relación con el arte y con la maternidad ha sido producto de circunstancias personales que han encontrado la complicidad del tiempo, la voluntad de cuestionar el discurso hegemónico y la necesidad de rehuir cualquier tipo de subordinación. Sus particulares teorías sobre el ser

madre no han estado determinadas, únicamente, por aquellos grupos que consideraban la maternidad como una imposición social ni como una obligación derivada del simple hecho biológico de ser mujer; al contrario, ella ha sabido sobreponerse a los arquetipos de todo tipo, ha reivindicado la maternidad en libertad como un derecho de las mujeres y ha sabido disfrutar de sus propias maternidades como una experiencia positiva y gozosa. De la misma forma, la experiencia, o mejor dicho la experimentación, ha dirigido sus pasos en el ámbito artístico y, así, ha conseguido mantenerse en una línea de expresión personal alejada de las veleidades ligadas a las modas o a los mercados. La artista no ha dudado en imbricar su vida en su obra hasta contribuir, con algunos de sus trabajos, a reconfigurar un imaginario que estaba huérfano de algunos ciclos de esta maternidad y que ella no ha dudado en abordar y representar de manera personal. Desde la autenticidad de sus propuestas, la maternidad en sus fases de embarazo, parto, lactancia y crianza, formas alejadas de la iconografía convencional, consiguen sacarse el velo que las cubría y emerger entre las tinieblas hasta ser representadas con total naturalidad. Ana Álvarez-Errecalde ha utilizado su cuerpo, en diversas ocasiones, para denunciar la cosificación que se pretende desde el poder del patriarcado hegemónico y ensalzar, así, a la mujer como sujeto del ámbito público, alejándola de la objetualización, de la domesticación y de la reclusión en lo privado.

El acercamiento al arte de Ana se ha ido produciendo de manera natural y necesitada, a partir de sensaciones muy íntimas y particulares que, pasadas por el cedazo de un fuerte compromiso ético con los colectivos desfavorecidos por el poder, han ido afianzando sus pasos en un mundo que, a través de vorágines de diversa índole, tritura actores sin ningún tipo de consideración. Si mujer, madre y artista ha sido, desde antaño, una ecuación cargada de variables inhóspitas que con frecuencia ha dado al traste con trayectorias tanto personales como profesionales, no ha sido éste el caso de Ana Álvarez-Errecalde que ha sabido convertir la suma de estas realidades en una propuesta de acción personal y profesional que le ha procurado una importante proyección.

---

1. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Vida. Ícaro en casa*, 2002



---

2, 3, 4, 5. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. Mis padres*, 2003



---

6, 7. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. El nacimiento de mi hija*, 2005



---

8, 9. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. Mi hijo Neu*, 2006



---

10. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. Galaktotrophousa*, 2009



---

11, 12, 13. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. Fotosíntesis*, 2012



---

14, 15, 16. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Egología. Tres gracias sangrantes*, 2012



---

17. Ana Álvarez-Errecalde. *Quinceañero*, 2014





---

23. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Las 4 Estaciones*. *Anunciación*, 2014

24. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Las 4 Estaciones*. *Asentir*, 2014

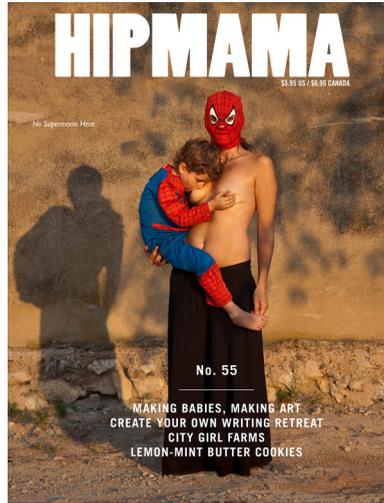
25. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Las 4 Estaciones*. *Sombra*, 2014

26. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Las 4 Estaciones*. *Simbiosis*, 2014



---

27. Portada Revista *Hip Mama*. Ana Álvarez-Errecalde. De la serie *Las 4 Estaciones*. Simbiosis, 2014



---

---

En la facultad (Facultad de Bellas Artes) se tiende a identificar educación con ser profesor y se olvida que cualquier acción que lleva a cabo un artista es y ha sido siempre pedagógica.

**Fernando Hernández**

CAPÍTULO

---

5

**LA EXPOSICIÓN DE  
LA OBRA DE ANA  
ÁLVAREZ-ERRECALDE  
COMO MEDIO DE  
COMUNICACIÓN**



## UN PROYECTO EXPOSITIVO

### Urdiendo el relato

Creo poder afirmar que, aún hoy, resulta mucho más difícil acceder al circuito expositivo si se es mujer, feminista y no digamos ya *queer*. Aceptando esta premisa, ya de por sí compleja, la situación se agrava, en todos los casos, si se nos ocurre hablar de temas que siguen considerándose propios del ámbito privado femenino, como es el de la maternidad. Estoy plenamente convencida de que las políticas expositivas, al menos en este país, todavía cometen agravios comparativos constantes y por ello son muchas las mujeres –artistas, curadoras o gestoras culturales- que se formulan cuestiones para solucionar este conflicto:

“[...] ¿se trata de entrar a formar parte de ese universalismo negado como iguales –a los hombres-, como puede ocurrir, por ejemplo, en las exposiciones monográficas? ¿O se trata de incorporar a las mujeres como ‘idénticas’ –como mujeres (o como sujetos *queer*)-, a través de una cuota que permita su aceptación y visibilización, como suele hacerse a través de las exposiciones de género?” (Fernández, 2013: 121)

En cualquier caso, no creo que sea éste el lugar para adentrarme en semejante bosque, pero sí para intentar explicar el motivo por el cual me empeciné en dar visibilidad a algunos de los temas que subyacen en mi investigación, como los que atañen a la mujer artista, la presencia de la mujer en la historia del arte, la autorrepresentación de la misma y, evidentemente, la representación de la maternidad como tema central. Pues bien, el motivo es claro; considero que urge contar con proyectos específicos que iluminen todas estas zonas aún en sombras. No es que mi propuesta sea la primera ni la única, pero sí un granito más de arena que suma para la consecución de la igualdad en la visibilidad de la mujer en los circuitos expositivos de artes plásticas.

En cuanto a la elaboración del discurso teórico de la muestra, me remito al capítulo 4 de este texto en el que profundizo en el trabajo de Ana Álvarez-Errecalde, creadora argentina que se ha convertido, por méritos propios, en el epicentro del proyecto expositivo. Su trabajo me resultó, desde el inicio, el más adecuado dado que mantiene una íntima relación con la feminidad, con la maternidad y también con algunos de sus efectos colaterales y sociales.

### **Lo que puede aportar el espacio**

Como decía Marcel Duchamp, cito de memoria, “una exposición está compuesta por tres elementos principales, que son la obra, el espacio y el público”. Una vez seleccionada la obra de Ana Álvarez-Errecalde (más adelante pueden verse qué trabajos en concreto), se trataba de elegir el espacio teniendo en cuenta toda una serie de cuestiones que paso a detallar.

En el siglo XXI ya somos plenamente conscientes de que el espacio es, probablemente, un elemento enormemente determinante a la hora de presentar una exposición de obras de arte. También sabemos que no hay lugares idóneos para la exposición de dichas obras, sino que cada una de ellas, junto a cada espacio, configura un binomio único. El espacio entendido como simple receptáculo es un concepto de la filosofía de la Ilustración, totalmente superado gracias al mayor conocimiento que se tiene de la experiencia que supone la visita a una muestra expositiva. Es este el principal motivo por el que he elegido ACVIC Centre d'Arts Contemporànies (ACVIC. Centro de Artes Contemporáneas), como el espacio más apropiado para poner en contacto directo el trabajo de Álvarez-Errecalde con el visitante y, asimismo, para convertirlo en un territorio de experimentación.

“El espacio configura en la práctica todos los elementos, incluidos los objetos. Al presentarlos en un lugar y en un sitio, y perder en parte su autonomía en beneficio del conjunto, el suceso en que se convierte dentro de una determinada instalación y montaje produce el *acontecimiento* lingüístico concreto de una comunicación, y define el perfil y el nivel de su mensaje.” (Alonso y García, 2010: 90)

ACVIC se posiciona en una línea de acción centrada en la relación entre la actividad educativa y la interacción social, justamente en el lugar que me conviene para poder interactuar con el público, en general, y con estudiantes de secundaria, en particular. Asimismo ACVIC entiende la práctica artística como la que incide, interactúa y transforma, en la medida de lo posible, el espacio social. Desde este planteamiento se ha propuesto siempre generar un ámbito de confluencia entre la producción artística y la acción educativa, de manera que el hecho educativo devenga una actividad emprendedora que incorpore elementos de investigación, incentive la participación, el trabajo grupal, etcétera.

“A menudo, desde la mirada artística, la pedagogía ha quedado relegada a aportar un valor complementario a la producción cultural, con el peligro de degradar o disminuir la calidad y la posición crítica. Desde la vertiente educativa y de acción social, el trabajo del artista es considerado, frecuentemente, poco abierto a la colaboración en proyectos educativos [...]. Si la pedagogía consiste en la producción de experiencias, conocimientos y valores con los recursos que tenemos a nuestro abasto, si estos recursos se vehiculan a través de la producción artística y se ponen en relación con vivencias surgidas desde el contexto, la producción de conocimientos, valores y experiencias pueden general aprendizajes basados en procesos colectivos.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El proyecto de ACVIC puede consultarse en <http://acvic.org/es>

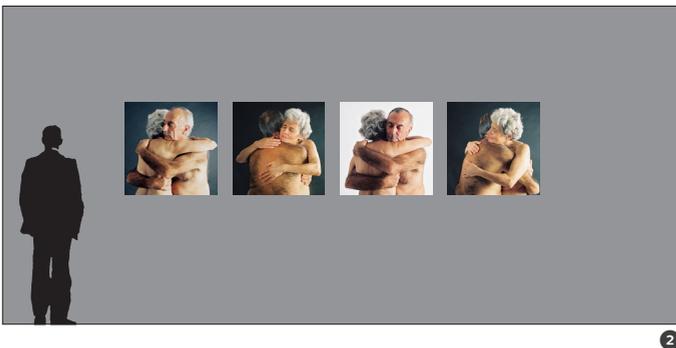
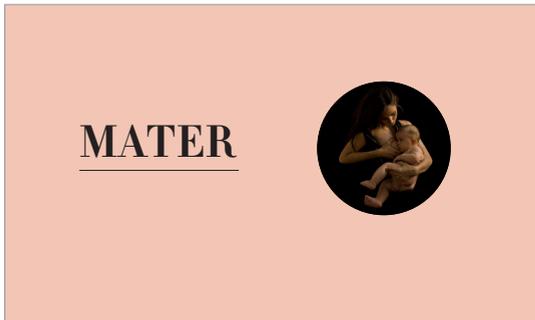
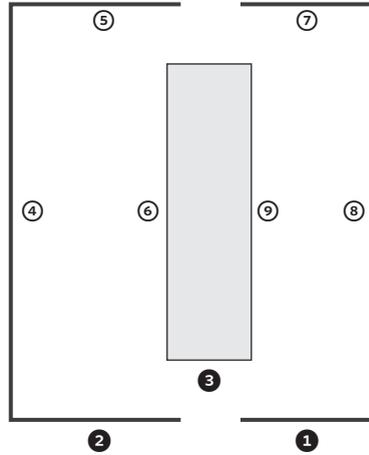
Tanto a Ana Álvarez-Errecalde como a mí misma nos interesó este punto de partida como campo de acción experimental puesto que el centro, ACVIC, entiende que la relación arte-pedagogía no persigue educar a través del arte, sino que persigue generar situaciones en las cuales se posibilite experimentar con la transmisión de conocimientos y, especialmente, con intercambio de experiencias. Y esto era, exactamente, lo que ambas nos propusimos desde nuestras primeras conversaciones.

### **Diseño para la disposición de las obras**

A continuación puede verse la disposición de las obras sobre el plano del espacio expositivo de ACVIC y también en el alzado de sus paredes.

