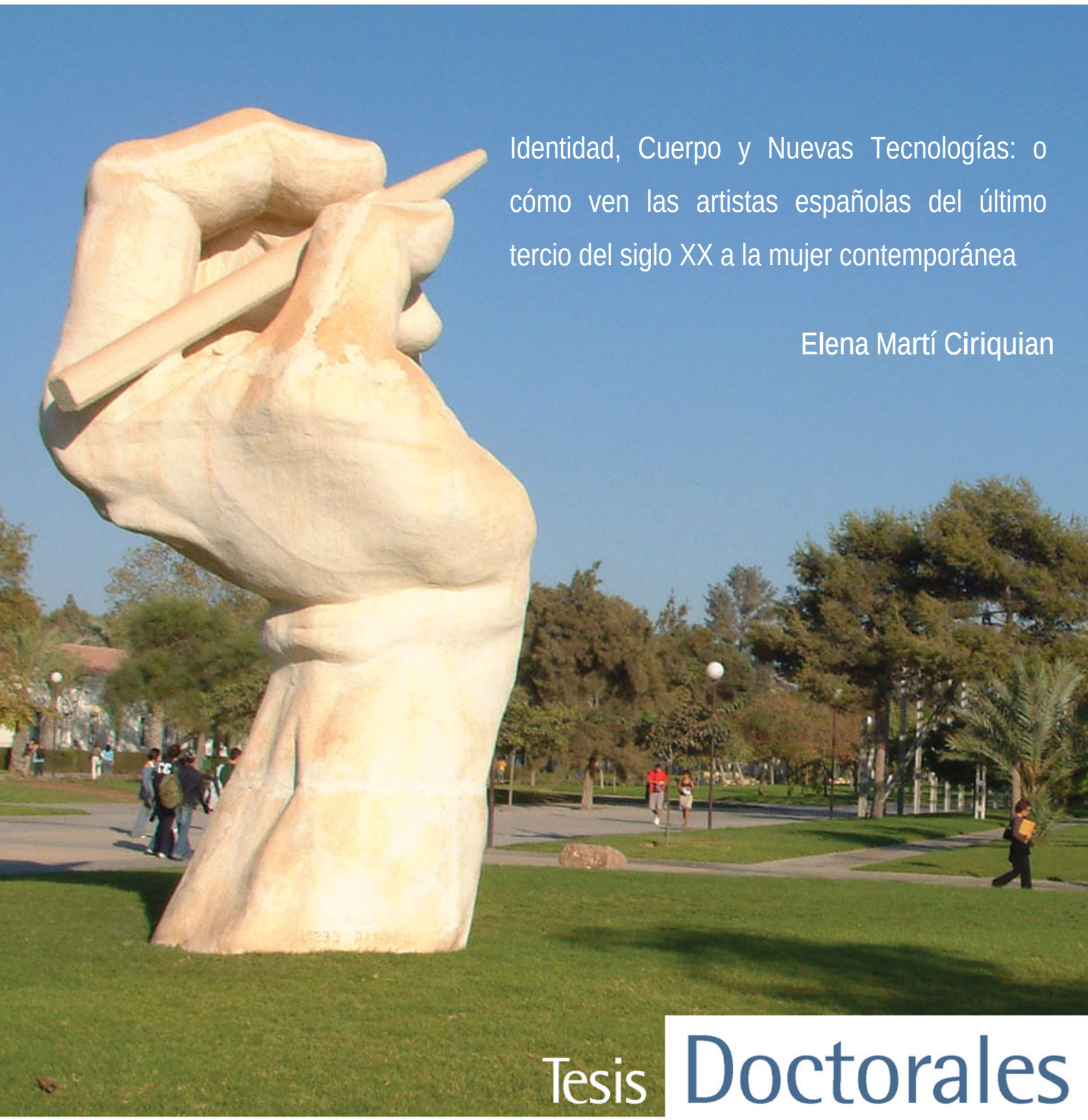
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Identidad, Cuerpo y Nuevas Tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea

Elena Martí Ciriquian

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA I Y
TEORÍA DE LA EDUCACIÓN

TESIS DOCTORAL

IDENTIDAD, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: O CÓMO VEN LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX A LA MUJER CONTEMPORÁNEA

Universidad de Alicante

ELENA MARTÍ CIRIQUIAN

Director: Juan Antonio Roche Cárcel
Dpto. Sociología I y Teoría de la Educación
Alicante, Octubre 2008

A MIS PADRES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE……IV-VI

PREFACIO……..……1

INTRODUCCIÓN……...…..2

Capítulo 1.- Arte, Sociedad, Nuevas Tecnologías y Género……..2

Capítulo 2.- Objetivos Generales……..12

Capítulo 3.- El marco teórico: Sociología del Arte……17
3.1.- Límites y problemas en la definición de la sociología del arte……17
3.2.- Mi propuesta sociológica……45

Capítulo 4.- Metodología……49

I PARTE: LA MUJER EN LA SOCIEDAD TECNOLÓGICA

Capítulo 5.- La Globalización……..……..67

5.1.- Globalización económica, sociopolítica y cultural……67
5.2- La Cultura posmoderna……...77
5.3.- El mundo para todos al instante……...79

Capítulo 6.- La Cultura y desarrollo tecnológico……81

Capítulo 7.- La Tecnosociedad……..86

Capítulo 8.- El Cuerpo e la identidad social…… 96

Capítulo 9.- La situación de la mujer en la sociedad contemporánea……105
9.1.- La mujer contemporánea y su situación actual……..……105
9.2.- La situación de la mujer española……107

Capítulo 10.-La revolución de las nuevas tecnologías
de la información y de la comunicación……117

II PARTE: EL ARTE EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA: LA APERTURA DE NUEVOS CAMINOS

Capítulo 11.- Las nuevas direcciones del
Arte Contemporáneo……...130
11.1.- la tecnología y arte: nuevos elementos
de la comunicación……..130
11.1.1.- La mirada dirigida……131
11.1.2.- El canal……134
11.1.3.- Los nuevos espacios expositivos……137
11.2.- Arte social en la era tecnológica……..141
11.3.- Nuevos medios……...154
11.3.1.- La fotografía y la infografía……154
11.3.2.-La video-creación……167
11.3.3.-El n*etart*: el arte por ordenador y en la red……...175

Capítulo 12.- El devenir del Arte Contemporáneo español……180
12.1.- El Franquismo……180
12.2.- La muerte de Franco y la Transición……...186
12.3.- Los primeros años de la Democracia……..190
12.4.- Desde la década de los noventa…… ...……..193
12.4.1.- La fotografía en España……197
12.4.2.- La vídeo-creación en España……204
12.4.3.- El netart en España……206

III PARTE: LA PERCEPCIÓN SOCIO-ARTÍSTICA DEL CONCEPTO "MUJER", A TRAVÉS DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 80 Y 90 DEL S. XX.

Capítulo 13.- La mujer en el Arte frente al reto
de las Nuevas Tecnologías……..212

Capítulo 14.- ¿Porqué ellas y no otras?.....228

Capítulo 15.- Ellas nos lo cuentan: análisis de las obras…….. 237
15.1- El cuerpo prisionero. Lo (des)corpóreo……237
15.2- El cuerpo privado. La mirada interior……..……244
15.3- El cuerpo maquillado. El arreglo femenino……..……..256
15.4- El cuerpo preconcebido. El asedio de los estereotipos…..……267
15.5- El cuerpo materno. La procreación……...……...280
15.6- El cuerpo identitario. La (de)construcción de la máscara……293

15.7- El cuerpo imaginario. El espacio de ensueño.....304
15.8- El cuerpo tecnológico. El *cyborg*.....312

CONCLUSIONES:

Las mujeres hablan con voz propia.....324

APENDICES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

I) Listado de artistas y sus obras.....336

II) Imágenes.....341

III) Bibliografía.....399

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

A D. Juan Antonio Roche Cárcel, director de mi tesis, por alentarme y guiarme en la elaboración de este proyecto intelectual.

Al Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante por la beca “Premios Ayuda a la Investigación 2003-2005”, concedida para la realización del Proyecto de Tesis Doctoral, que fue el motor de esta tesis.

A mi familia, en especial a mi padre Juan Bautista y a mi hermano Pablo, por haberme orientado en mi formación como investigadora y, sobre todo, como persona.

A Mayra por sus aportaciones como socióloga y por su apoyo incondicional en todo este proceso.

A mis amigos por su paciencia y creatividad para sacar de mí lo mejor.

Sin todos ellos, la elaboración de esta ilusión no se hubiera podido hacer realidad.

Muchas gracias a todos.

Elena Martí Ciriquian
Octubre 2008

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PREFACIO

¿Por qué hacer una tesis sobre Arte y Mujer desde la Sociología? Porque, casualmente, la autora de la misma es socióloga, artista y mujer. Además, lo que me lleva a plantearme esta relación se fundamenta en el hecho obvio de mi femineidad y en la inquietante sensación de pertenecer a un colectivo que, históricamente, ha sido infravalorado y que ha estado marcado por la lucha.