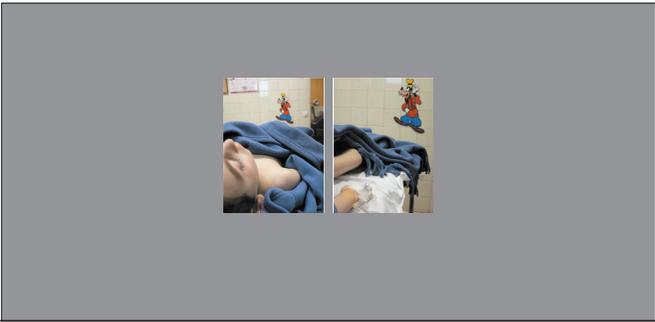


LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN





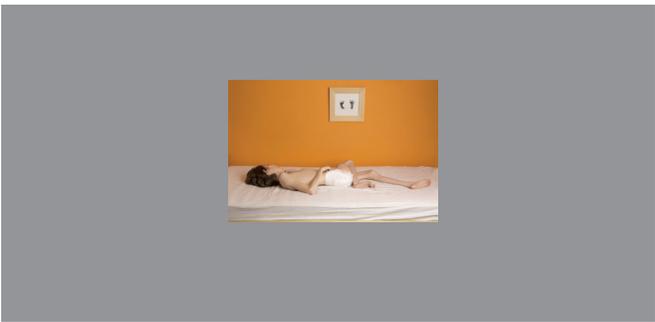
④



⑤



⑥



⑦



⑧



⑧

## Proyección e itinerancia

Pensé la exposición para ACVIC, entre otros motivos ya expuestos con anterioridad, por la posibilidad de proyección y de itinerancia que nos ofrecía su red de colaboraciones ya que el centro forma parte de las más importantes redes catalanas para impulsar las artes visuales y promover su programación; a saber: Xarxa Pública de Centres d'Art de Catalunya o Xarxaprod.

Asimismo mantiene vínculos directos con 66 equipamientos (según memoria ACVIC 2014): espacios expositivos o centros de arte, centros educativos, instituciones o entidades. Y, paralelamente, ACVIC está trabajando para establecer complicidades con entidades, organizaciones y organismos internacionales y del estado español.

Si la idea inicial era aprovechar el potencial pedagógico que contiene el trabajo de Ana Álvarez-Errecalde y esto suponía un esfuerzo inicial de producción (impresión de las imágenes, material de difusión...), es lógico pensar que me interesara hacer extensivo este esfuerzo a otros centros, otros públicos y otros estudiantes de secundaria. La itinerancia se estudiará, en todo caso, una vez inaugurada la muestra en ACVIC.

La exposición se presentará en el próximo plenario que organice el Departament de Cultura mediante el Programa d'Exposicions Itinerants de la Generalitat de Catalunya.

## Estimación de costes

<b>EXPOSICIÓN MATER ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE ACVIC</b>		
<b>Honorarios</b>		
		1.200,00 €
Honorarios artista derechos exhibición	1.200,00 €	
Honorarios comisaria (1)	0,00 €	
<b>Producción</b>		
Imágenes impresión de vinilo adhesivo		3.580,50 €
150 x 200 2 uds.	320,00 €	
300 x 200 1 ud.	185,50 €	
140 x 200 4 uds.	640,00 €	
135 x 200 1 ud.	155,00 €	
290 x 200 1 ud.	180,00 €	
200 x 200 4 uds.	680,00 €	
200 x 200 4 uds.	680,00 €	
90 x 90 4 uds.	280,00 €	
Textos en vinilo letra de corte	460,00 €	
<b>Proyecto educativo</b>		
		1.600,00 €
Redacción proyecto educativo (1)	0,00 €	
Dinamización actividades educativas	1.600,00 €	
Estructura		775,00 €
Soporte montaje y desmontaje (2)	375,00 €	
Transporte (3)	0,00 €	
Seguro obra (4)	0,00 €	
Gastos inauguración	250,00 €	
Desplazamientos y dietas	150,00 €	
<b>Difusión y comunicación</b>		
		1.525,00 €
Lona exterior	110,00 €	
Vinilo cristal exterior	95,00 €	
Postales dinA-5	700,00 €	
Carteles	375,00 €	
Documentación fotográfica y videográfica	245,00 €	
<b>BASE</b>		<b>8.680,50 €</b>
<b>IVA INCLUIDO</b>		<b>10.503,41 €</b>
(1) Asumido por Ana Mª Palomo		
(2) Asumido por personal de ACVIC		
(3) Incluido en el presupuesto de producción		
(4) Asumido con el seguro de ACVIC		

## EXPERIMENTANDO UN POSIBLE PROYECTO EDUCATIVO

### Apreciaciones iniciales para una visita dinamizada

No me atrevería a adentrarme en conceptos que no domino, como son “autoeducación”, “inteligencia colectiva”... o tantos otros que se vienen utilizando en museos y centros de arte al referirse al contexto educativo. Pero lo que está claro es que, cada vez más, las instituciones artísticas públicas y privadas, agentes culturales, comisarios, etcétera, venimos demostrando un mayor interés por la educación.

Mi apuesta es arriesgada porque este capítulo pedagógico no es una mera oferta educativa que acompaña a la exposición, sino que yo la sitúo en el mismo nivel discursivo que la propia exposición. No me interesa fomentar una estructura jerárquica vertical entre quien tiene la información porque la ha generado (el artista, el comisario, o el dinamizador cultural) y el público cuyo papel devendría pasivo (en este caso, alumnos de secundaria ya que el contenido de la exposición les convierte en el público más idóneo). Éste es un proyecto a caballo entre lo artístico y lo pedagógico, que intenta generar valor a partir de poner en relación el complejo trabajo de Ana Álvarez-Errecalde con los alumnos de secundaria y que intenta crear un territorio fronterizo de experimentación colectiva.

Por otra parte, y como ya he expresado anteriormente, no sólo centro este proyecto educativo en la representación de la maternidad, núcleo de mi estudio, sino que también aprovecho la potencia de las imágenes de Ana Álvarez-Errecalde y su lenguaje directo y provocador, para tratar otros temas que subyacen en el texto y en la obra de la artista como el autorretrato, la mujer en el arte, la maternidad en la historia del arte, etcétera.

Así pues, en relación a todo lo expuesto con anterioridad, propongo las siguientes actividades:

1. *El espejo del artista.* Actividad que confronta la obra de Ana Álvarez-Errecalde con la historia del autorretrato para descubrir aspectos formales propios de un género artístico de larga trayectoria.
2. *Dime, dime.* Actividad que consiste en adentrarse en los contenidos y temas presentes en las fotografías de la artista argentina.
3. *La representación de mamá.* Actividad que se centra en el tema más recurrente de la artista, cotejándolo con otras materidades de diferentes épocas.
4. *La mujer en la historia del arte.* Actividad que se convierte en una necesaria reflexión para las futuras generaciones: la mujer como artista y como motivo del arte.
5. *Mi autorretrato.* Taller de fotografía en el cual los adolescentes, a través de sus autorretratos, pueden poner en práctica algunos de los contenidos tratados durante la visita dinamizada.

Tras estas apreciaciones, varios apuntes prácticos:

- Esta actividad, pensada para alumnos de secundaria, puede acoger como máximo a unas 30 personas, aunque sería aconsejable un número menor de participantes para poder trabajar de manera más cercana e individualizada.
- La duración prevista es de 90 minutos, de los cuales los primeros sesenta se dedicarían a la visita de la exposición, poniendo énfasis en los aspectos que destacaremos a continuación, y los 30 últimos se invertirían en un taller que se llevaría a cabo en un espacio contiguo a la sala de exposiciones. En el caso de que los grupos dispongan de 120 minutos para realizar la visita dinamizada (período de tiempo que resulta poco frecuente entre los visitantes de esta edad) el último taller se podría realizar con más detenimiento.

Si no se dispone de estos tiempos, podrían adaptarse el número de talleres a las necesidades de los grupos.

## ***El espejo del artista***

### OBJETIVOS:

Observar como muchas de las obras expuestas son autorretratos en los que la artista habla en primera persona de sus propias experiencias y vivencias. Analizar las obras desde un punto de vista formal y compararlas con autorretratos de otras épocas.

### DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:

El grupo visita previamente las siguientes obras:

- ***Galaktotrophousa***. De la serie Egología, 2009
- ***Simbiosis***. De la serie 4 estaciones, 2014
- ***Asentir***. De la serie 4 estaciones, 2014

Seguidamente se muestran las siguientes imágenes:

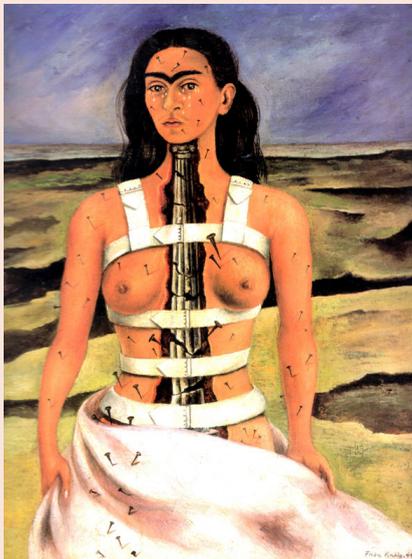


*Autorretrato. Johann Anton Gumpp, 1646*



*Autorretrato junto al caballete. Sofonisba Anguissola, 1556*

Observar que Anguissola fue una de las pocas mujeres artistas que admitió la sociedad patriarcal del siglo XVI.



*La columna rota. Frida Kahlo, 1944*



*Autorretrato. Andy Warhol, 1986*

A continuación se formulan las siguientes preguntas con la idea de provocar un diálogo, promover una observación más detallada y, finalmente, construir una mirada crítica:

¿Qué similitudes se dan en estas obras?

¿Cuáles son las diferencias entre los autorretratos femeninos y los masculinos, si las hay?

¿Para qué creéis que sirve un autorretrato?

Cuando un artista realiza su autorretrato (ya sea en fotografía o en pintura) sin duda trata de bucear en su propio interior, sin quedarse únicamente en la superficie que supone su aspecto físico.

Todos estos autorretratos ambicionan ir más allá del “recuerdo para la posteridad”. Estas obras lanzan mensajes a los visitantes, en los casos de las artistas algo más elocuentes ya que todas ellas tratan temas propios de la experiencia (la maternidad, el accidente corporal...). No obstante, los temas y las provocaciones que se

desprenden de alguna de las obras se tratarán con más detalle en la siguiente actividad.

Otra pregunta: ¿Qué creéis fundamental para la realización de un autorretrato?

Entre todos pueden descubrir los aspectos formales siguientes: la gestualidad y la postura, el vestuario, la composición (rostro, medio cuerpo, cuerpo entero...), la iluminación, la expresión del rostro (psicología), la mirada, los atributos u objetos que le acompañan, el lugar escogido para el autorretrato, si aparece sólo o acompañado, la acción que realiza...

Acto seguido se pedirá a los participantes que escojan una de las 3 obras seleccionadas de Ana Álvarez-Errecalde y, al mismo tiempo, uno de los 4 autorretratos de la historia del arte que tienen reproducidos a gran tamaño. Las dos obras elegidas serán observadas atentamente y entre todos se comentarán los aspectos anteriores.

TEMPORALIZACIÓN:

10 minutos

MATERIAL:

4 imágenes a color reproducidas en tamaño DINA3, sobre soporte de PVC

## Dime, dime

### OBJETIVOS:

Incitar a la observación atenta de las obras expuestas. Reflexionar sobre las mismas. Compartir aquello que cada uno interpreta.

### DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:

Esta propuesta de actividad enlaza estrechamente con la anterior. De alguna manera en la actividad precedente se han desnudado las estrategias compositivas, técnicas y expresivas de las fotografías de Ana Álvarez-Errecalde y, ahora, se desnudará su significado. Se ha empezado por la forma y se continúa por el contenido.

La obra de arte suele estar abierta a diferentes lecturas y, por lo tanto, interpretaciones (recordar a Umberto Eco). En este punto se fomentará la diversidad de lecturas siempre que se mantengan las formas y sean bien intencionadas y respetuosas (algunas de las obras expuestas pueden ser objeto de bromas fáciles o burlas por parte de los adolescentes). Para conseguirlo necesitamos un bien muy preciado, como es el de contar con suficiente tiempo para una detallada observación. En una época en la que se impone, de manera preocupante, la mirada superficial y banal vamos a reivindicar una mirada atenta y lúcida.

Antes de empezar se podrían explicar algunos apuntes biográficos de la autora ya que serían útiles para entender la vinculación entre algunas de las obras y la vida de quien las ha realizado.

Sugiero las siguientes obras para tratar:

- **Mis padres.** De la serie Egología, 2003
- **Serie Cesárea,** más allá de la herida, 2009
- **Simbiosis.** De la serie 4 estaciones, 2014
- **Anunciación.** De la serie 4 estaciones, 2014
- **Asentir.** De la serie 4 estaciones, 2014

Para observar las obras sugeridas se dividirá la clase en diferentes grupos (formados por tres, cuatro, o cinco estudiantes). También

se podrá intentar dividir los grupos por géneros: algún grupo sólo de chicas, otro sólo compuesto por chicos, y el resto mixtos. Esta segmentación puede resultar interesante para contrastar las diferentes tendencias interpretativas (sin la necesidad de caer en tópicos, es fácil imaginar que las lecturas puedan ser diferentes en función de si las hacen chicos o chicas).

Los grupos se distribuirán por la sala buscando la imagen que aparece impresa en la portada de la libreta que previamente se les habrá entregado. Cada grupo se sienta delante de cada una de las fotografías para mirarla atentamente y comentarla en grupo. Uno de los integrantes del grupo será el encargado de escribir palabras clave o breves frases que van apareciendo a lo largo de la conversación.

Una vez transcurridos unos 10 minutos, los mismos grupos de alumnos podrán realizar una visita comentada para sus compañeros. Cada grupo, representado por el portavoz que ha ido anotando en la libreta, explicará a sus compañeros todo aquello que ha surgido de la reflexión colectiva.

A su vez, el guía deberá motivar y dinamizar las aportaciones preguntando y comentando como si se tratase de un alumno más, a pesar de su conocimiento más extenso de la vida y obra de Ana Álvarez-Errecalde.

Sería interesante advertir a los alumnos de que sus comentarios, reflejados en las libretas, serán recogidos y enviados a la artista para que así ella pueda “completar” el discurso de su obra. Con toda probabilidad Ana Álvarez-Errecalde estará encantada de recibir un regalo de estas características.

TEMPORALIZACIÓN:

25 minutos

MATERIAL:

5 pequeñas libretas, de tamaño DIN A5, con la reproducción a color de cada una de las cinco obras seleccionadas (pegadas rudimentariamente en la tapa) y 5 lápices

## ***La representación de mamá***

### OBJETIVOS:

Observar y dar a entender que la maternidad es un tema presente desde tiempos remotos en la historia del arte. Percibir la existencia de diferentes representaciones de la maternidad, algunas de ellas cercanas y otras más alejadas de la sensibilidad de Ana Álvarez-Errecalde.

### DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:

El grupo se sentará en el suelo delante de la obra:

*El nacimiento de mi hija. De la serie Egología, 2005*

Se les dejará observar la obra con atención y expresar todo lo que les sugiere y les hace sentir.

Posteriormente se les mostrará un grupo de imágenes extraídas de diferentes épocas del arte occidental para que reflexionen sobre su significado.

La primera es la siguiente:



*El callejón de la ginebra (fragmento). William Hogarth, 1751.*

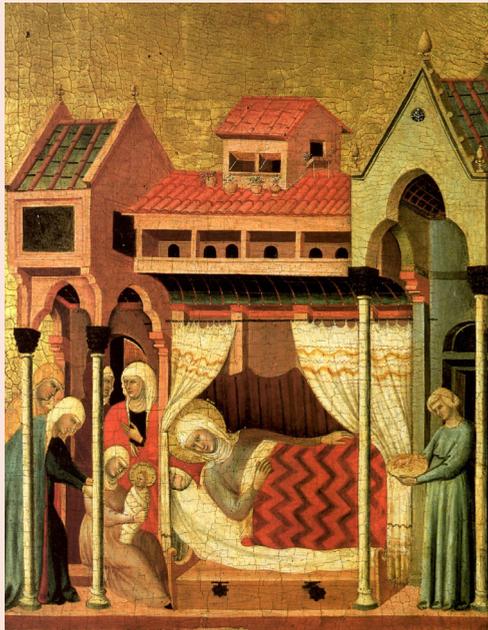
Se les preguntará: ¿Cómo se representa aquí la maternidad?

Es una imagen insólita en la historia del arte pues, como seguramente han comentado, es la antítesis del amor y de la protección maternal. En este punto deberá explicarse que este grabado, en realidad, centra su discurso en advertir de los males sociales que podía provocar la ginebra entre las mujeres trabajadoras. El abuso del alcohol provocaba tasas de natalidad muy bajas y un aumento de la mortalidad infantil.

En cambio, ahora observarán otras imágenes que muestran la maternidad primitiva, idealizada o celebrada, que son las que más abundan en la historia del arte:



*Venus con el cuerno o Venus de Laussel. Prehistoria*



*Natividad de la Virgen. Maestro de la Madonna Cini, 1330*



*Mujer joven junto a una cuna. Nicolaes Maes, 1655*



*Maternidad. Tamara de Lempicka, 1928*



*Sin título. David LaChapelle, 2006*

Se preguntará: A grandes rasgos ¿cómo creéis que se representa la maternidad en el arte occidental?

A continuación se intervendrá en el comentario de los jóvenes, apuntando que se pueden encontrar representaciones de la maternidad:

- que se asocian a la fertilidad a través de atributos como el vientre, los senos y las nalgas (*Venus del cuerno*)
- que la tratan como una enfermedad de la que hay que recuperarse, presentando a la madre en reposo tras del parto (*Natividad de la Virgen*)
- en las que la madre ejerce su labor de nutridora (*Maternidad o Galaktotrophousa*, de Ana Álvarez-Errecalde)
- en las que la madre ejerce su labor de cuidadora (*Mujer joven junto a una cuna*)

- que exhiben y celebran su maternidad (*Sin título*)
- o que incluso ponen en duda el discutido instinto maternal (*El callejón de la ginebra*)

Los alumnos deberán observar que no hay representaciones en torno a la intimidad del instante concreto del parto, que durante tanto tiempo ha sido un tema tabú (no es así en otras culturas como, por ejemplo, la africana). Cabe recordar que Ana Álvarez-Errecalde explica: “[...] intento contrarrestar tantas maternidades de película”.

TEMPORALIZACIÓN:

10 minutos

MATERIAL:

6 imágenes a color reproducidas en tamaño DIN A3, sobre soporte de PVC

## ***La mujer en la historia del arte***

### OBJETIVOS:

Valorar la irrupción de la mujer en el ámbito artístico a partir de finales del siglo XIX y principios del XX. Descubrir como uno de los temas que más se repite es el de la representación de su propia experiencia personal como mujer (aquí tendría cabida la maternidad) y como artista.

### DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:

El grupo se situará delante de la obra:

*Sombra. De la serie 4 estaciones, 2005*

En primer lugar se observará la fotografía expuesta y se fomentará la reflexión a que da lugar la observación para, a continuación, compartir los siguientes contenidos:

A principios del siglo XX las mujeres artistas pudieron empezar a llevar a cabo el sueño por el que habían luchado otras mujeres durante cientos de años: ser admitidas en escuelas de Bellas Artes, participar en clases de dibujo al natural, poder mostrar sus obras en salas de exposiciones, entrar en los talleres y participar de la vida artística, no sólo como musas o como modelos... // La primera exposición de dibujos trazados por mujeres se celebró en Ámsterdam a finales del siglo XIX (1884) // Poco a poco las mujeres fueron apareciendo en la escena artística; pero, a pesar de todo, la enconada lucha de las mujeres artistas aún hoy perdura pues se mantiene la frustración que se desprende de la diferencia de ser mujer u hombre en el mundo del arte // (Y cualquier otro contenido de carácter historicista que se pueda haber tratado con anterioridad en las propias aulas y con sus profesores).

Seguidamente se mostrarán diferentes imágenes de algunas de las artistas más importantes del pasado siglo XX y del XXI, y se citan sus nombres, para que resuenen en un futuro en la memoria de los alumnos que hayan asistido a la exposición y al proyecto educativo: Louise Bourgeois, Reneke Dijkstra, Tracey Moffatt, Nan Goldin, Shirin Neshat, Cindy Sherman y Meret Oppenheim.

Algunos voluntarios deberán sostener en alto las imágenes (reproducidas en gran tamaño) y todos las contemplarán. Deberá encontrarse algún elemento común entre ellas.

Se mostrarán las siguientes imágenes:



*Mother and child.* Louise Bourgeois, 2001



*Julie, Den Haag, 29-2-1994. Rineke Dijkstra, 1994*



*Invocations (10). Tracey Moffatt, 2000*



*Roommate with tea cup.* Nan Goldin, 1973



*Rebellious Silence.* Shirin Neshat, 1994



Nº 216. Cindy Sherman, 1989



*Little red riding hood.* Meret Oppenheim, 1960

La última de las obras mostradas (el dibujo de Meret Oppenheim) muestra una clara relación con la obra de Ana Álvarez-Errecalde que tienen delante. Se preguntará al grupo sobre el tema referido, el cuento de Caperucita Roja: ¿Qué significado tiene dicho cuento? ¿Qué paralelismo existe entre ambas obras? ¿De qué manera evoca cada creadora el famoso relato?

Una vez comentada esta última obra de manera somera, debemos continuar la reflexión sobre aquello que une a las creadoras.

Los alumnos observarán que no existe unidad temática ni de estilo. Pero se deberá propiciar la observación de que es la experiencia personal la que ha guiado las inquietudes artísticas de todas estas mujeres. Sus biografías impregnaron su propia obra, o las experiencias de otras mujeres a las que conocieron o que imaginaron. En definitiva, es la propia mujer el eje temático.

#### TEMPORALIZACIÓN:

15 minutos

#### MATERIAL:

7 imágenes a color reproducidas en tamaño DIN A3, sobre soporte de PVC

## ***Mi autorretrato***

### OBJETIVOS:

Experimentar mediante la práctica el boceto de un autorretrato y su realización, teniendo en cuenta los aspectos formales (tratados en la primera actividad) así como su contenido (segunda actividad). Fomentar la creatividad y la expresión artística.

### DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD:

En primer lugar se propondrá a los alumnos formar equipos de 3 personas.

Para que se entienda mejor la actividad y conozcan los materiales de los que dispondrán, se les mostrará un pequeño plató que se habrá creado en un espacio contiguo a la sala de exposiciones. Este lugar estará habilitado para hacer retratos fotográficos con un fondo "Chroma Key" (tela verde) de 2'4 metros de alto por 4 metros de ancho. Delante se instalará una cámara fotográfica con trípode.

La pantalla "Chroma Key" permite, durante la postproducción, introducir digitalmente cualquier paisaje o espacio. Estos fondos se podrán elegir entre un catálogo de imágenes reproducidas en pequeño formato: desierto, calle muy transitada, bosque, discoteca, aula, interior burgués, interior humilde, muro con grafitis, mar, descampado con desechos, interior de tren, interior de coche, cielo, pasillo de hospital, huerto, andén de metro, interior de ascensor, montañas, interior de bar, espacio vacío en blanco o espacio vacío en negro.

Al mismo tiempo, en un rincón de la sala se podrá encontrar una breve selección de muebles para poderse sentar: silla de instituto, taburete de bar, sillón, banco pequeño, caja de cartón, pequeño tronco de árbol, pequeño bidón de gasolina, rueda de coche, silla de oficina, silla de hospital, silla clásica de madera, cubo del color del "Chroma Key" o un gran cojín.

Una vez hayan visto el material del que disponen, se reunirán (sentados en el suelo con cojines) para trazar un boceto a lápiz de

varias propuestas de autorretrato. Y, además, decidirán si su autorretrato será individual o de grupo. Se les informará, asimismo, de que no es obligatorio que utilicen el material que se les facilita.