Por otro lado, la Sociología se convirtió en la herramienta perfecta para intentar conocer las razones, los motivos o las explicaciones convincentes, para acercarme a la temática desde una perspectiva menos pasional. La expresión artística se convirtió en el medio con el cuál poder ofrecer, yo, mujer e implicada directa, la réplica a la discusión emprendida.

Concretamente, es la Sociología del Arte la disciplina que ofrece el marco ajustado al conocimiento y a la profundización de la aplicación del estudio de la identidad del cuerpo femenino en el Arte y en nuestra sociedad actual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Y, como si de una obra de arte se tratara en la que los personajes encuentran el espacio para darse a conocer y expresarse tal cual son, esta investigación sobre el Arte y la Mujer se presenta a escena. Sea pues… ¡Arriba el telón!

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1.- ARTE, SOCIEDAD, NUEVAS TECNOLOGÍAS Y GÉNERO

El principal motivo que ha conducido a la realización de este trabajo es aparentemente sencilla: conocer las relaciones entre el arte y la sociedad, así como profundizar en dos aspectos concretos como son las nuevas tecnologías y las cuestiones de género. Pero la cuestión no es tan sencilla en la medida en que estas relaciones se instauran en un tiempo -el siglo XX- muy dinámico, y en tanto que dibujan una compleja realidad social, en la que la mujer está adquiriendo un papel cada vez más decisivo. Y a ello hay que sumarle el hecho de que las nuevas tecnologías todavía aceleran más los procesos sociales. Por tanto, la motivación principal de este trabajo es conocer cómo en una sociedad tecnológica y global se plasma la realidad de las mujeres, y cómo el arte es un instrumento de gran valor para conocer -y dar a conocer- una realidad social general, y una realidad específica como la de las mujeres.

Por todo ello, en los capítulos siguientes se expondrán la justificación, los objetivos, la metodología de este trabajo, y una breve exposición-reflexión sobre el arte contemporáneo y su evolución y sobre aspectos sociales propios del siglo XX. Concretamente, abordaremos dos partes:

a.- En la primera se hablará del arte y de la sociedad, de su evolución, de cómo a través de ellas se pueden conocer la realidad social, los actores sociales, los principales acontecimientos y los procesos más profundos.

b.- Y en la segunda se tratarán cuestiones de género, en tanto mantienen relación con el arte y la sociedad. El estudio del cuerpo como identidad será el punto de apoyo del análisis.

A.- EL ARTE Y LA SOCIEDAD O CÓMO AMBAS DIBUJAN LA REALIDAD

El arte es más que una esfera pasiva que refleja al ser humano, a su sociedad y al tiempo en que le toca vivir. Es también un agente activo que moldea su entorno, y que se convierte en la imagen de su tiempo. El arte es, pues, una relación simbiótica y recíproca donde se entrecruza lo social y lo artístico, donde se origina una intersección que impulsa el pensamiento y la creación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por tanto, el arte es -a través de sus obras- el espejo que estalla, que nos atrae a su interior y, por unos momentos, quien contempla y forma parte de lo contemplado. Igualmente, el individuo no artista llega a creerse parte de la obra como receptor privilegiado que siente la llama, la punzada, o como quiera que llamemos a ese momento en que nos sentimos atraídos. Y es entonces cuando el arte nos muestra su rostro dialéctico pues si, por un lado, estamos orgullosos de formar parte de una sociedad que es capaz de crear tanta hermosura, por otro lado aparece el rechazo a una parte del cuerpo social que creemos enferma, grave y dañina y que se atreve a cuestionar la estructuración de nuestro mundo.

En el arte, el ser humano fija su ideología, fruto de su proceso de socialización individual. Pero, además, para alcanzar su representación, se hace servir de una herramienta, la tecnología, con el fin de poder mostrar ese pensamiento. Es, por tanto, en la mezcla de lo material e inmaterial, de lo real y de lo imaginario, donde el arte nos descubre la realidad con otra luz.

A lo largo de la Historia del Arte podemos seguir el rastro de las innovaciones tecnológicas. La Revolución Tecnológica del siglo XIX toma cuerpo en el ámbito artístico en las primeras décadas del siglo XX, donde la técnica se convierte no sólo en herramienta sino también en protagonista del objeto artístico. La tecnología aparece elevada a un rango que no había conocido anteriormente con la glorificación de los futuristas, los constructivistas rusos, la Bauhaus, los dadaístas y los surrealistas, en los que la máquina se sacraliza para simbolizar lo moderno. De esta forma, surgen dos nuevas corrientes enfrentadas en una sociedad pronta al cambio, a la revolución social, que crearán dos ámbitos socioculturales y dos ideologías políticas opuestas, el fascismo y el comunismo, pero que hacen un uso magistral de las nuevas tecnologías para propagar sus ideas. Así, con el uso de la tecnología, aparece una de las claves del Arte Moderno, que produce la aproximación de la obra de arte y de su mensaje a un mayor número de receptores de un modo que nunca antes se había producido y que llega, incluso, a hacer partícipe a aquellos que ven la obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Una vez desaparecidas las primeras vanguardias artísticas -a mediados de los años sesenta-, se inaugura una nueva etapa del Arte Contemporáneo íntimamente unida a la Posmodernidad, junto a la potenciación de las nuevas tecnologías, descubrimos a un mundo más incierto y problemático. La revolución social que predicaba la doctrina marxista no dio los frutos esperados, por lo que el final de la "utopía" provoca que numerosos artistas dirijan su mirada hacia el vacío humano, mostrando una radiografía inquietante del devenir del hombre en este mundo tecnológico, donde los aspectos clásicos del arte, los cánones que durante siglos han acompañado a la Belleza, son desacralizados. Si en la mímesis aristotélica[1] los objetos representados se toman de la realidad -del hombre y de la naturaleza-, en estos momentos el arte los toma de las nuevas tecnologías, de la ciencia y de lo artificial. Como explica Juan Antonio Roche:

> "es posible que este abandono de los contenidos transgresores y utópicos, que llega a su máxima intensidad en el arte posmoderno, represente un factor de la decadencia o de la crisis del arte contemporáneo y, dentro de él, del abstracto. Y, en cualquier caso, refleja un modo de ser, de vivir y, sobre todo, los efectos empobrecedores de la vida y de su experiencia subjetiva como efecto de su racionalización tecnológica en los países industrializados. En este sentido, la reducción de la forma artística que la acompaña es un elemento significativo del vacío cultural de nuestro momento histórico" (Roche: 2004, 985).

Los profundos cambios tecnológicos, sociales y políticos que se producen a lo largo del siglo XX provocan un canje estructural en la percepción de la realidad que transforma la acción social, transformación que, a finales de los sesenta, produce revoluciones culturales, como la de Mayo del 68, y el deseo del cambio total frente a un sistema sociopolítico que no ha generado el ideal de la

[1] Este concepto aristotélico defiende que el arte debería imitar fielmente el propio modelo de la naturaleza porque es en esta relación en la que se halla la belleza. Ha sido admitido durante tanto tiempo este concepto y de forma tan categórica que, aún hoy está todavía presente, y se cree que si el arte no está dentro de esa idea no es arte sino otra cosa. Por tanto, aquellas manifestaciones que no responden a este concepto son despreciadas (Farran: 1926, 6).

esperada sociedad perfecta. En este momento, son de nuevo los artistas quienes mejor van a mostrar la influencia de la experiencia en su obra, pues el arte no se quedará al margen de los acontecimientos que lo rodean. Ahora, el artista no produce solamente mercancías y objetos, sino también relaciones sociales y formas de vida, obligando al receptor a no ser pasivo y exigiendo su acción para acabar la obra.

Estamos ante una "estética de la máquina", pero no porque la máquina quede reflejada en la obra, como ocurrió en los primeros años del siglo XX, sino porque se glorifica la acción y la unión del artista con el que no lo es. El creador se sirve de la tecnología para desarrollar su proyecto y para mostrar el mundo, más allá de la preocupación por los aspectos formales, y se dirige hacia la representación de la crisis en la que se encuentra la sociedad. Por lo demás, no se centra en un solo medio, sino que está interesado en experimentar con las diversas técnicas. El "cómo" especializado ha de combatir con el "para qué", es decir, el arte por el arte, la ficción por la ficción, que de nuevo ha de medirse con el concepto interno, con la imaginación, con la filosofía y con la idea. La exposición, por su parte, ya no es un espacio para contemplar sino para vivir, en el que se nos invita a tomar partido. Y la nueva estética adoptará en la creación elementos que tradicionalmente no tenían la cualidad de artísticos. Con la entrada de la fotografía, del vídeo, de la instalación o de la *perfomance*[2],

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[2] La *performance* es una forma de expresión artística estrechamente relacionada con la danza, el teatro y el arte corporal. Su origen se encuentra en el *happening* de Nueva York a finales de la década de los cincuenta: los artistas improvisaban contextos teatrales para su obra con fin el de interactuar de forma más inmediata con su público. Artistas que, influidos en los años setenta por la cultura popular, los espectáculos unipersonales y el video, comenzaron a sacar la "performance" de las galerías para llevarla a los espectáculos y a los clubes nocturnos. Hoy en día las distinciones entre la "performance" y otras clases de manifestaciones teatrales, tanto si tienen lugar en la galería como en otro lugar, se han difuminado y se presentan todas bajo el término genérico de "arte en vivo". Una *performance* es entonces un *happening*, una fusión de arte, teatro y danza representada ante una audiencia que a menudo supone participación. Proveniente de las escenificaciones dadaístas en el cabaret "Voltaire" de Zurich y de las actividades del grupo japonés Gutal, los *happenings* intentaron llevar el arte a un público más amplio. Fueron utilizados especialmente por el grupo Fluxus y algunos artistas pop, entre ellos Andy Warhol, a finales de los años cincuenta.

el sonar o Internet, se crea un debate multidisciplinar que abarca temáticas relacionadas con la Modernidad y con la cultura contemporánea; el artista trata cuestiones que le preocupan, es decir, las estructuras sociales, culturales, económicas y políticas en las que vivimos que cuestionan nuestras relaciones cotidianas con el mundo y, a la vez, exploran en la imagen, el espacio y el público.