Se recordarán los contenidos de la primera y la segunda actividad. Deberán considerar la intención que pueden y deben tener los fondos o ausencia de ellos, los gestos, las expresiones, los atributos...

Se deberá hacer hincapié en que reflexionen bien aquello que quieren transmitir sobre ellos mismos (pues son los protagonistas) con sus autorretratos. De la misma manera que las obras de Ana Álvarez-Errecalde nos han “explicado” muchas cosas sobre ella misma, ahora les tocará a ellos expresar mediante el autorretrato aquello que les incumbe más o menos directamente.

Una vez transcurridos los 10 minutos de diseño previo, los grupos deberán escoger uno de entre todos los bocetos que han planteado los 3 integrantes. Este proyecto es el que se realizará en el plató con la ayuda de un técnico de fotografía. No obstante, y teniendo en cuenta su falta de experiencia, deberán tener claro que es más importante la idea y el proceso de producción que el propio resultado.

Una vez se haya realizado la foto de cada grupo, se invitará a los alumnos a terminar la actividad con una puesta en común, al cabo de unos días, en los propios centros educativos.

Cuando el grupo ya haya abandonado la sala de exposiciones, el monitor completará las imágenes añadiendo los paisajes o espacios seleccionados por cada grupo. Lo hará con un trabajo de postproducción (que permita de manera simple sustituir el fondo “Chroma Key” (por ejemplo, con algún programa tipo “Adobe After Effects”).

Las fotos se enviarán con posterioridad a los centros mediante correo electrónico. Así pues, los participantes podrán finalmente compartir sus autorretratos, sus comentarios y concluir así en su propio centro -y quizá en alguna actividad organizada a tal efecto por sus profesores- su experiencia de visita a la exposición.

TEMPORALIZACIÓN:

30 minutos

MATERIAL Y ESPACIO:

- Un espacio mínimo de 6 x 6 metros, próximo a la sala de exposiciones
- 30 cojines para sentarse en el suelo
- Pantalla "Chroma Key" con soporte. Medidas 2'5 x 4 metros
- Cámara fotográfica digital
- Trípode
- Ordenador conectado a Internet
- Programa "Adobe After Effects" o similar
- Catálogo de imágenes reproducidas en pequeño tamaño: desierto, calle muy transitada, bosque, discoteca, aula, interior burgués, interior humilde, muro con grafitis, mar, descampado con desechos, interior de tren, interior de coche, cielo, pasillo de hospital, huerto, andén de metro, interior de ascensor, montañas, interior de bar, espacio vacío en blanco y espacio vacío en negro.
- Mobiliario para sentarse: silla de instituto, taburete de bar, sillón, banco pequeño, caja de cartón, pequeño tronco de árbol, pequeño bidón de gasolina, rueda de coche, silla de oficina, silla de hospital, silla clásica de madera, cubo del color del "Chroma Key" y un gran cojín.
- Soportes de madera tamaño DINA4
- Hojas DINA4
- Lápices, sacapuntas, gomas de borrar...

**Si lo deseáis, enganched aquí el autorretrato**

## AMODO DE CONCLUSIÓN

La posibilidad de incorporar a la tesis elementos derivados de mi experiencia profesional, en todos los ámbitos, me ha llevado finalmente hasta una de las formas más específicas de dar visibilidad a la obra de Ana Álvarez-Errecalde: la proyección de una exposición como colofón a una larga reflexión sobre la maternidad y el arte contemporáneo.

Resulta manifiesto que durante todo el proceso de investigación en torno a la representación de la maternidad en el arte, y no tan sólo en el contemporáneo que da título al estudio, he encontrado multitud de silencios incómodos y obligados a los que se han visto abocadas un gran número de mujeres que no encontraron la manera de figurar entre el elenco de protagonistas de la historia del arte. Dominada por el androcentrismo predominante desde tiempos inmemoriales, esta historia ha menospreciado el arte creado por mujeres, de la misma forma que en otros ámbitos el sistema, apoyado por el poder, no ha tenido ningún escrúpulo a la hora de subestimar el trabajo de la mujer y otorgarle el papel de subordinada en una sociedad patriarcal.

Establecidas y asimiladas estas premisas, me quedaba muy claro que el rescoldo que había dejado en mi fuero interno la incursión en la vida y obra de un conjunto de mujeres artistas enfrentadas al poder, mujeres que con su labor en el mundo del arte exigieron, reivindicaron y consiguieron cambios más o menos drásticos en una sociedad que les era adversa, me obligaba, de alguna forma, a una aportación tangible a la causa. La hostilidad con la que la sociedad regida por el patriarcado más reaccionario ha tratado a la mujer artista, ha saboteado permanentemente su trabajo y ha ignorado sistemáticamente su labor creativa, era un incentivo personal ineludible a la hora de dotar de la máxima visibilidad a las obras, actitudes vitales y desafíos de toda índole de Ana Álvarez-Errecalde. Para ello nada me parecía mejor que elaborar en el contexto de mi trabajo de tesis un sólido proyecto expositivo.

En este orden de cosas, el apartado dedicado a este proyecto expositivo debía de tener la misma rigurosidad que las demás partes que conforman la tesis y debía seguir una metodología acorde con la experiencia adquirida durante mis años de comisariados y de docencia. La realidad cotidiana me había llevado en muchos casos al conocimiento personal de los artífices de las obras que exponía en galerías, museos y espacios expositivos muy diversos, y conocí de primera mano sus preferencias y, sobre todo, sus objetivos en el momento de exhibir sus obras. En el caso particular de Álvarez-Errecalde, y su obra centrada en los diversos aspectos de la maternidad, la artista ha tenido siempre muy claro cuál era su desiderátum en relación a la labor que yo estaba llevando a cabo, y también cuáles eran sus designios en el caso de que se planteara este proyecto expositivo. Conocidas las exigencias de la artista y la voluntad de conseguir una determinada relación con el espacio y con el visitante, en la línea de la afirmación de Duchamp, sólo me quedaba elegir el espacio que acabaría por contener las obras y diseñar en este espacio la disposición de las piezas para que tuvieran la lectura perceptiva más adecuada.

Sumida en la vorágine conceptual de determinar si ACVIC Centre d'Arts Contemporànies era el más adecuado de los espacios expositivos disponibles, unido a la necesidad de elaborar el mejor diseño para garantizar la correcta lectura de la muestra, vislumbré la posibilidad de dotar al conjunto de una intencionalidad teórico-docente que reuniera todos los factores que interactúan en la eficacia de una exposición y me dirigiera al elemento decisivo: el visitante.

Resulta obvio que una exhibición basada en obras como las que muestra Álvarez-Errecalde tiene un público determinado y posiblemente limitado por consideraciones como la edad, la formación, la ideología, etcétera. Pero más allá de estas acotaciones, que podrían resultar evidentemente reduccionistas, era de la opinión que había entre todos los públicos un colectivo que podría considerar el visitante-diana propicio, un colectivo con el que interactuar directamente y probablemente de forma diferenciada respecto al resto. Este visitante era ni más ni me-

nos, y en este punto contaba con la complicidad de la artista, el grupo formado por los alumnos de enseñanza secundaria. A mi entender es el colectivo-diana ideal por disfrutar de las condiciones de edad, formación, maleabilidad ideológica y de carácter más adecuadas para una correcta lectura perceptiva de lo que se les está mostrando. Además, la intencionalidad teórico-docente de la que antes he hablado debería permitirme incidir directamente en ellos sin menoscabar la influencia que podría tener la muestra en otro tipo de públicos. Para ello y en aras de obtener una mayor eficacia comunicativa dirigida a este colectivo visitante, que de eso se trata a la hora de pensar una exposición, imaginé la posibilidad de explorar un proyecto educativo con unos ítems que me permitieran, por una parte, conocer y analizar la percepción final del visitante, elemento éste muy importante para evaluar la validez del proyecto expositivo en su conjunto y su margen de influencia social, y que, por otra parte, garantizaran y elucidaran el grado de comunicación, la calidad de la relación directa con la obra, en un colectivo más familiarizado con la multiplicidad de pantallas tecnológicas que con la realidad, y la adecuada recepción de los elementos pedagógicos presentes en la muestra. Para conseguir todos estos objetivos, aún ambiguos, me dispuse a transitar un camino desconocido, en su mayor parte, que me permitiera a través de elementos lúdico-didácticos acordes con la edad y la formación de los alumnos, acercarme a su idiosincrasia y así poder interaccionar con sus inquietudes intelectuales y con la capacidad crítica que, a buen seguro, demostrarán tanto en el arte como en otros ámbitos de la vida. La propuesta queda recogida en un apartado del proyecto expositivo, a la espera de que una posible aplicación nos confirme su auténtica validez.



**¿ALGUIEN  
HA DICHO  
PUNTO  
Y FINAL?**

¿ALGUIEN HA DICHO PUNTO Y FINAL?

## ¿ALGUIEN HA DICHO PUNTO Y FINAL?

Recuerdo ahora, al tratar de cerrar esta tesis, que comencé con una frase cargada de humildad que pretendía ser una respetuosa declaración de intenciones. Como introducción y para superar el terror ante la temida hoja en blanco, utilicé una especie de subtítulo en el que se podía leer: *Con la intención de crear un enésimo espacio de reflexión*. Visto desde la perspectiva del momento actual, aquello, que realmente no era más que una muletilla gráfica para iniciar la redacción, acabó siendo exactamente lo que la frase proponía, un tiempo y un espacio de reflexión en torno a la maternidad (concepción/no concepción, gestación/gestación interrumpida, parto, crianza y cuidados durante la infancia), los estudios de género e identidad, el arte contemporáneo y finalmente, y de una vez por todas, de la maternidad en el arte contemporáneo. Esta frase resumía, de alguna manera, la modestia con la que me acercaba a una labor que se me antojaba ingente y ante la que me presentaba con un cúmulo de intuiciones vislumbradas durante mis años de trabajo profesional en el ámbito del comisariado, la crítica y la docencia.

Repasar ahora el camino recorrido me sirve para comprender cómo he llegado hasta aquí, para conocer el grado de aprendizaje adquirido a través de una pormenorizada labor que consistía en ir hilvanando conceptos, nombres de artistas, imágenes, movimientos sociales, activistas, y todos aquellos elementos que, con el tiempo, irían configurado unos fundamentos teóricos sobre los que referenciar buena parte del trabajo, y, en definitiva, para llegar a saber hasta qué punto los objetivos que me propuse en todos los apartados, de forma más o menos explícita, han sido logrados.

El punto de partida se había situado en una conferencia y un posterior artículo, resultados de un encargo de la Facultad de Educación de la Universitat de Vic- Universitat Central de Catalunya, sobre el tema de la maternidad en el arte contemporáneo. La revisión bibliográfica a la que me vi arrastrada en aquel momento, sin ser muy exhaustiva

ni muy profunda, me despertó serias dudas sobre la existencia de una verdadera ordenación de mujeres artistas que hubieran trabajado sobre la maternidad en el arte contemporáneo y me planteó la posibilidad de progresar en esta investigación.

Me encontré, poco a poco, asfixiada entre una montaña de papeles, que configuraban una vasta pero inconexa documentación sobre el tema, que iba creciendo día a día y que me remitía, sin orden ni concierto, de una década a otra, de un movimiento a otro, de la reivindicación de unos derechos civiles a otros y así sucesivamente. Ante tamaño caos imperante no cabía otra solución que pensar si ordenar todo aquello, clasificándolo de alguna manera y estableciendo unas mínimas bases teóricas que le dieran cohesión, podía ser el primer paso para considerar seriamente la posibilidad de dedicar tiempo a la elaboración de una tesis que tratara sobre alguna de las líneas hipotéticas que estaba investigando. Finalmente, tomé la determinación de continuar en la senda iniciada con la conferencia y con el artículo de encargo, pues el tema de la maternidad me resultaba fascinante como elemento base de trabajo, sentía afinidad por los estudios de género e identidad y la contemporaneidad era el período de la historia del arte en el que me movía con mayor soltura y comodidad.