En el último tercio del siglo XX, podemos hablar de una revolución en el campo de lo social, de las tecnologías y de la percepción. Concretamente, la sociedad española vivirá a mediados de los setenta, con la muerte de Franco, un cambio político que traerá consigo una transformación de costumbres, de comportamientos y de roles sociales, además de un acercamiento a la realidad política europea. Con brusquedad al principio, y encauzado seguidamente hacia los derroteros de su entorno cultural, se suceden años de intensa creación en los que se intenta vivir todo lo que antes se había negado. La provocación será un elemento importante en estos primeros años, hasta llegar a nuestros días en los que difícilmente se puede hablar de provocación, pues es relativamente reciente la tendencia de lo "políticamente correcto", con el uso de un lenguaje que en lugar de llamar a las cosas por su nombre utiliza el eufemismo, para así suavizar, no provocar, no ofender, disimular, etc.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El arte de la década de los ochenta es tal vez el menos politizado, el que parece tener cierto miedo a criticar a la izquierda y también temor a salir de los circuitos de las galerías privadas. Además, habla del problema del género, que es el que prevalece, y de la idea del individuo frente a otros discursos reivindicativos. En este momento, lo que impera es la revolución tecnológica, que en los noventa inicia su expansión en todos los campos, y que en el arte no será una excepción.

El avance de las Nuevas Tecnologías hace que se produzcan fenómenos sociales que no tienen parangón desde el inicio de las culturas ya en el Paleolítico. Anthony Giddens, en su obra *Un mundo desbocado. Los efectos de*

la globalización en nuestras vidas (2000), señala a este respecto cambios sólo imaginables en nuestra época:

> "por primera vez en la historia es posible la comunicación instantánea de una esquina del mundo a otra", o también "el valor del dinero que podemos tener en nuestros bolsillos o nuestras cuentas bancarias cambian por momentos según las fluctuaciones de los mercados mundiales de capitales" (Giddens: 2000, 22-23).

Es por ello, y continuando con lo expuesto por Giddens, que, considerando el papel de las nuevas tecnologías en nuestra sociedad, puede hablarse de cibersociedad, de una nueva sociedad que busca la perfección. Puede incluso que estas nuevas posibilidades que nos ofrece la cibersociedad se consideren las únicas, anulando aquello que no participe de la misma. Pero, aún así, no sería factible olvidarnos de la lección de la historia y destruir la memoria colectiva, transmitida durante siglos, acabando con un acerbo cultural que se remonta a los orígenes de nuestra civilización. Un ejemplo serían los cultos que se relacionan con lo agrario, cuando el contacto entre la naturaleza y el ser humano era tan intenso que el hombre se rodeaba de medidos y cuidadosos ritos para protegerse de la fuerza de los elementos naturales. Estos ritos y cultos fueron retomados por las culturas griega y romana que forman los cimientos de la cultura occidental. Todavía hoy celebramos estos cultos (véanse las celebraciones religiosas/paganas o sociales que tienen lugar en los solsticios y equinoccios)[3], aunque la industria de la cultura de masas se ha ido apoderando gradualmente de estas tradiciones populares hasta convertirlas en parte del engranaje de la dinámica del ocio en las sociedades capitalistas avanzadas.

Es precisamente, en estos momentos, cuando surge la civilización del ciber, la cibersociedad, que quiere ocupar el lugar que tuvo antes el viejo acerbo cultural. Y es que, quien no domine la tecnología, no se encuentra dentro del sistema de civilización sino de la barbarie. Algunas voces se han alzado

[3] Dos ejemplos serían la celebración de Halloween (la noche del 31 de octubre al 1 de noviembre) y la noche de San Juan (del 23 al 24 de junio).

avisando del peligro de los nuevos paraísos y criticando la exageradamente reciente ciudad ideal que dibujan los apologistas de las nuevas tecnologías. Antoni Alonso e Iñaki Arzoz plantean en *La nueva ciudad de Dios* (2002) que estamos, o nos quieren hacer creer que estamos, ante una religión digital, una pseudoreligión posmoderna con su culto a la tecno-ciencia. Una religión con sus mitos, pontífices y apóstoles, con sus comunidades, con sus herejes y con sus textos sagrados, con sus alquimistas, que del plomo de lo real pasan al oro virtual. Pero, apuntan los autores que la perspectiva histórica y cultural de larga duración ayuda a comprender la realidad presente desde una perspectiva más abierta y comprensiva. Es más, ésta puede lograrse rastreando las huellas que el tiempo ha dejado en las obras de arte (Alonso y Arzoz: 2002).

B.- CUESTIÓN DE GÉNERO O QUÉ PAPEL TIENEN/JUEGAN LAS MUJERES

El siglo XX representa, sobre todo, una etapa de importantes convulsiones sociales y culturales que han marcado notablemente el rumbo de la historia. Y es el caso de la cuestión de género uno de los más interesantes. En poco menos de un siglo, la mujer ha pasado de ser un sujeto pasivo de su entorno, a ser un elemento decisivo para el mismo. Desde el cambio de roles dentro del ámbito familiar, a los nuevos adquiridos en las esferas laboral o de representación pública, el salto ha sido cualitativo. Pero, sobre todo, queda patente en los cambios del imaginario social y en de las propias mujeres. La adquisición de derechos, la conciencia y el conocimiento que algunas mujeres luchan por sus derechos para conseguir logros que repercuten en su calidad de vida, incita a muchas a seguir un camino marcado por ellas mismas. Algunos claros ejemplos de lo dicho serían el derecho al voto, a poseer propiedades privadas, a tomar decisiones propias sobre su cuerpo o su educación, etc.

En una sociedad de comunicación de masas, se nos ofrece la posibilidad de conocer estas realidades, al menos superficialmente, a través de los periódicos, los telediarios, las películas, las exposiciones fotográficas, etc. Puede ponerse en duda el valor o la veracidad de las mismas, pero al menos la información, la esencia del acontecimiento, está al alcance de todos. Por este motivo, es tan importante que se pueda acceder a las fuentes, que se

conozcan los contextos y las circunstancias que dibujan verazmente la realidad. En el caso de las cuestiones de género, esta situación es tremendamente interesante de estudiar, ya que cada acto, cada sentimiento, está mediatizado por una carga cultural y social de valores (occidentales) tradicionales enraizados, a su vez, en las mismas luchas feministas. La socióloga Julia Varela, en su obra *Nacimiento de la mujer burguesa* (1997), realiza una clara exposición de la situación actual de la mujer, basándose en la genealogía del poder. En dicha obra, deja constancia de esa situación paradójica en la cual la mujer de hoy es la heredera de lo que ella denomina "la mujer burguesa", formada por

> "toda una serie de interdependencias entre la imposición del matrimonio cristiano monogámico e indisoluble, los procesos de estratificación social, y el trascendental influjo que tuvieron los eclesiásticos contrarreformistas al tratar de aplicar, mediante diversas tácticas, los nuevos ideales modernos de feminidad" (Varela: 1997,10). Continúa esta autora diciendo que "de la definición y redefinición social de los sexos, parecía, por tanto, un paso obligado no sólo para entender la dinámica social de la Modernidad, sino también, y sobre todo, para objetivar el carácter estratégico de las luchas de las mujeres en el presente" (Varela: 1997,11).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por tanto, la mujer de hoy lucha contra una serie de condicionamientos sociales que, a pesar de los cambios sociales y de la evolución en el campo del derecho, están tan intrincados en el subsuelo de la sociedad actual, que es difícil dilucidar si son propios o impuestos. Y así como esta idea es aplicable a todas las sociedades, los avances -anteriormente citados- han sido mayores y más rápidos en determinados grupos o países, pero gracias a los medios de comunicación, a las organizaciones no gubernamentales para el desarrollo, a pequeñas y domésticas luchas particulares de las mujeres, a las representantes políticas, entre otras, se extienden estos valores, esta nueva concepción que las mujeres pasan a tener de ellas mismas. Sin ir más lejos, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) dedica gran parte de su esfuerzo a las mujeres como motor de educación y de economía, como se denota en el eslogan del *Fondo de las Naciones Unidas para la mujer*, en el que dice que

"el avance de las mujeres es el avance de todos y todas"[4].

Pero, si de avances en derechos sociales hablamos, o de cambios visibles y significativos en este tema, no podemos dejar de mencionar el caso de España en las últimas décadas. Para ello, nos ha parecido interesante, un artículo de la revista digital Alfa y Omega, en la cual, mujeres de diferente profesión e ideología dan su opinión sobre la situación actual de la mujer[5].

- Soledad Becerril, mujer política española de renombre, comenta que "en España la situación de la mujer ha cambiado muchísimo, hasta el punto de que ha sido posiblemente el mayor cambio en los últimos veinticinco años. Hemos pasado de la absoluta desigualdad, hasta la casi equiparación. Y la mujer ha tenido un papel muy importante en este aspecto […]".

- Mónica López Barahona, directora de Bioquímica y de la Cátedra del Centro Universitario Francisco de Vitoria, dice que "la mujer está llamada a desempeñar un papel clave en la sociedad, conjugando sus funciones profesionales con las de madre y esposa. Un trinomio difícil de equilibrar que sólo la sensibilidad y la capacidad femenina puede responder con excelencia".

- Sor Isabel de la Trinidad, religiosa contemplativa, por su parte, defiende que "tengo la impresión de que la mujer suele desconocer el papel que está llamada a desempeñar desde su feminidad […] ¿El papel de la mujer, ahora y siempre? Hacer de la humanidad una familia; del mundo, un hogar.

Estas tres visiones, demuestran a la perfección esa ambivalencia en el pensamiento de las mujeres, ese entramado de ideas, de conceptos, de raíces culturales, que llegan incluso a enfrentarlas. Son las propias mujeres las que

[4] Véase en Organización de las Naciones Unidas (ONU), http:// www.onu.es

[5] Véase en Revista *Alfa y Omega* nº 233/9 XJ/2000, http:// www.alfayomega.es

van creando su auto-definición, las que buscan su esencia. Pero, si se da un acuerdo mayoritario, es en la idea de que, a pesar de todo,

> "nos encontramos en un "universo de símbolos" que ha de condicionar cualquier tipo de cambio, pero no por ello deja de ser imposible, en cuestión de género que cada uno, hombre y mujer, pueda recrear una nueva identidad de género" (Simón: 1999,113),

así, de este modo

> "surge una nueva mirada hacia la mujer y una mirada (y por fin una voz) nueva desde la mujer" (Crespo: 2003,144).

La socióloga y politóloga de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Ana Mª Hernández, destaca que, en cuestión de política, los tratados, las constituciones y las leyes consagran la igualdad de sexos y promulgan avances en contra de la discriminación. Pero aún así,

> "la propia realidad nos muestra que en cierto modo no se ha evolucionado a pasos agigantados, sino por medio de presiones dentro del propio sistema"[6].

Además no podemos olvidar que

> "nos hallamos en un modelo de sociedad capitalista que busca casi y exclusivamente la obtención del mayor beneficio posible; por ello, quienes no participan o lo hacen de manera limitada en la producción de bienes y servicios, desempeñan un papel subsidiario dentro de la escala social" (Ibíd.).

Como la visión de las artistas seleccionadas, también nos parecía interesante y actual la visión de mujeres, que como bien dice la profesora Ana Mª Hernández son las que posibilitan los avances como

> "medio de presiones dentro del propio sistema" (Ibíd.).

[6] Véase en HERNÁNDEZ, Ana María, "Antígona en Europa hoy", *Ciudad Política*, 2003, http://www.ciudadpolitica.com/modules/news/article.php?storyid=473

Capítulo 2.- OBJETIVOS GENERALES

En esta tesis se plantea investigar el análisis de la mujer y su percepción social a través de las obras de arte de las artistas más representativas en el panorama nacional contemporáneo y que utilizan las nuevas tecnologías para su creación. Dentro de este tema, se hará referencia a distintos aspectos estrechamente relacionados como son la identidad, el género, los estereotipos o el ciberfeminismo, y cómo se convierte al cuerpo en la clave que los unifica y que les otorga sentido. El título de esta tesis refleja

IDENTIDAD, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: O CÓMO VEN LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX A LA MUJER CONTEMPORÁNEA.

El propósito de este estudio se compone de varias ideas que, interrelacionadas, le dan sentido y contenido. En un contexto temporal y espacial formado por las sociedades occidentales en el último tercio del siglo XX, y con un especial interés por España, se pretenden observar los cambios sociales y tecnológicos, así como su reflejo en el arte, para conocer la percepción que se tiene de la realidad, de la mujer y de su cuerpo. Para ello se realizará un análisis en profundidad de obras de artistas españolas de las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX, ya que en ellas encontramos la producción más fértil e interesante de estas artistas. Cabe señalar, por tanto, que son variables principales el arte y su evolución, el desarrollo y el auge de las nuevas tecnologías, la construcción de la percepción social, el concepto de mujer y de cuerpo así, como los cambios sociales acaecidos en el espacio y tiempo referidos. Por tanto, los objetivos generales de este trabajo serán:

1.- Conocer el modo en el que los cambios artísticos, sociales y tecnológicos moldean la práctica artística de las mujeres.

2.- Analizar la concepción de la mujer que expresan las artistas españolas de las décadas de los 90.

3.- Más específicamente, se trata de indagar de qué manera utilizan estas artistas las nuevas tecnologías para definir identidad y su cuerpo, de alguna clave para entender qué concepción de la mujer está detrás.

La práctica del arte no puede eludir el curso de los acontecimientos ni manifestarse ajena a la realidad. Estamos ante procesos de cambio fundamentales y debemos preguntarnos cómo estas transformaciones modelan la acción social y la experiencia humana. El colectivo de artistas no es ajeno a esta situación, y por lo tanto, a través de sus obras reflejarán estas transformaciones, incidiendo de una forma crítica en los aspectos y consecuencias que la tecnología ha provocado en el arte, en sus vidas y en el resto del contexto social. Es curioso ver cómo en el periodo elegido, caracterizado por la aceleración e intensificación de los cambios sociales (Berman: 1991, 365-367), la tecnología y la ideología se entremezclan constantemente, en ocasiones de manera aparentemente contradictoria, ofreciendo nuevas perspectivas desde las que abordar el estudio de las sociedades y de las culturas contemporáneas (Gouldner: 1978). Esa mezcla no es, en realidad, algo nuevo sino que se encuentra en los pilares de la cultura occidental, donde la ética, el lenguaje y la ciencia se hallan intensamente ligados (Lyotard: 1984,11-13). La supuesta contradicción se enmarca, además, en una época caracterizada por incertidumbres y tensiones que se relacionan con los cambios que la propia concepción cultural de la realidad social ha sufrido a lo largo de la Modernidad. En la Modernidad, tal como opina Juan Antonio Roche

> “se ha sustituido la realidad por un paradigma tecnológico al derrocarse la cosmología racional con la trasformación del espacio, del tiempo, del sujeto y del objeto, se ha efectuado una disyunción entre la cultura y la estructura social, se ha derrocado a la materia y se han disuelto las certezas. La Posmodernidad, por su parte, ha acabado venciendo a la realidad y, si ello ha sucedido así, ha sido porque no ha podido soportar tanta profundidad, tanto dolor, tanta monstruosidad, tanto remordimiento” (Roche: 2005, 36).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el periodo temporal elegido se explicita una situación en la que las personas hemos pasado rápidamente de un entorno predominantemente natural a otro donde la tecnología y la ciencia priman, como consecuencia del desarrollo maquinal. El arte ahora se convierte en un modo de expresión y en el reflejo del cambio social que se ha dado. Además, esta modificación conlleva nuevos conceptos que rompen con los cánones tradicionales, pero es tan brusca la ruptura y tan diferente lo nuevo, que los inéditos rasgos, los elementos y los efectos son todavía difíciles de distinguir, de conocer y de asimilar. Así, en el papel que las innovaciones tecnológicas desempeñan en nuestra sociedad, conceptos como "globalidad", "multiculturalidad", "identidad", "sujeto", "máquina", "realidad virtual", "Estado", "libertad", "tiempo" y "espacio" se reinventan continuamente. Éstos se pueden identificar en la esfera del arte, con la creación de nuevos soportes, de técnicas, de códigos perceptivos, así como con una nueva actitud del visitante frente a la obra.