Como ya expliqué en los capítulos 1 y 2, *El punto de partida* y *La cartografía del estudio*, respectivamente, la profunda reflexión que llevé a cabo para conocer de qué forma tenía que organizar el trabajo si me proponía hacer una tesis, me iba procurando mimbres y patrones para la misma. Amparada bajo la cobertura metodológica de una investigación cualitativa, decidí utilizar la experiencia profesional acumulada y el caudal de conocimientos adquiridos con anterioridad, para abordar una extensa y lenta labor que debía llevarme desde un trabajo fundamentado en una actualizada revisión bibliográfica en torno a la maternidad y su representación en el arte contemporáneo, hasta la confección de una exposición que pudiera contribuir a dar visibilidad a obras conectadas directamente con el motivo de estudio. Entre un extremo y el otro debía aparecer el grueso teórico del corpus del trabajo que, a mi entender, tenía que contener buena parte de los objetivos que me propusiera. Pero mucho antes

de plantearme ningún objetivo concreto, tenía claro que una historia del arte basada en el androcentrismo desde tiempos inmemoriales, no era el lugar adecuado para esta investigación y que, por tanto, debería dirigir mis esfuerzos a compilar ensayos, catálogos y artículos directamente relacionados con la maternidad. También se hacía necesario acotar el tiempo sobre el que investigar, pero esta tarea casi me venía dada por la desesperanzadora realidad de la poca presencia de mujeres dedicadas al ámbito del arte antes de 1900, con lo que esa fecha iniciaba el período sobre el que extender mi recopilación de datos, documentos e imágenes.

Me planteé, pues, que entre los objetivos a señalar estaba el de recoger, seleccionar y contextualizar todo tipo de documentación, para dotar de razonamientos teóricos y poner en sintonía los diferentes trabajos artísticos femeninos a propósito del tema de la maternidad, desde 1900 hasta, aproximadamente, el día de hoy. Comprendí también que, de entre toda la documentación de la que iba haciendo acopio, las imágenes iban a tener una importancia decisiva. Verdaderamente la documentación gráfica que iba descubriendo resultaría de suma importancia a la hora de poder comunicar con eficacia una buena parte de la base teórica que iba reuniendo. Además, intuí que era conveniente, para entender mejor la evolución seguida por las artistas que dedicaban sus esfuerzos a emerger desde la nada y a dar a conocer sus trabajos a la vez que sus reivindicaciones, organizar dicha selección partiendo de un criterio de ordenación predominantemente temática antes que cronológica. No obstante debería evitar grandes asincronías, en aras de una mejor comprensión, para poder contextualizar las diferentes creaciones en el *continuum* de las polémicas feministas y, también, para poder mostrar discontinuidades y rupturas sin las cuales no se entendería el discurso de la maternidad. Así pues, aportar una ordenación cuidadosa, coherente y razonada, tras una exhaustiva, amplia y actualizada revisión bibliográfica, y de otras fuentes igualmente fidedignas, era uno de los objetivos básicos de este trabajo.

Este objetivo queda clarificado en el capítulo 3, *La maternidad en el arte contemporáneo: la reflexión y la creación plástica femeninas*.

Una investigación historicista, que empezaba en la antigüedad para ir avanzando hasta llegar al momento actual, daba fe de la paupérrima aportación femenina al ámbito de un arte impulsado por el patriarcado, y a casi cualquier ámbito de carácter social, económico y político en general. Las dificultades que, como investigadora, iba teniendo para dotar a la documentación encontrada, primero, y seleccionada, más tarde, de una argumentación teórica cohesionada, me indicaban que el objetivo que me había propuesto era válido, y que seguir en el empeño hasta sus últimas consecuencias era el mejor camino para lograrlo.

Entre otros objetivos marcados desde los inicios, estaba el de centrar una parte de mi estudio en el marco experiencial de una única mujer, artista y madre, documentar su trayectoria personal y analizar su obra para darle visibilidad. Para alcanzarlo, me había fijado en la vida y obra de la artista argentina Ana Álvarez-Errecalde. Aproximarme en términos narrativos a su proceso vital y a la evolución de sus trabajos artísticos, era la meta que me había propuesto recién iniciada la investigación y ahora, además, se me ofrecía la posibilidad de darle la voz y la visibilidad tan reivindicadas para todas las artistas durante el trabajo.

Siguiendo en el índice, constituido en el auténtico mapa-guía de la tesis, encontramos en el capítulo 4, *El caso de Ana Álvarez-Errecalde* en el que se pretendía narrar aquello que el elemento de estudio transmite y, a la vez, lo que yo misma, en este caso como investigadora, percibo, selecciono, interpreto y destaco. Desde la investigación cualitativa y narrativa, a través de una historia de vida, no tan sólo debía indagar en la obra de Ana Álvarez-Errecalde sino que también debía encontrar zonas comunes y zonas superpuestas, si las había, con las artistas analizadas, registradas e indexadas en el capítulo anterior, para así estudiar con mayor profundidad y poder comunicar con más criterio el trabajo de la creadora. Más allá de los arquetipos de mujer artista, muchos de ellos ya clasificados y categorizados en la amplia revisión en el capítulo 3, el caso de Ana Álvarez-Errecalde exigía nuevos parámetros sobre los que basar mi investigación y reclamaba un aprendizaje continuo en una metodología que adquiriría un mayor sentido a través de mis experiencias, tanto en

el ámbito artístico como en el docente. La historia de vida, aunque yo prefería darle el nombre de relato de vida, debía brindarme la posibilidad de utilizar el método de investigación con una mayor libertad de acción y, por descontado, ofrecerme una espléndida plataforma para ir destilando en el texto resultante mis experiencias y mis conocimientos en pos de conseguir acercarme a estos propósitos. Una vez más, el objetivo estaba planteado y el resultado final nos daría la medida de su consecución.

A vueltas con el índice, podemos comprobar cómo después de este capítulo destinado al estudio del caso de Ana Álvarez-Errecalde nos encontramos con el que lleva por título: *La exposición de la obra de Ana Álvarez-Errecalde como medio de comunicación*. En este apartado planteo, con todos los elementos a mi alcance, la selección de un espacio expositivo, la elección de obras de la artista y todo lo que un proyecto expositivo exige para ser llevado a cabo. Este capítulo se justifica por sí sólo, pues considero, desde mi experiencia, que aún hoy resulta mucho más difícil acceder al circuito expositivo si se es mujer, feminista y no digamos ya *queer*. Aceptando esta premisa, ya de por sí compleja, la situación se agrava, en todos los casos, si se nos ocurre hablar de temas que siguen considerándose, desde los estamentos próximos al poder ejercido por el patriarcado, propios del ámbito privado femenino, como es el de la maternidad. Y más, si cabe, cuando este concepto de maternidad se extiende a sus diversas fases: concepción/no concepción, gestación/gestación interrumpida, parto (en sus diversas formas: natural, instrumentalizado, cesárea...), crianza y cuidados durante la infancia. Elegir a Ana Álvarez-Errecalde y su obra para este proyecto expositivo tiene sus razones. En primer lugar debía escoger trabajos que hicieran factible la muestra, por lo tanto me decidí por las obras de esta artista argentina, en detrimento de otras posibilidades, porque me garantizaban el cumplimiento del compromiso; además, debo admitir que me resultó, desde el inicio, el más adecuado dado que mantiene una íntima relación con la feminidad, con la maternidad y también con algunos de sus efectos colaterales y sociales. Una vez asumidos estos puntos sobre la bondad de elaborar un proyecto expositivo y del porqué la obra de Ana Álva-

rez-Errecalde era la más adecuada, era preciso convenir que el apartado dedicado a este proyecto expositivo debía tener la misma rigurosidad que las demás partes que conforman la tesis y debía seguir una metodología acorde con la experiencia adquirida durante mis años de comisariados y de docencia. Todos los requisitos me parecían plausibles y, sin dudarlo ni un momento, me puse manos a la obra para buscar el espacio en el cual iba a mostrarse la exposición. Era importante el espacio físico, pero bullía en mi cabeza la posibilidad de encontrar el espacio más adecuado también desde otros puntos de vista de mayor complejidad. Entre los candidatos a ser elegidos, me decidí por ACVIC Centre d'Arts Contemporànies, pues reunía una serie de requisitos globales que yo consideraba pertinentes para mi proyecto de exposición. Este centro se posiciona en una línea de acción centrada en la relación entre la actividad educativa y la interacción social; asimismo ACVIC entiende la práctica artística como la que incide, interactúa y transforma, en la medida de lo posible, el espacio social. Además, desde este planteamiento se ha propuesto siempre generar un ámbito de confluencia entre la producción artística y la acción educativa, de manera que el hecho educativo devenga una actividad emprendedora que incorpore elementos de investigación, incentive la participación, el trabajo grupal, etcétera.

Una vez convencida de que la elección del espacio era la más acorde con mi proyecto, planteada la exposición como tal, con las obras distribuidas y ubicadas en su lugar, y todos los elementos complementarios escogidos y decididos, se me planteó un aspecto básico a tener en cuenta. Siguiendo los consejos implícitos en una afirmación de Duchamp que decía “una exposición está compuesta por tres elementos principales, que son la obra, el espacio y el público”, teniendo ya claros los dos primeros factores, quedaba en el aire la cuestión de ¿a qué público iba dirigida la muestra? La respuesta genérica sería la de ‘a todos los públicos’, pero si bien esta sería la realidad, en mi fuero interno pensaba que, desde un centro que promulga la confluencia entre la producción artística con la acción educativa y con un tema que además de necesitar visibilidad precisa de una divulgación pedagógica que irradie a todos los niveles de

la sociedad, sería oportuno dirigirlo al colectivo formado por los alumnos de enseñanza secundaria, y a tenor de esta posibilidad, también resultaría oportuno plantear un proyecto educativo que sumara al expositivo y así aprovechar la oportunidad que se nos presentaba. Resulta obvio que, cada vez más, las instituciones artísticas públicas y privadas, agentes culturales, comisarios, etcétera, venimos demostrando un mayor interés por la educación, y es por ello que a pesar de que esta parte del trabajo era la que me resultaba más dificultosa, pues mi experiencia en este punto era menor, había tomado conciencia de que hacer el proyecto educativo era un elemento más del proceso de aprendizaje general que estaba llevando a cabo. Mi apuesta era arriesgada porque este capítulo pedagógico no era una mera oferta educativa que acompañaría a la exposición, sino que yo la situaba en el mismo nivel discursivo que la propia exposición. No me interesaba fomentar una estructura jerárquica vertical entre quien tiene la información porque la ha generado (el artista, el comisario o el dinamizador cultural) y el público cuyo papel devendría pasivo (en este caso, alumnos de secundaria ya que el contenido de la exposición les convierte en el público más idóneo). Éste había de ser un proyecto a caballo entre lo artístico y lo pedagógico, que intentara generar valor a partir de poner en relación el complejo trabajo de Ana Álvarez-Errecalde con los alumnos de secundaria y que intentara crear un territorio fronterizo de experimentación colectiva. Planteado de esta manera, los objetivos eran claros: que la exposición se pudiera organizar alguna vez, lo cual no sólo no he descartado sino que sigue en pie como proyecto a posteriori, y que la validez del proyecto educativo pudiera aquilatarse, en el caso de que la exposición finalmente se materializase. Por lo tanto, la consecución de estos objetivos queda en el aire, aunque yo tengo la absoluta seguridad de que se llevarán a cabo en un futuro próximo.

Reflexionar, nuevamente, sobre el proceso de elaboración de la tesis en todos y cada uno de sus capítulos, con la finalidad de averiguar el grado de cumplimiento de los objetivos, me ha servido para aproximarme, otra vez, a la gran cantidad de aprendizajes realizados en este largo trayecto, para entenderlos y aprehenderlos mejor y para continuar aportando luz a cada

uno de los puntos tratados. Todo ello ha redundado en una valoración más positiva del trabajo realizado y en el planteamiento de un punto que no es menos importante: reflexionar, de manera ecuánime, sobre lo que no se ha podido llevar a cabo o, en su defecto, lo que ha quedado por acabar.