En este nuevo enfoque, tanto el arte como la sociedad resultan difíciles de entender, en un momento en el que parece que todo es válido y en el que nos resulta complicado distinguir, por una parte, unas pautas que determinen lo que es o no arte, y por otra, lo que es socialmente adecuado o conveniente (Zolberg: 2002,17-19). Por lo demás, continúa existiendo la separación entre la alta cultura, que va dirigida a iniciados y se sitúa en espacios "semisagrados", y la cultura de masas como espectáculo de consumo televisivo y de "*show*" (Furió: 2000,137-143). También ha de considerarse la incorporación de nuevos medios que no fueron ideados para la actividad artística pero que, sin embargo, son utilizados como instrumentos para la creación de sus obras, como por ejemplo la cámara digital, el vídeo e Internet, entre otros. Sin olvidar que, en el mundo del arte, cada vez los criterios mercadotécnicos imperan sobre todo lo demás y que la calidad y la coherencia de la obra parecen estar relegadas a efectos espectaculares y de provocación. El concepto de artista, de obra y de lugar de exposición cambia en la sociedad de la tecnología, de los mass-media y de la ciencia. Se rompe con la tradicional concepción de arte establecido hasta las vanguardias para entrar en una época de experimentación, de convivencia de estilos y de incertidumbre propia de la posmodernidad (Zolberg: 2002, 221-222).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el contexto de este salto, que prematuramente la sociedad vive a partir del final de la Segunda Guerra Mundial y que en los años setenta del siglo XX toma una forma heredada que no evoluciona, se ha creído conveniente, pues, ceñir nuestra área de investigación desde el último tercio del siglo XX hasta ahora. A continuación pasamos a enumerar las razones fundamentales y básicas por las que limitamos temporalmente el estudio:

* desde la perspectiva artística porque:

- no abundan, en la Sociología del Arte, trabajos de esta época que relacionan las artes y la sociedad en España.
- consideramos conveniente investigar artistas españoles de dicho momento que tienen un alto nivel plástico, pero que en su mayoría son desconocidas.

* desde una perspectiva de género porque:

- a partir de los años cincuenta -y especialmente en los sesenta y setenta- la mujer se incorpora masivamente al mundo laboral y a la educación superior, y con ello, "[…] las mujeres, como grupo, se convirtieron en una fuerza política destacada como nunca antes lo había sido" (Hobsbawm: 1995, 314).
- Desde los años setenta a los noventa, la mujer adquiere poco a poco un papel más relevante y reivindica su "propia identidad" en la sociedad, reforzada por las reivindicaciones de los movimientos feministas.

* desde una perspectiva social y tecnológica porque:

- con una sociedad caracterizada por el pleno empleo y el consumo de masas, se producen cambios en los estilos de vida que están muy condicionados por las nuevas tecnologías,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- los espacios privados son más agradables y cómodos, de modo que se pierde el gusto por los espacios de reunión públicos. La aparición y el desarrollo de los electrodomésticos (la nevera, la lavadora, la TV, etc.) así lo posibilitan,
- la maquinaria industrial desplaza de su lugar de trabajo a la mano de obra en las grandes industrias, con lo cual gran cantidad de población ha de reconvertir su vida ante su nueva situación (Toffler: 1980,189-195).

Los nuevos papeles que la mujer desempeña en la sociedad la vinculan progresivamente a los campos de las nuevas tecnologías. Este proceso, junto con la decadencia de la agricultura y de la industria tradicional, por un lado, y la incorporación masiva de la población a los estudios superiores, por otro, forman parte de los grandes cambios -revolucionarios para algunos- que han tenido lugar en el siglo XX y que, igualmente, determinarán en el siglo XXI el devenir de las relaciones entre la producción artística y la participación de la mujer en esa producción, así como la influencia de las tecnologías en esas relaciones.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 3.- EL MARCO TEÓRICO: SOCIOLOGÍA DEL ARTE

En este capítulo, trataremos de mostrar, inicialmente, los posibles límites y problemas para definir la Sociología del Arte, así como la importancia de la relación con otras disciplinas. Asimismo, indicaremos las autores, las obras y las tendencias más representativas. A continuación, expondremos el posicionamiento teórico que prevalece en este trabajo (nuestra propuesta sociológica).

3.1.- LÍMITES Y PROBLEMAS EN LA DEFINICIÓN DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Varios son los límites o problemas para conseguir una definición y conocer en profundidad qué es y qué ofrece la Sociología del Arte. Por ello, a continuación, se muestran algunas líneas o perspectivas de acercamiento al tema que ofrecen una visión general y lo más nítida posible de la Sociología del Arte, expuesta a través de autores representativos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Para comenzar, es preciso hablar de las perspectivas que tanto la sociología norteamericana como la europea poseen. Mientras que, como bien explica Vera L. Zolberg en su *Sociología de las artes* (2002), la sociología norteamericana no muestra preocupación por el arte

> "hasta aproximadamente los años 1950-60" (Furió: 2000, 63).

Y es que la Sociología, como otras ciencias sociales que vieron la luz en el siglo XIX, es mejor comprendida al considerarla

> "como una disciplina y una profesión en proceso de formación" (Zolberg: 2002, 47),

es decir, hasta el momento en el cual los sociólogos, como académicos, no han considerado que el arte es una cuestión social relevante, no se han centrado en su estudio:

> “para sus intereses profesionales las artes eran mucho menos importantes que otras cuestiones” (Zolberg: 2002, 47).

Zolberg basa su análisis en EEUU y en la sociología norteamericana, expone su visión a partir

> “del marco de los cambios experimentados por las condiciones y creencias políticas y sociales en EEUU” (Zolberg: 2002, 44).

Los sociólogos norteamericanos parece que en un principio tienen poco interés por las bellas artes, o las artes en general, considerando que éstas tendían a considerarse como un pasatiempo de personas acomodadas o marginadas. Profesionalmente consideraron a las artes como menos importantes que otras cuestiones y de ahí que ocuparan poco espacio en el campo de la sociología.

Por el contrario, en Europa, encontramos una perspectiva sobre el arte, en los padres fundadores de la sociología, Max Weber, Emile Durkheim, Georg Simmel, etc., que quizá por su educación clásica y por su sofisticación cultural, incorporan el arte y la cultura a sus estudios. Si bien es cierto que son pocos, en un principio, los que dedican un tiempo considerable a entender la relación de las artes y de la sociedad, sí cabe destacar que, al menos, Simmel y Weber lo hacen ocasionalmente y con la profundidad y el rigor que dedicaban a todos sus escritos. En el caso de Weber se dedica especialmente a los medios técnicos del arte y se centra en la música y la arquitectura, aplicando para ello, su concepto de “afinidades electivas” que supone un enfoque novedoso. Mientras Simmel se refiere a otras artes como la pintura e intenta ver la problemática de los estilos y la relación de éstos con la religión y también defiende la particularidad y la individualidad de cada uno y su influencia en las esferas sociales (Furió: 2000, 63-65).

De todos modos, otro problema que aparece sería que, a pesar de la creciente importancia otorgada por la Sociología al Arte, esto no significa que existan criterios unánimes sobre lo que es o debe ser, ya que existen diversos puntos de vista, así como teorías y metodologías al respecto. Néstor García-Canclini afirma, del respecto, que nos enfrentamos a

> “un campo de problemas vagamente delimitado por estudios de orientaciones divergentes” (García-Canclini: 1979, 17).

Así pues, podemos hablar de dos puntos de vista en cuanto al estudio y aproximación de la Sociología al Arte:

a.- Uno es el señalado por la socióloga del arte norteamericana Vera L. Zolberg, en su obra *Sociología de las artes* (2002), en el cual alega que el concepto de arte puede variar según el modo de ser estudiado, es decir, según los investigadores sean afines a determinadas disciplinas. Es por ello que la autora apoya un acercamiento al hecho histórico objetivo y empírico, en el cual se toma al arte y a sus obras como instrumentos que permiten medir aquellos aspectos del mundo contemporáneo, dejando a un lado claramente las preferencias personales del investigador y del propio artista:

> "desde un punto de vista sociológico, una obra de arte es un momento en un proceso que implica la colaboración de más de un actor, que funciona a través de ciertas instituciones sociales y que siguen tendencias históricamente observables" (Zolberg: 2002, 25).

b.- El otro es defendido por Vicenç Furió, en su obra Sociología del arte (2000). La perspectiva de Furió se acerca más a una perspectiva humanista, en la cual concede importancia y concepto al hecho artístico per se. A través de las relaciones entre la sociedad y el arte se intenta comprender no sólo a la sociedad, sino a la propia obra de arte, ya que se defiende una relación bilateral en la cual la influencia es mutua,

> "[…] la influencia es inversa, es decir, las respuestas o efectos que producen las obras de arte en sus usuarios o en el público receptor" (Furió: 2000, 12).

Para comprender mejor el punto de vista expuesto por Furió cabe citar textualmente lo siguiente:

> "[…] la radical simplificación que supone considerar el arte como un simple reflejo de la sociedad. El arte es una particular interpretación de la realidad, y tiene, aunque sea históricamente variable, una relativa autonomía, como lo demuestra el hecho de que las formas artísticas no siempre son isomórficas y sincrónicas con las fuerzas sociales dominantes" (Furió: 2000, 25).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pero a pesar de ello, es un hecho que la relación entre arte y sociedad queda demostrada en múltiples ocasiones por las propias obras de arte, así como que podemos comprender mejor esas obras conociendo los procesos sociales relacionados con ellas. No se puede negar la influencia de las condiciones sociales en los productos culturales, así como a la inversa, esto es, los efectos que producen las obras culturales en sus usuarios y, por tanto, en la sociedad (Oltra; Garridós; Mantecón y Oltra Algado: 2004, 2-3). La creación artística no es solamente la representación del propio artista, es la expresión de la sociedad que habita y de la que forma parte.

La perspectiva teórica que nos interesa en esta investigación es la aportada por Max Weber con su teoría de la acción social, que incluye

> "un esfuerzo por alcanzar una interpretación racional del significado subjetivo de la acción humana, para poderla así explicar objetivamente" (Weber: 1984, 6).

Así pues, recordando que uno de los objetivos de esta investigación *es conocer el modo en el que los cambios artísticos, sociales y tecnológicos modelan la acción social y la experiencia humana*, la perspectiva interpretativa de Weber se presenta como fundamental. E. Lamo de Espinosa, en su libro *La sociología del conocimiento de la ciencia* (1994), explica acerca de las "afinidades electivas" de Weber que las ideas son elegidas por los individuos, pero éstos eligen entre un grupo de ideas que sean afines tanto a ellos mismos como a sus grupos de referencia, por lo que puede hablarse de las dos caras de un mismo proceso en el que necesidad y libertad se conjugan. Así pues, se defiende la cosmovisión de un individuo y de sus intereses de grupo (Lamo: 1994, 269-271). Además, no podemos dejar de mencionar que el análisis de esta investigación se basa en la visión de las artistas escogidas, en su opinión y en lo expresado por las artistas a través de sus obras, por lo que el tratamiento que de los valores y de la subjetividad hace este mismo autor, Max Weber, nos resulta de gran utilidad. Más allá del positivismo, Weber insiste en la idea de subjetividad humana y en la tendencia del hombre a valorar su propio mundo, dando un nuevo enfoque de conocimiento al entendimiento de los asuntos humanos, pretendiendo alcanzar una interpretación racional de significados subjetivos (Weber: 1984, 6). Por tanto,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “la insistencia está en el hecho de que sólo puntos de vista valorativamente orientados pueden ordenar el caos de los fenómenos […] si el mundo es un caso de infinitos fenómenos, cualquier selección debe ser hecha de acuerdo con ciertos puntos de vista que digan lo que es y no es relevante” (Lamo: 1994, 269-271).

Los juicios de hechos aluden a como son las cosas, lo que es, por lo tanto no queda en entredicho la objetividad del mismo, mientras que un juicio de valor alude a lo que debería ser, y, de este modo, por lo que Weber diferencia entre hechos y valores “para preservar su lucidez del demagogismo irresponsable de su tiempo”, a la vez que para hablar de los valores como un fenómeno fundamental para conocer el mundo humano (Weber: 1984, 7-8). Además, para poder objetivizar lo subjetivo denomina referencia a

> “valores que se aceptan sólo hipotéticamente, es decir, como instrumento que permite seleccionar un cierto punto de vista que nos diga qué es relevante o importante y qué no” (Lamo: 1994, 86).

Para Vicenç Furió, en la actualidad puede hablarse de tres grandes áreas de conocimiento o disciplinas académicas que estudian las relaciones entre el arte y la sociedad (Furió: 2000, 44) y que serían la historia social del arte, la estética y la sociología, disciplinas que a menudo se confunden por ser tan afines y estar tan interrelacionadas. Pero es conveniente saber distinguir sus diferencias, ya que estudios históricos, filosóficos y sociológicos del pasado intentaron analizar y explicar las relaciones entre el arte y el medio social y, así de esta forma, poder asumir las aportaciones de cada disciplina con sus particularidades. Pasemos, pues, a continuación, a exponer las características principales de cada una de estas tres disciplinas, con el fin de conocer mejor dichos vínculos e interrelaciones y de ofrecer una visión más clara de lo que es la Sociología del Arte.

LA HISTORIA SOCIAL DEL ARTE

La historia social del arte se caracteriza por ser una historia social que pone

> “un especial interés en estudiar y destacar las condiciones sociales que hacen posible e influyen en la producción artística” (Furió: 2000, 20).

Así pues, su principal finalidad es la de

> “explicar las obras de arte y su evolución a partir de sus premisas históricas” (Furió: 2000, 20).

Además, la historia social del arte incide en los elementos materiales que repercuten en la producción, configuración y evolución de las obras artísticas durante el desarrollo de la historia.

En los años setenta, los estudios sobre la historia social del arte ya comienzan a ser importantes, destacando los trabajos de Enrico Castelnuovo, que hace un análisis panorámico de su evolución; desde entonces son varios los textos publicados en los que se pone de manifiesto el deseo de renovar la historia del arte tradicional, renovación que para algunos autores como Rees y Borzello, como pasaría por centrarse en el mundo social en el que el arte es creado.

La historia social del arte es en realidad una historia del arte, donde se estudia y destaca las condiciones sociales que hacen posible e influyen en la producción artística. Su principal objetivo es explicar las obras de arte y su evolución a partir de sus premisas históricas. La historia social del arte es la que pone el acento en las circunstancias materiales que condicionan la producción, configuración y evolución a través de la historia de las obras artísticas. Como ejemplo podemos citar la obra de Arnold Hauser (1892-1978), *La historia social del arte* (1951), en la que analizaba el desarrollo de la historia del arte desde una perspectiva del materialismo histórico. Los tres volúmenes de la obra tuvieron un gran impacto, aunque el libro no tardó en recibir duras críticas (por ejemplo de parte de Ernst Gombrich, en 1953) por su poco rigor histórico y por discrepancias en el enfoque teórico y metodológico. Equivocadamente se ha dicho, en ocasiones, que en las obras de este autor hay

> “un rígido determinismo que solo vería el arte como un mero reflejo de las condiciones socio-económicas” (Furió: 2000, 54),

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cosa que no es cierta, ya que, para Hauser, no son lineales las relaciones entre arte y sociedad, sino complejas, porque no sólo son las condiciones materiales las que influyen en el arte sino otros muchos elementos a tener en cuenta.

Pierre Francastel (1900-1970), destaca por su libro *Pintura y sociedad* (1951), que más tarde reestructuraría en *Sociología del arte* (1970). Este autor fue partidario de la especificidad del lenguaje plástico, del análisis de las creaciones más que del contexto social, por lo que su posición estaba entre la sociología del arte y la historia social del arte. Francastel, inspirándose en la obra del gran historiador alemán Erwin Panofsky (1892-1968), constituye uno de los intentos más ambiciosos y coherentes por elaborar una sociología del arte

> "digna de ese nombre -y capaz de reivindicar un carácter científico-",

ya que considera las obras de arte como

> "el producto de una actividad problemática" (Francastel: 1990, 13).

Este sociólogo describe la sociología del arte como

> "uno de los instrumentos mediante los cuales se trata de conocer mejor las necesidades de la sociedad actual. Se considera que el artista traduce, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive. Es únicamente en términos de necesidades y difusión como se aborda el estudio de la obra de arte" (Francastel: 1990, 8).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Además, para este autor, el estudio de un cuadro debe abordarse desde dos planos:

> "el de la cultura general de una época y el de la capacidad artística del creador, tan raras veces capaz de engendrar un esquema original de pensamiento […] He aquí […] la necesidad de considerar los sistemas de comunicación como esquemas inventados en función de una conducta humana de carácter temporal y momentáneo, pero originada en un medio histórico dado" (Francastel: 1990, 26-29).

Para lograr esta aproximación, es necesario incluir en el proceso de conocimiento desde la investigación sobre las técnicas que el artista utilizó para

su realización hasta el descubrimiento y comprensión del conjunto de puntos de vista que, sobre el hombre y el mundo, el pintor trata de plasmar en su creación. En su *Sociología del arte* (1970), desarrolla una visión de largo alcance sobre el surgimiento en el Renacimiento de un nuevo espacio pictórico caracterizado por el redescubrimiento de la perspectiva euclidiana (geométrica) en virtud de la cual el cuadro es identificado con una ventana a través de la que el público puede ver un nuevo mundo, un mundo unitario que rompe de raíz con las separaciones medievales. Además, explica cómo el nuevo modelo evoluciona lentamente al tiempo que lo hace la propia sociedad hasta que emerge un periodo de transición en el que la idea espacial que surgió en el Quattrocento es progresivamente redefinida hasta acabar con ella definitivamente dando lugar a una nueva concepción plástica. El fondo de la cuestión radicaba en

> "la constatación del hecho de que el objetivo del arte no consiste en transferir a la tela una cosa vista, sino una cosa sabida […] Se sustituye un arte descriptivo de un espacio supuestamente regido por las leyes de Euclides, por un arte representativo de las formas sensibles del espíritu" (Francastel: 1990, 102).

Hemos de señalar que, desde los estudios de F. Haskell, que nos han ayudado a establecer lazos entre la sociología y la historia del arte, han proliferado investigaciones en torno a los vínculos que se establecen entre el arte con la sociedad. Destacamos de este último autor su obra reciente, *La historia y sus imágenes* (1993), donde analiza hasta ahora algo que no había sido estudiado: el papel de las artes visuales en la interpretación del pasado.