En cuanto a la consecución de los objetivos, en cada capítulo, a partir del tercero, he incorporado un *A modo de conclusión*. Este apartado, que se repite en todos, no quiere ser una conclusión exactamente, cosa harto difícil con la metodología utilizada, sino que es una forma de recapitulación. No obstante, en la mayoría de ellos se hace balance de lo que se ha aportado en relación a lo que se pretendía y, en casi todos los casos, se demuestra que lo aportado está en consonancia con lo pretendido.

Si pasamos a analizar los capítulos 3, 4, y 5, *La maternidad en el arte contemporáneo: la reflexión y la creación plástica femeninas*, *El caso de Ana Álvarez-Errecalde*, *La exposición de la obra de Ana Álvarez-Errecalde como medio de comunicación*, respectivamente, podríamos convenir que:

- En el capítulo 3, *La maternidad en el arte contemporáneo: la reflexión y la creación plástica femeninas*, el resultado es una ordenación, no en forma de sumario, ni de índice, sino que se ha buscado la manera de ordenar y reunir, finalmente, un conjunto de más de un centenar de mujeres artistas y acopiar más de ciento cincuenta imágenes pertenecientes a todas ellas, poner en sintonía a cada una de las artistas estudiadas con aquellas con las que podría tener afinidades, más allá del tiempo y del lugar en que desarrollaban su actividad artística y dotarlas a todas de su correspondiente contenido y razonamiento teórico, tanto en el arte como en el ámbito de la historia en general. De esta manera el consultor puede encontrar, a partir de una lectura cómoda, una amplia información argumentada e interrelacionada. Soy consciente de que es más profunda la fundamentación teórica que acompaña a las artistas hasta finales del XX que en los primeros años de siglo XXI; tengo en mente profundizar en estas teorizacio-

nes que dominan historiadores o sociólogos más jóvenes, pero lo llevaré a cabo en otra oportunidad. Dejando en un aparte los logros de este capítulo, me gustaría proponer un pequeño apéndice en el cual situar aquello que no se ha conseguido o no se ha conseguido plenamente: ya dejé claro en la conclusión del capítulo que no he podido incidir en aquellas maternidades que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género como algo estable y reducido a masculino-femenino. En un futuro no muy lejano se deberá prestar especial atención a estas maternidades pues en ellas encontraremos una buena parte de las representaciones en el ámbito artístico y un debate de sobra interesante, pero consideraba que la escasa bibliografía, y su traslación al mundo del arte, aún demanda un poco de tiempo y perspectiva para poder tratarlas en profundidad. Huelga decir que suscitan en mí un enorme interés y que, sin ninguna duda, estaré pendiente de su evolución y serán, motivo de estudio y reflexión. Asimismo se deberán considerar aquellos trabajos sobre la maternidad que procedan de mujeres que, antes o después, accederán a las libertades sociales de las que ahora se ven privadas. También estas futuras maternidades despiertan mi interés, pero tampoco las he podido tratar con más dedicación pues, precisamente, en las dificultades que encuentran para expresarse reside la imposibilidad de un acercamiento en profundidad. Y es obligado recordar, también, el interés que desencadenan aquellas maternidades que se puedan dar en colectivos de mujeres que habiendo disfrutado derechos civiles y sociales los han perdido, parcial o totalmente, por las involuciones ocurridas en su sociedad; estas mujeres que se han visto nuevamente recluidas en el ámbito doméstico, cuando hace un tiempo compartían el espacio público, tendrán algún día algo que decir (o quizá ya lo hacen) pero, desgraciadamente,

nos llega con gran dificultad. Siguiendo en los debes, aunque realmente no se les pudiera tildar de tales, me gustaría destacar uno: probablemente en el ámbito del arte español el número de artistas no se corresponda al de todas las que están, seguramente hay más artistas que tienen voz en el tema tratado y que no aparecen. Pero la literatura a este respecto es escasa y escueta, a diferencia de lo que ocurre en el mundo anglosajón, y no he podido profundizar todo lo que hubiera deseado aunque el caso, a buen seguro, lo merecía.

- En el capítulo 4, *El caso de Ana Álvarez-Errecalde*, creo que se ha cumplido el objetivo de conseguir un acercamiento a la vida y obra de la artista, a partir de un extenso relato de vida y del análisis de las obras que tratan sobre la maternidad desde diversos ángulos. Pienso que han quedado bien reflejados la personalidad y el carácter, elementos primordiales en la construcción de un periplo vital como el suyo. Por lo que respecta a la obra, *leitmotiv* de la mayor parte del capítulo, ha sido seleccionada y analizada en aras del tratamiento que le ha dado ella misma al tema que nos ocupa; en algún punto también he presentado, pero no analizado con la profundidad que seguramente merecieran, otras obras que se apartaban del tema de estudio aunque indirectamente, sin lugar a dudas, estuvieran ligadas a él. Probablemente me ha faltado tratar con más detenimiento aquellas obras que tienen al cuerpo como protagonista pero de las que la maternidad está ausente, pues Ana Álvarez-Errecalde es una artista que ha utilizado su cuerpo para denunciar la cosificación que se pretende desde el poder del patriarcado hegemónico y para ensalzar a la mujer como sujeto del ámbito público. Resulta evidente que el complemento perfecto de este capítulo 4 se encuentra en el siguiente, pues al haber sido elegidas las obras de Ana Álvarez-Errecalde como motivo de la exposición nos

lleva a darles la máxima visibilidad y a situar a la artista en el epicentro de toda la atención.

- En el capítulo 5, *La exposición de la obra de Ana Álvarez-Errecalde como medio de comunicación*, los objetivos se han truncado pues si bien nunca se dijo que la exposición se llevaría a cabo con toda seguridad sí que mi intención era la de haber podido defender esta tesis en el marco del espacio expositivo y con la compañía de las obras seleccionadas. La coyuntura actual, con la crisis económica cebándose en nuestra sociedad, ha dado al traste con esta idea, pero de ninguna manera ha conseguido eliminar la voluntad de que un día se pueda llevar a cabo (el presupuesto pormenorizado se ha realizado con la intención de seguir intentándolo). Con respecto al proyecto educativo, es obvio que sólo se podrá demostrar su validez en el caso que la exposición llegue a inaugurarse y así pueda demostrarse su utilidad y valía.

Para responder a la pregunta que encabeza este capítulo ¿Alguien ha dicho punto y final?, sólo es posible una respuesta: han quedado líneas de estudio abiertas. En la maternidad en el arte contemporáneo en general, ya he dado a entender que, sin dudarlo, el futuro me llevará a estudiar aquellas que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género como algo estable, y reducido a masculino-femenino, y también aquellas que aún están silenciadas o las que han caído nuevamente en el silencio secular. Por lo que atañe a la artista Ana Álvarez-Errecalde, la serie *Egología* seguirá dejando huella de los suyos y de ella misma, en un interminable y extraño, pero fascinante, álbum familiar; además su carrera artística seguirá progresando y mi interés por ella también. Y, para terminar, afirmar que habrá otras visiones de la maternidad -la maternidad vista por el hombre, la maternidad en la edad madura, etcétera- que seguirán suscitando mi atención y que, más tarde o más temprano, acabaré tratando con el mismo entusiasmo. Resulta obvio, pues, que los

cambios de paradigma en el momento actual por lo que respecta a los estudios de identidad y de género tienen, para una investigadora, mayor interés por los interrogantes que nos proponen.

Para responder a la pregunta que encabeza este capítulo, ¿Alguien ha dicho punto y final? Una respuesta: han quedado líneas de estudio abiertas. En la maternidad en el arte contemporáneo en general, ya he dado a entender que, sin dudarlo, el futuro me llevará a estudiar aquellas que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género como algo estable y reducido a masculino-femenino, también aquellas que aún están silenciadas o las que han caído nuevamente en el silencio secular. Por lo que atañe a la artista Ana Álvarez-Errecalde, la serie *Egología* seguirá dejando huella de los suyos y de ella misma, en un interminable y extraño álbum familiar, además su carrera artística seguirá progresando y mi interés por ella también. Y, para terminar, afirmar que habrá otras visiones de la maternidad -la maternidad vista por el hombre, la maternidad en la edad madura, etcétera- que seguirán suscitando mi atención y que, más tarde o más temprano, acabaré tratando con el mismo entusiasmo. Resulta obvio que los cambios de paradigma en el momento actual por lo que respecta a los estudios de identidad y de género tienen, para una investigadora, mayor interés por los interrogantes que nos proponen.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## (A)

- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús (2002, diciembre). *Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana*. Trabajo presentado en el Seminario Tecnología y posthumanidad: la artificialidad del ser, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). En *Anales de Historia del Arte*, núm. 13, pp. 287-305.
- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús (2007). El cuerpo y sus representaciones. En *Enraonar*, núm. 38/39, pp. 141-157.
- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa (2008). *Arte y feminismo*. Madrid: Nerea.
- ALIAGA, Juan Vicente (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- ALIAGA, Juan Vicente (2009). De mare n'hi ha més d'una. Unes notes sobre la maternitat, la historia i l'art. En *Mètode*, núm. 62, pp. 122-129.
- ALIAGA, Juan Vicente (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 51-100). Madrid: This Side Up.
- ALIAGA, Juan Vicente; JONES, Amelia; LEOVICI, Elisabeth; OLVEIRA, Manuel; POLLOCK, Griselda y ROSA, M. Laura (2007). *La batalla de los géneros*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis y GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel (1999). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis (2010). La "autorreferencialidad" de la experiencia estética. En *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 9, pp. 30-42.
- AMORÓS, Celia (1993). Presentación. En PULEO, Alicia H., *La ilustración olvidada: la polémica de sexos en el siglo XVIII* (pp. 7-10). Barcelona: Anthropos.
- ARÁOZ CUTIPA, Raúl A. (2012). *Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Católica Boliviana "San Pablo", La Paz.
- ARNAUS, Remei (1996). *Complicitat i interpretació. El relat d'una etnografia educativa*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

(B)

- BADINTER, Elisabeth (1992) [1981]. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal, siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- BANKS, Marcus (2010) [2008]. *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- BARTRA, Eli (1994) [1987]. *Frida Khalo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona. Icaria.
- BASSAS VILA, M. Assumpta (1996). Ésser “a dos”. Percepció i intercorporalitat des de la diferencia sexual. En *Cori Mercadé* [en línea]. Disponible en: <http://www.corimercade.net/assumpta-bassas-1> [2014, 28 de enero].
- BASSAS VILA, M. Assumpta (2011). S.O.S. Searching for the Mother in the Family Album. En CHERNICK, Myrel y KLEIN, Jennie (Eds.), *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art* (pp. 171-188). Toronto: Demeter.
- BASSAS VILA, M. Assumpta (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 229-260). Madrid: This Side Up.
- BEE, Susan y SCHOR, Mira (2000). M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists Writings, Theory and Criticism. En VVAA., *On Motherhood, Art and Apple Pie* (pp. 250-253). Durham: Duke University Press.
- BERGER, John (2001) [1980]. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle (2010). *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner.
- BLANCH, Teresa (1996). *Parades en el Buit, 7 artistes formats a Belles Arts* [catálogo de exposición]. Barcelona: BCN Producció. Institut de Cultura de Barcelona.
- BLANCO, Mercedes (2011). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos”. En *Nueva Época*, núm. 67, pp. 135-156.
- BOLÍVAR, Antonio y DOMINGO, Jesús (2006). La investigación biográfica narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. En *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 7, núm. 4, párr. 1-112.
- BONET, Pilar (1998). *Cartes a Milena. Experiència fronterera entre la solitud i la comunitat* [catálogo de exposición]. Mataró: Can Palauet.
- BONET, Pilar (2007). La casa com a espai sexual i polític: Domesticity, de Catherine Opie. En *Espais Interiors. Casa i Art (S. XVIII-XXI). Jornades Internacionals*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1997). Procediments al·legòrics: Apropiació i muntatge en l'art contemporani. En VVAA., *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Barcelona: Llibres de recerca del MACBA.
- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

## (C)

- CABALLERO GUIRAL, Juncal (2002). *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CABELLO, Helena / CARCELLER, Ana (2008). Tras el género. De las sexualidades a las políticas. En *Exit Book*, núm. 9, pp. 38-44.
- CABEZA, Anna (2014). Josep Maria Lailla: "El parto vaginal es la mejor opción" [en línea]. Disponible en <http://www.abc.es/salud/noticias/20140122/abc-entrevista-josep-maria-lailla-201401212138.html> [2014, 27 de febrero].
- CARAMÉS SALES, Anxela (2007). La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte. En *Quintana*, núm. 6, pp. 281-285.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Begoña (2013). *Las formas de la repetición en el arte contemporáneo: estrategias micropolíticas*. Tesis doctoral no publicada, Facultad de Historia del Arte, Universidad de Murcia, Murcia.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- CASAS BRODA, Ana (2013). *Kinderwunsch*. Madrid: La Fábrica.
- CASTAÑER, Xesqui (2012, julio). *El medio digital como soporte de los nuevos discursos de género*. Trabajo presentado en el curso Culturas, prácticas y conocimientos artísticos en la sociedad digital, Marbella, Universidad de Málaga.
- CELIS, Bárbara (2009). Subversión sin pausa. *El País digital, Babelia* [en línea]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2009/01/31/babelia/1233360367\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/31/babelia/1233360367_850215.html) [2014, 27 de febrero].
- CHADWICK, Whitney (1992) [1990]. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
- CHERNICK, Myrel y KLEIN, Jennie (Eds.) (2011). *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art*. Toronto: Demeter.
- CHICAGO, Judy (1993) [1975]. *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. Nueva York: Penguin.
- CHICAGO, Judy y SCHAPIRO, Miriam (1973). Female Imagery. En *Womanspace Journal*, núm. 1, pp. 11-14.