También son remarcables los estudios de Albert Boime, en relación a la visión de la historia social del arte, como ocurre en sus volúmenes *El arte en la época de la Revolución 1750-1800* (1987) y *El arte en la época del bonapartismo 1800-1815* (1990), y que forman parte de un estudio sobre la historia social del arte moderno. En lo que respecta a la crítica y teoría del arte, sobresale también Herbert Read (1893-1966), con obras como *Arte e industria* (1934), *Arte y sociedad* (1937) y *La educación por el arte* (1943). Igualmente, en las investigaciones entre arte y sociedad se ha de nombrar a Giulio Carlo Argan

(1909-1993), aunque éste se centre en el arte italiano y contemporáneo, ya que también hace hincapié en cuestiones teóricas y metodológicas e insiste en la idea de que, aunque a veces no se tenga en cuenta la obra de arte, conforma un hecho histórico.

En nuestro país, debemos destacar a Juan Antonio Ramírez, con su obra *Medios de masas e historia del arte* (1976), en la que reflexiona sobre los medios de masas en esta disciplina. También cabe mencionar, en Cataluña, a Alexandre Cirici (1914-1983), escritor y crítico de arte, entre cuyas obras destacan los escritos referentes a los artistas y al arte catalán, donde apuestan por la modernidad y el compromiso social del arte. En este sentido, cabe resaltar sobre todo su obra *Art i societat* (1964), en la que propone que la sociología del arte entre a formar parte del plan de estudios de la Universidad de Barcelona, hecho que ocurrió en 1970, siendo la primera de las universidades españolas donde se impartió dicha materia.

La estética sociológica

Respecto a la estética sociológica señala Vicenç Furió que

> "es aquella en la que se destaca la influencia de los factores sociales en las discusiones sobre los temas de reflexión que le son propios: el concepto de belleza, la naturaleza y las funciones del arte, los problemas relacionados con la experiencia estética, etc." (Furió: 2002, 20).

Así pues, la estética es una disciplina filosófica que

> "se convierte en estética sociológica cuando la reflexión sobre el mundo de los sentidos, de la belleza y del arte se sustentan a partir de su estrecha vinculación con las condiciones histórico-sociales del momento" (Furió: 2002, 20).

Después de esta primera y breve definición de estética sociológica, diremos que, desde un orden cronológico en la exposición de ideas, una de las últimas reflexiones importantes del sigo XIX, respecto a la función social del arte, se la debemos a Lev Tolstoi en su ensayo denominado *¿Qué es el arte*? (1898).

Tolstoi era partidario de un arte que tuviera una finalidad social y fuera entendible por todos, y de esta manera, consideró que debía divulgar los sentimientos. Y también, como otros autores de su tiempo, criticó el arte por el arte e incidió en la importancia moral de la calidad artística, dando mayor relevancia a la diferenciación del arte y a los criterios de valoración artística basándose en las clases sociales.

Para Lev Tolstoi, pasada la época medieval, empezó un período donde se distinguió el arte popular y el de la gente culta. Las clases altas apoyaban un arte basado en el elitismo y en los valores hedonistas que resultaba estar cada vez más lejos de las preferencias del pueblo. En consecuencia, las clases altas y el pueblo tenían criterios de valoración muy distintos. Tolstoi, quien defiende la igualdad social, se decanta sin dudarlo a favor del pueblo. Además, critica que el arte tenga como principal objetivo la búsqueda del gusto estético o la belleza. Por último, arremete contra los críticos de arte y opina que, si el arte fuese bueno, la crítica no tendría sentido, pues no habría necesidad alguna de explicar nada.

Sin embargo, Georgij V. Plejánov (1856-1918), considerado el fundador de la estética marxista, en *Cartas sin dirección* (1899-1900), critica a Tolstoi por su visión utópica e idealista, además de por su interés en asociar los sentimientos que transmite el arte con la religión. Desde su punto de vista, hay que apuntar el arte con el enfoque materialista de la historia:

> "El arte de cualquier pueblo siempre mantiene una estrechísima relación causal con su economía" (Plejánov: 1975, 51).

En su obra *El arte de la vida social* (1912), critica también la teoría del arte por el arte, pues, según él, conducía a la separación entre los artistas y su entorno social y apuesta por la unicidad, así como por la utilización mutua y recíproca entre parte de la sociedad y los interesados por el arte. Por otra parte, fue muy crítico con las vanguardias, ya que califica al cubismo de

> "absurdo elevado al cubo" (Plejánov: 1975, 216),

porque para Plejánov,

> “no hay obra de arte que carezca de contenido ideológico” (Plejánov: 1975, 189).

A su vez, dentro de la estética marxista, encontramos a György Lukács (1885-1971) que, desde una visión filosófica, destaca principalmente en su obra *Estética* (1963). En ella expresa la idea del arte como reflejo de la propia realidad, concepto éste repetido y discutido por gran número de autores marxistas, y trata de buscar el punto de unión entre

> “las formas artísticas y las categorías estéticas con la realidad material y la vida cotidiana” (Furió: 2002, 46).

También, dentro de esta estética marxista y con una perspectiva filosófica, sobresale en Italia Galvano della Volpe (1895-1968), con su obra *Crítica del gusto* (1963). Para él, en lo que a la sociología del arte respecta, una de las principales cuestiones fue la de tener en cuenta la inmensa variedad a nivel técnico y lingüístico en los distintos campos artísticos y en sus relaciones con la sociedad.

Stefan Morawski (1921), que fue profesor de estética de la Universidad de Varsovia, reflexiona, en su ensayo *El arte y la sociedad* (1977), sobre el arte con un enfoque marxista, pero con una perspectiva menos rígida, más amplia y moderna. En él, afirma, con respecto al arte, que depende no de un factor exclusivo sino de varios elementos ideogénicos y alogénicos combinados, siendo decisiva la situación histórica contemporánea caracterizada por conflictos, algunos de ellos como consecuencia de las ideologías del momento. Del mismo modo, sostiene que el arte, además de verse afectado por la sociedad, desempeña un rol activo en la conformación de la conciencia social. También señala que la interrelación arte-sociedad no nace de una forma impersonal, sino que es el resultado de la “mediación”, principalmente por quienes crean.

Existen numerosos autores marxistas que se han dedicado a la reflexión estética, como por ejemplo el filósofo Antonio Banfi (1886-1957), que en su texto titulado *Arte y socialidad* (1956), destaca del arte su carácter social. Pero,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

para cerrar la visión marxista de la estética sociológica, citaremos a Vicenç Furió que al respecto comenta que

> "una estética sociológica no tiene por qué ser marxista, pero lo que sí hará es destacar los aspectos sociales que condicionan tanto los criterios estéticos como la naturaleza y función del arte" (Furió: 2002, 48).

Posteriormente, de entre todos los intelectuales asociados a la perspectiva estética, debemos destacar sin duda a los tres representantes más brillantes de la llamada Escuela de Frankfurt, que dedican una parte considerable de su Teoría Crítica al análisis de las funciones y dinámicas sociales del arte en el mundo moderno: Walter Benjamin (1892-1940), Max Horkheimer (1895-1973) y Theodor W. Adorno (1903-1969).

Walter Benjamin fue uno de los primeros que reflejó en sus escritos sus reflexiones en torno a los cambios y consecuencias que produjo la introducción de la reproducción mecánica en el arte contemporáneo, principalmente en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935), en el que ponía de manifiesto la pérdida del sentido del "aura" en el arte, a través de la fotografía y el cine (Walter: 1983, 38-42).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Theodor W. Adorno incorpora el concepto de "negación" al campo de la creación artística. Según Adorno, la referencia a otras posibilidades de realidad social queda anulada en la abstracción, pues convierte al arte en un fin en sí mismo. Después del Impresionismo, el arte toma un rumbo definitivo basado en la búsqueda de nuevos caminos hacia la perfección estética bajo el programa de *L'art pour l'art*. En su libro póstumo, *Teoría estética* (1970), explicó este asunto:

> "El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo socialmente provechoso, está criticando la sociedad por su mera existencia […] Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está

haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa […] De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función" (Adorno: 1983, 296-297).

La eliminación del conjunto de las mediaciones se convierte en la eliminación y negación de la sociedad misma al ser toda la sociedad la que conforma la mediación en la cultura contemporánea. En referencia a la falta de función social a la que aludía Adorno, resulta interesante la definición que el sociólogo alemán Niklas Luhmann (1928-1998) hace, precisamente, de esa función:

"La función del arte está en ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo a partir de las posibilidades excluidas […] El arte muestra cómo en este ámbito ficticio de posibilidades que no se han realizado, puede encontrarse un orden […] La realidad real se confronta con un ámbito de posibilidades alternativas, en donde rige un orden diferente pero no arbitrario" (Luhmann: 1996, 25).

Tras la negación y el enfrentamiento se iniciaría el proceso de huida a un lugar diferente, a un espacio apartado, a

"un refugio privado, una posibilidad de trascender la función social a la que el individuo se hallaba reducido como consecuencia de la división del trabajo" (Horkheimer: 1973, 117).

En fin, las vanguardias artísticas del siglo XX cumplen, a la luz de la Teoría Crítica, don funciones esenciales: en primer lugar, existe una función desenmascaradora y agitadora de conciencias por la que las obras de arte

"atraviesan el barniz de racionalidad que ha recubierto todas las relaciones humanas, destruyendo el conformismo superficial, los pequeños conflictos que, en verdad, son todos sombríos y caóticos" (Horkheimer: 1973, 122).