- CIRERA, Assumpta (2009). Maternitats al Museu Episcopal de Vic. En VV. AA., *Art i Maternitat* (pp. 49-71). Vic: Eumo Editorial y H. Associació per a les Arts Contemporànies.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1985) [1968]. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COLL, Tònia (2013). De Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Nancy Spero y Kiki Smith. En GRAU, Matilde y GRAU, Eulàlia (Coords.), *Dimensions XX. Genealogies femenines. Art, recerca i docència* (pp. 76-79). Barcelona: Departament d'Escultura de la Universidad de Barcelona, Comissió de Publicacions y Edicions Saragossa.
- COLL-PLANAS, Gerard (2012). *La carne y la metáfora. Una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer*. Barcelona-Madrid: Egales.
- COMBALÍA, Victoria (2006). *Amazonas con pincel*. Barcelona: Destino.
- COOKE, Rachel (2011, 30 de enero). Susan Hiller: "I've had just the right amount of attention, enough not to olive in total despair". *The Observer* [en línea]. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/30/susan-hiller-tate-britain-interview> [2014, 30 de julio].
- COXON, Ann (2010). *Louise Bourgeois* [catálogo de exposición]. London: Tate Publishing.
- CRESPO G., Txema (2010, 18 de septiembre). Montehermoso abre su temporada de otoño con una antológica de Susan Hiller. *El País digital* [en línea]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/09/18/paisvasco/1284838809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/09/18/paisvasco/1284838809_850215.html) [2014, 30 de julio].
- CRESPO, Cira (2013). *Maternalias. De la historia de la maternidad*. Tenerife: OB STARE
- CUBO DELGADO, Sixto; MARTÍN MARÍN, Beatriz y RAMOS SÁNCHEZ, José Luis (Coords.) (2011). *Métodos de investigación y análisis de datos en ciencias sociales y de la salud*. Madrid: Pirámide.

## (D)

- DADOUN, Roger (2012). Web, Womb and World: Fantasies and "Objectiles". "Endlessly" Re-weaving the Placental Web of the Self and the World. En *HONNI soit QUI mal y pense. Louise Bourgeois* (pp. 31-46). Madrid: La Casa Encendida.
- DAHÓ, Marta; VILLORO, Juan y MARTÍN GARCÍA, Carlos (2009). *Graciela Iturbide* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación MAPFRE.
- DAVEY, Moyra (Ed.) (2007) [2001]. *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. Barcelona: Alba.

- DAWSON, Sally (1998). Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance. En DEEPWELL, Katy (Ed.) *Nueva crítica feminista del arte* (pp. 198-209). Madrid: Cátedra.
- DE BEAUVOIR, Simone (1970) [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DE LA VILLA, Rocío (2005). Arte, estética y más. Arte y feminismo en España. En *Exit Express*, núm. 12, pp. 8-13.
- DE LA VILLA, Rocío (2013). En torno a la generación de los noventa. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 261-284). Madrid: This Side Up.
- DEL OLMO, Carolina (2013). *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*. Madrid: Clave Intelectual.
- (E)**
- ECHEVARRÍA, Guadalupe (1995). El factor feminista en el arte (situaciones actuales). En VV. AA., *Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales* (pp. 47-51). Guipuzcoa: Diputación Foral de Guipuzkoa. Departamento de Cultura y Euskera.
- EIBLMAYR, Silvia (2000) [1999]. Los personajes de Marta Rosler. En DE ZEGHER, Catherine (Ed.), *Martha Rosler: posiciones en el mundo real* (pp. 153-152). Barcelona: MACBA.
- ELIAS, Norbert (2011) [1939]. *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica de España.
- ESQUILO (2008) [1980]. *La Orestíada*. Barcelona: Juventud.
- (F)**
- FARRÉ, Natàlia (2014, 18 de junio). La fotografía comprometida de Darcy Padilla. Un puñetazo directo al estómago. *El Periódico*, p. 65.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya (2010). Encuentros y desencuentros entre el feminismo y la maternidad. En FRANCO RUBIO, Gloria A. (Ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 425-438). Barcelona: Icaria Editorial.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 101-124). Madrid: This Side Up.
- FERREIRA, Vergílio (2006). *Pensar*. Barcelona: Acanalado.
- FESTING, Sally (2000). *Barbara Hepworth*. Barcelona: Circe Ediciones.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain y BUCHLOH, Benjamin H. D. (2006) [2005]. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, Michel (1992). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

FRIEDAN, Betty (2009) [1963]. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

FRYDMAN, René (1986). *L'irrésistible désir de naissance*. París: PUF.

(G)

GALLARDO FERRER, Roser (2009). Parir en primera persona. El poder de las mujeres en el parto. En *Mètode*, núm. 62, pp. 81-87.

GARCÍA, Cyro (2011). Verónica Ruth Frías. Súper M. *Cargo Collective* [en línea]. Disponible en: <http://cargocollective.com/veronicaruthfrías/Super-M> [2014, 22 de agosto].

GARCÍA, Javier (1999, 10 de junio). Paula Rego denuncia el horror del aborto clandestino en Portugal. *El País digital* [en línea]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/06/10/cultura/928965614\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/06/10/cultura/928965614_850215.html) [2014, 18 de julio].

GARGALLO, Francesca (2008). Ojos para volar, palabras para evocar. La fotografía de Graciela Iturbide, en el centro de la imagen. En *Examen*, núm. 156, pp. 72-75.

GIUNTA, Andrea (2008). Género y feminismo. Perspectivas desde América Latina. En *Exit Book*, núm. 9, pp. 90-94.

GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen (2013). Miradas sobre la maternidad y la crianza en el arte contemporáneo. Paula Modersohn-Becker, Mary Kelly y Louise Bourgeois. En CARRO FERNÁNDEZ, Susana; GONZÁLEZ TASCÓN, María Marta (Coords.) y NÚÑEZ PAZ, María Isabel (Ed.), *Salud reproductiva, legislación y opciones de maternidad* (pp. 235-252). Oviedo: Trabe.

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (2010). ¿Mamá drag king? En FRANCO RUBIO, Gloria A. (Ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 411-424). Barcelona: Icaria Editorial.

GRANDAS, Teresa (2011). La poética de la resistencia. En GRANDAS, Teresa; Llena, Antoni; MARÍ, Bartomeu y SOLOMON-GODEAU, Abigail, *En el laberint. Àngels Ribé 1968-1984* (pp. 139-156) [catálogo de exposición]. Barcelona: MACBA.

GRAU, Matilde y GRAU, Eulàlia (Coords.) (2013). *Dimensions XX. Genealogies femenines. Art, recerca i docència*. Vol. 1. Barcelona: Departament d'Escultura de la Universidad de Barcelona, Comissió de Publicacions y Edicions Saragossa.

GROSENICK, Uta (Ed.) (2005) [2002]. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen.

GROSENICK, Uta; y RIEMSCHEIDER, Burkhard (Eds.) (2005) [2002]. *Art Now*. Madrid: Taschen.

GUASCH, Anna Maria (2005) [2000]. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

GUASCH, Anna Maria (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

GUNTHER, André y POIVERT, Michel (2009): *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg.

GUTIÉRREZ, Alejandra (2008): Regina Galindo. *Este país* [en línea]. Disponible en: <http://www.este-pais.com/?q=node/87> [2012, 8 de enero].

## (H)

HAYS, Sharon (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.

HÉRNANDEZ, Carmen (2002, julio). *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*. Trabajo presentado en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género, Escuela de Sociología, FACES-UCV de Caracas.

HERNÁNDEZ, Fernando (2009). De què parlen els artistes quan duen a terme projectes artístic-pedagògics? En VV.AA., *Accions reversibles. Art, educació i territori* (pp. 98-108 y 299-309). Vic: ACVIC Centre d'Arts Contemporànies-Eumo Editorial.

HIRSH, Jennie (Ed.) (2010). *Bearing Witness: Work by Bradley McCallum & Jacqueline Tarry*. Baltimore: Contemporary Museum & Maryland Institute College.

## (I)

IBARZ, Mercè (2014, 27 de noviembre). Invisibles. Intelectuales y políticas, menospreciadas y ausentes de un ciclo de conferencias cultas en el Museu d'Història de Catalunya. *El País, Quadern*, p. 2.

IGUIÑIZ, Natalia (2005, 6 de abril). Pequeñas historias de maternidad 1. *Galeria Forum* [en línea]. Disponible en: <http://www.galeriaforum.net/content/content.php?PIDAnio=2005&PIDExposicion=115> [2014, 8 de agosto].

IGUIÑIZ, Natalia (2008). Pequeñas historias de maternidad 2. *Ciudadanasx* [en línea]. Disponible en: <http://www.ciudadanasx.org/docs/Historias-de-Maternidad2.pdf> [2014, 8 de agosto].

## (J)

JABÈS, Edmond (2002) [1989]. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María (2006). *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias Feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral no publicada, Facultad de Filosofía, Universidad de Valencia, Valencia.

- JOHNSON, Joyce (2008) [1983]. *Personajes secundarios*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- JONES, Amelia (1995). Herejías feministas: el “arte coño” y la representación del cuerpo de la mujer. En *Herejías: crítica de los mecanismos* (pp. 615-617). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- JONES, Amelia (2008). ¿Cerrando el círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista. En *Exit Book*, núm. 9, pp. 8-15.
- JORDÁ, Eduardo (2007). El fantasma de Tom Joad. En STEINBECK, John. *Los vagabundos de la cosecha* (pp. IX-XXVIII). Barcelona: Libros del Asteroide.
- JUNG, Carl Gustav (2002). *Obra completa*. Madrid: Editorial Trotta.

## (K)

- KELLY, Mary (1882). A conversation between Mary Kelly and Paul Smith. En *Parachute*, núm. 26, pp. 31-35.
- KELLY, Mary (2001) [1984]. Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En WALIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 87-110). Madrid: Akal.
- KLEIN, Jennie (2012). Tales of Motherhood. *ArtPulse* [en línea]. Disponible en: <http://artpulsemagazine.com/tales-of-motherhood> [2014, 23 de julio].
- KRUGER, Barbara (1998) [1994]. *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

## (L)

- LACAN, Jacques (1994) [1957]. *Para qué sirve el mito*. Barcelona: Paidós.
- LAFARGUE, Paul (1977). *El matriarcado*. Madrid: Libros Dogal.
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria (2011). ¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta. En *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, pp. 101-116.
- LARREA PRÍNCIPE, Iratxe (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Tesis doctoral no publicada, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- LEVINAS, Emmanuel (2006) [1994]. *Los imprevistos de la historia*. Salamanca: Sígueme.
- LINKER, Kate (2001). Representación y sexualidad. En WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 395-419). Madrid: Akal.
- LIPPARD, Lucy R. (1976). *Eva Hesse*. New York: University Press.
- LIPPARD, Lucy R. (2004) [1973]. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

- LISS, Andrea (2009). *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Marian (1992). Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene. En *Arte, individuo y sociedad*. núm. 4, pp. 103-109.
- LÓPEZ PARDINA, Teresa (2009). Beauvoir, la filosofía existencialista y el feminismo. En *Investigaciones feminista*, vol. 0, pp. 99-106.
- LORDE, Audre (2007). Man Child: A Black Lesbian-Feminist's Response. En LORDE, Audre, *Sister Outsider: Essays & Speeches by Audre Lorde* (pp. 72-80). New York: Ten Speed Press.
- LOZANO ESTIVALIS, María (2001). *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las Nuevas Tecnologías de Reproducción*. Tesis doctoral no publicada, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- LOZANO ESTIVALIS, María (2007). Representaciones y represiones en los escenarios de la maternidad. En MILLAN MUÑO, María Ángeles y PEÑA ARDID, Carmen (Eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos* (pp. 29-54). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LOZANO ESTIVALIS, María (2009). Comunicar la maternitat. Paraules entre la ciencia i les dones. En *Mètode*, núm. 62, pp. 47-51.

## (M)

- MANTECÓN MORENO, Marta (2011). Mujeres, feminismos y género en España. En *Exit Express*, núm. 58, pp. 14-29.
- MARÇAL, Maria-Mercè (2014). *El senyal de la pèrdua. Escrits inèdits dels últims anys*. Barcelona: Empúries.
- MARÍ, Bartomeu (2012). Materia, matriz, Madre. *El Mundo|Cultura* [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/27/cultura/1335556843.html> [2014, 28 de julio].
- MARÍN-MEDINA, José (1999, 21 de febrero). Paula Rego: cruda realidad. *El Cultural* [en línea]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Paula-Rego-cruda-realidad/13524> [2014, 22 de julio].
- MARTÍN TEJADA (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 193-228). Madrid: This Side Up.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2002, 12 de enero). Catherine Opie. *El Cultural* [en línea]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Catherine-Opie/4976> [2014, 28 de julio].

- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2012). Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. Un marco de referencia limitado a las circunstancias de nuestra historia e inmerso en los debates globales. En VV. AA. *Mujeres en el sistema del arte en España* (pp. 72-89). Madrid: EXIT Publicaciones.
- MAYAYO, Patricia (2002). *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea.
- MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- MAYAYO, Patricia (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-50). Madrid: This Side Up.
- MORGAN, Robert C. (2003) [2006]. *Del arte de la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- MORRIS, Frances (2000). *Louise Bourgeois* [catálogo de exposición]. London: Tate Modern.
- MOURE, Gloria (Ed.) (1996). *Ana Mendieta* [catálogo de exposición]. Barcelona: Polígrafa.
- MUÑOZ, Eva (2015, 7 de febrero): Oriente Medio reclama la voz de las mujeres. En *Cultura's La Vanguardia*, p.11.

## (N)

- NOCHLIN, Linda (1971): *Why have there been no great women artists?* En *ART News*, Núm. 69. New York: Milton Esterow.
- NOCHLIN, Linda (1989): *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row.

## (O)

- OLIVARES, Rosa (2008). Barbie en el País de las Maravillas. En *Exit Book*, núm. 9, pp. 4-5.
- OLZA, Ibone (2010). Prólogo de presentación. En *Cesárea. Más allá de la herida*. Ana Álvarez-Errecalde [catálogo de exposición]. Tenerife: OB STARE.

## (P)

- PALOMO, Ana M. (2009). Maternitat i art contemporani. En VV. AA. *Art i Maternitat* (pp. 73-98). Vic: Eumo Editorial y H. Associació per a les Arts Contemporànies.
- PALOMO, Ana M. (2010). Introducción. En *Cesárea. Más allá de la herida*. Ana Álvarez-Errecalde [catálogo de exposición]. Tenerife: OB STARE.
- PARDO SAINZ, Rebeca (2023). La familia en el arte y la antropología del parentesco. En *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm.1, pp. 48-63.

- PARREÑO, José María (2006). *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Ad Hoc.
- PÉREZ GAULÍ, Juan Carlos (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte.
- PICAZO, Sergi (2013). [Epíleg] Chomsky: contra l'obediència. En Anuari Media.Cat [en línea]. Disponible en: <http://www.media.cat/anuari/epileg-chomsky-contra-lobediencia> [2015, 7 de enero].
- POLLOCK, Griselda (1994). Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo? *Estudios Online sobre Arte y Mujer* [en línea]. Disponible en: <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#1> [2015, 28 de enero].
- POLLOCK, Griselda (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Coord.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-160). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (Q)**
- QUICK, Jennifer E. (2008). *Rineke Dijkstra and Contemporary Subjectivity*. Trabajo de máster no publicado, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland.
- (R)**
- RAMÍREZ BLANCO, Julia (2009). Regina José Galindo o el cuerpo como nación. En *Boletín de Arte*, núm. 30, pp. 435-448.
- RIAÑO, Peio H. (2014). García-Alix: "El selfie no es un autorretrato". *El Confidencial* [en línea]. Disponible en: [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-01/alberto-garcia-alix-selfie-autorretrato-fotografia-circulo-bellas-artes\\_170907](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-01/alberto-garcia-alix-selfie-autorretrato-fotografia-circulo-bellas-artes_170907) [2014, 3 de septiembre].
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, Nieves (2008). Fotografías inéditas de Tina Modotti. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, pp. 213-224.
- RUIZ OLABUÉNEGA, José Ignacio (2009). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- (S)**
- SALETTI CUESTA, Lorena (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. En *Clepsydra*, núm. 7, pp. 169-183.
- SÁNCHEZ-PARDO, Esther (2013). Louise Bourgeois y el canon modernista en Historia del Arte: Alternativas desde la crítica feminista. En *Investigaciones feministas*, vol. 4, pp. 155-170.

- SAU, Victoria (1995). *El vacío de la maternidad*. Barcelona: Icaria.
- SCHULTZ, William Todd (2011). *An Emergency in Slow Motion: the Inner Life of Diane Arbus*. Nueva York: Bloomsbury.
- SONTAG, Susan (1981) [1977]. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- SOUGEZ, Marie-Loup (Ed.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- STERNE, Laurence (1993) [1767]. *Vida i opinions de Tristram Shandy*. Barcelona: Proa.
- STILES, Kristine; y SELZ, Peter (Eds.) (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Oakland: University of California Press.

## (T)

- TEJADA MARTÍN, Isabel (2011, mayo). *Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación*. Trabajo presentado en el Symposium, núm. 10, Agencia feminista y empowerment en artes visuales, Museo Thyssen-Bornemisza.
- TEJADA MARTÍN, Isabel (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 193-228). Madrid: This Side Up.
- TEJO, Carlos (2005). Marta María Pérez Bravo: El culto a lo cotidiano. En *Bellas Artes*, núm. 3, pp. 39-62.
- TIBOL, Raquel (1983). *Frida Kahlo, una vida abierta*. México D.F.: Oasis.
- TIZIO DOMÍNGUEZ, Hebe (1990). *Psicoanálisis y lenguaje. La aportación original de Jacques Lacan*. Tesis doctoral no publicada, Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- TUBERT, Silvia (1993). La construcción de la feminidad y el deseo de ser madre. En GONZÁLEZ DE CHÁVEZ, María Asunción (Ed.), *Cuerpo y subjetividad femenina. Salud y género* (pp. 45-70). Madrid: Siglo XXI.
- TUBERT, Silvia (2009). El desig de ser mare. Maternitat i tècniques reproductives. En *Mètode*, núm. 62, pp. 53-59.
- TUBERT, Silvia (Ed.) (1996). *Figuras de madre*. Madrid: Cátedra.

## (V)

- VALCÁRCEL, Amelia (2004) [1997]. *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, Amelia (2006, 6 de febrero). Betty Friedan, filósofa, ideóloga y periodista. *El País digital* [en línea]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2006/02/06/agenda/1139180405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/02/06/agenda/1139180405_850215.html) [2014, 23 de mayo].

- VASALLO, Brigitte (2014). Desocupar la maternidad. *Pikara online magazine* [en línea]. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2014/02/desocupar-la-maternidad> [2014, 26 de abril]
- VICENTE, Àlex (2014, 25 de noviembre). Nunca colgaría mis cuadros en mi comedor. *El País digital, Babelia* [en línea]. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416400190\\_201073.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416400190_201073.html) [2014, 25 de septiembre].
- VIDAL OLIVERAS, Jaume (2001, 26 de septiembre). El arte de la ironía. *El Cultural* [en línea]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/El-arte-de-la-ironia/1509> [2015, 3 de enero].
- VIDAL-CONTE, Mireia (Ed.) (2014). *Com elles (una antologia de poetes del segle XX)*. Barcelona: Cafè Central.

**(W)**

- WALLIS, Adrianna (2010). *What role does the mother plays in Janine Antoni's work?* Trabajo de licenciatura no publicado presentado en la asignatura Teoría del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- WOOD, Debora (1998). Art and Transformation. En *Issues in Intetrative Studies*, núm.16, pp. 57-71.
- WOOLF, Virginia (2010) [1931]. *Las olas*. Barcelona: Lumen-Tusquets.
- WOOLF, Virginia (2014) [1929]. *Una cambra pròpia*. Sabadell: La temerària Editorial.
- WYE, Deborah (1892). *Louise Bourgeois* [catálogo de exposición]. New York: The Museum of Moden Art.

**(Z)**

- ZAMBRANO, María (2010). *Esencia y hermosura. Antología*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- ZAMBRANO, María (2011) [1977]. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

### **Nota sobre la reproducción de imágenes, su autoría, procedencia y finalidad investigadora**

Las obras cuyas imágenes aparecen en el presente trabajo -todas ellas reproducciones de creaciones artísticas originales-, son titularidad de sus creadoras o herederos, siendo, en algunos casos, ya del dominio público por el tiempo transcurrido desde el fallecimiento de las autoras.

Su reproducción en el texto resulta del todo imprescindible para este proyecto de investigación académica (tesis doctoral), incluyéndose cada una de las imágenes con el claro objetivo de ilustrar, ejemplificar, demostrar e incluso comparar.

La inclusión de las mismas en la obra propia carece, por ende, de cualquier tipo de finalidad comercial o lucrativa, no atentando contra la normal explotación de las obras, ni causando perjuicio alguno a los legítimos intereses de sus autoras.

En todo caso se indica la autoría de las obras, tratándose de creaciones divulgadas con anterioridad en diferentes webs y plataformas de internet. En algunos casos, y cuando ello ha sido posible, se ha contado con la cesión y autorización expresas de las autoras para su reproducción.

Edición: Abril 2015

© Textos Ana María Palomo Chinarro

© Citas de los autores respectivos

© Imágenes

Las obras cuyas imágenes aparecen en el presente trabajo -todas ellas reproducciones de creaciones artísticas originales-, son titularidad de sus creadoras o herederos, siendo, en algunos casos, ya del dominio público por el tiempo transcurrido desde el fallecimiento de las autoras.

Su reproducción en el texto resulta del todo imprescindible para este proyecto de investigación académica (tesis doctoral), incluyéndose cada una de las imágenes con el claro objetivo de ilustrar, ejemplificar, demostrar e incluso comparar.

La inclusión de las mismas en la obra propia carece, por ende, de cualquier tipo de finalidad comercial o lucrativa, no atentando contra la normal explotación de las obras, ni causando perjuicio alguno a los legítimos intereses de sus autoras.

En todo caso se indica la autoría de las obras, tratándose de creaciones divulgadas con anterioridad en diferentes webs y plataformas de internet. En algunos casos, y cuando ello ha sido posible, se ha contado con la cesión y autorización expresas de las autoras para su reproducción.

Diseño: Natàlia González \_ nat.nots@gmail.com

Impresión: Gràfiques Diac