Adorno, el más aventajado de los discípulos de Max Horkheimer, apunta que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “el concepto crítico de la sociedad, inherente a las obras de arte auténticas sin que ellas tengan que hacer nada, es incompatible con el concepto que a la sociedad le agrada tener sobre sí misma para poder continuar como es. La conciencia dominante no puede liberarse de su propia ideología sin dañar la conservación de la sociedad” (Adorno: 1983, 308-309).

La segunda de las funciones a las que se hacía referencia tiene que ver con el intento de objetivación de la desesperación personal de los artistas. Horkheimer lo explica así:

> “las obras de arte auténticas de las últimas épocas renuncian a la ilusión de lograr una comunicación real entre los hombres; son monumentos de una vida solitaria y desesperada que no encuentra ningún puente hacia otras conciencias y, a veces, ni siquiera hacia la suya propia […] La obra de arte es la única objetivación adecuada del desamparo y desesperación del individuo” (Horkheimer: 1973, 122-123).

Con la abstracción, precisa Theodor W. Adorno,

> “el sujeto estético se dispensa de la carga que supone dar forma a ese puro azar que está frente a él porque desespera de poder soportar su peso. Por así decir deja la responsabilidad de la organización a la contingencia misma” (Adorno: 1983, 290).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

No podemos dejar de recordar también a Jan Mukarovsky (1891-1974), quien señala que la sociedad crea instituciones y órganos que influyen en el valor estético, de ese modo se regula el valor de las obras, señalando como tales el peritaje artístico, la educación artística, la crítica, la publicidad, el mercado, etc.

En las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo los trabajos de Gillo Dorfles (1910) son dignos de mención y tuvieron gran difusión al tratar temas relacionados con la sociedad de su tiempo, en los que se vincula el arte con los *mass-media*, el diseño industrial, la crítica, las variaciones del gusto artístico, los movimientos artísticos de esta época, etc. Pero, sobre todo, dentro del grupo italiano, no podemos dejar de señalar a Umberto Eco (1932), pues

aunque sus estudios se centren fundamentalmente en el campo de la semiótica, debemos destacar el análisis que hace de la cultura de masas, especialmente en obras como *Apocalípticos e integrados* (1965).

En España hay que citar a José Ortega y Gasset (1883-1955), con sus reflexiones sobre el significado del arte en su controvertido ensayo, *La deshumanización del arte* (1925), donde analiza lo estético y lo sociológico de forma complementaría, al estudiar ambos elementos al unísono, es decir, por un lado, la esencia del nuevo arte (aspecto estético) y, por otro, las causas y consecuencias de su impopularidad (fenómeno sociológico). Ortega y Gasset inicia sus reflexiones preguntándose sobre los motivos de la impopularidad del "arte nuevo" y apunta como primera causa la incomprensión que produce en la mayoría de la población, en la "masa". El particular elitismo que se respira en el conjunto de su obra se muestra aquí como variable independiente a partir de la cual el discurso interpretativo se articula. Así, queda dividida la población en dos tipos de personas: una mayoría incapaz de entender y una minoría que sí entiende formada por

> "una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos" (Ortega y Gasset: 1987, 25).

Estos "hombres distintos" serían los únicos que poseerían una especial actitud espiritual gracias a la cual podrían experimentar un particular placer estético fruto de la interacción con una obra de arte caracterizada por la ausencia de representaciones humanas o de cualquier elemento que haga referencia a objetos materiales que formen parte del bagaje de experiencias sensitivas del público. Una interacción que se presenta imposible entre la mayoría de las personas. El "arte nuevo" rompería con un modo tradicional de hacer arte en el que la belleza se relacionaba con la más lograda equivalencia visual entre el modelo artístico y la realidad modelada. Ahora la belleza es redefinida con cargo a la constitución de una transgresora sensibilidad artística que se opondría a la decimonónica sensibilidad humana, en clara fase de contracción y de incomprensión ante un nuevo modo de expresión que se corresponde, igualmente, con un nuevo modo de ver y sentir el mundo. Escribe el filósofo, al respecto, que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos […] Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres” (Ortega y Gasset: 1987, 55).

Continúa su explicación José Ortega y Gasset haciendo una identificación entre la realidad vivida (a la que considera realidad por excelencia) y la realidad humana, contraponiéndola al punto de vista deshumanizador, en virtud del cual

> “lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla […] Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarlos a nuestro mundo habitual […] nos fuerza a tratar con objetos con lo que no cabe tratar humanamente” (Ortega y Gasset: 1987, 63-64).

También dentro del pensamiento estético de las últimas décadas cabe citar a Xavier Rubert de Ventós (1939), que se ha centrado en analizar los cambios estéticos implicados con los cambios del contexto social de la época, como refleja en su obra *Teoría de la sensibilidad* (1968). También debemos nombrar a Arnau Puig (1926), que en su obra *Sociología de las formas* (1979), hace un estudio exhaustivo de la percepción visual desde el aspecto sociológico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La sociología del arte

La Sociología del Arte es la disciplina que más nos interesa en este capítulo, ya que la base teórica de este trabajo forma parte de ella. Por ello es interesante aclarar, antes de nada, que esta disciplina inicialmente, no centra su interés exclusivamente en las propias obras, ni en su evolución de estilo, ni en los elementos históricos a nivel político, económico, social y/o cultural, como puede pensarse, sino que a partir del conocimiento de las obras y el medio en que se dan, se trata de resaltar del hecho artístico su dimensión social mediante el análisis de sus influencias y/o condicionamientos, lo que sugiere

interpretaciones que expliquen esta doble relación entre arte y sociedad. Ahora bien, estas condiciones sociales afectan no sólo a las características de las propias obras, sino también a los valores que se le otorgan, tanto estéticos, económicos o de cualquier índole. Hay que tener en cuenta, como ya señalamos anteriormente, que la relación entre arte y sociedad es recíproca.

Por otra parte, son diversos los factores que condicionan los efectos sociales del arte, tanto en lo que supone la influencia de ideas, actitudes o gustos de determinados grupos. Entre estos factores no podemos olvidar la propia función de la obra de arte, planteándonos a quién va dirigida esta y su capacidad de influir en la sociedad, lo que repercute inevitablemente en los valores del grupo al que se dirige o al que indirectamente le influye dicha obra. De esta manera, podemos entender la relación entre el arte y la sociedad como dinámica, compleja y variable, tanto social como históricamente, pudiéndose considerar aquél como un simple reflejo de la sociedad.

Además, hoy hay que ver el arte como una particular interpretación de la realidad que tiene una relativa autonomía, ya que las formas artísticas no siempre son sincrónicas e isomorfas con el momento social. También hay que tener en cuenta que no todos los aspectos que forman parte del contexto social actúan aisladamente sobre el arte, ni tampoco del mismo modo. Hay que estudiar y considerar la interrelación concreta de cada circunstancia. Asimismo, la naturaleza material, técnica y lingüística de las obras deben tenerse en cuenta para explicar la configuración de éstas, no bastando con la influencia del contexto.

Como señala Vicenç Furió (2002), los sociólogos profesionales parece que mostraron su interés por el arte más tarde que los filósofos e historiadores. La sociología reconoce este hecho, puesto que es entre 1950 y 1960 cuando empieza a crecer ese interés, aunque existen casos aislados de sociólogos como Max Weber (1864-1920) y Georg Simmel (1858-1918) que trataron ocasionalmente el tema del arte. El primero, dentro de su extensísima obra, que ocupa treinta y tres volúmenes, en lo que se refiere al arte tan solo nos dejó dos ensayos y un texto incompleto dedicado a la música. Hay que

reconocer que aunque el arte ocupó en su obra un lugar marginal, cuando lo trató, lo hizo con gran profundidad y rigor. En el ensayo titulado *El sentido de la "neutralidad valorativa" de las ciencias sociológicas y económicas* (1917), utilizó ejemplos de la arquitectura gótica y de la historia de la música y defendió que la diferencia entre los estilos depende tanto de los medios técnicos de expresión como de la voluntad de expresión artística.

De Simmel, en cambio, la temática de sus textos artísticos es más variada. Escribió sobre Rodin, Miguel Ángel o Rembrandt, tratando en alguno de sus ensayos cuestiones como los estilos, el condicionamiento social del arte y de las relaciones entre arte y cristianismo. En uno de sus ensayos afirma que lo que difiere el estilo clásico y el germánico se basa en la manera de ser y de sentir la vida tan diferente. Este autor dejó a un lado el pensamiento del materialismo histórico que entonces seguía inscrito en el condicionamiento social del arte y de la cultura, para insistir en que

> "el arte en tanto que arte solo puede provenir de la dinámica artística" (Simmel: 1986, 180).

Francisco Ayala, que exploró en los orígenes del estudio del arte en la sociología, encontró los rastros más evidentes en los escritos secundarios de algunos autores ilustres como Comte, Spencer, Taine, Guyau, Veblen, Lazlo o Sorokin (Ayala: 1984, 408-452). El propio Ayala ofrece su visión de la materia en el capítulo titulado "Las sistematizaciones de la cultura en su constitución y desarrollo, estudiadas sobre el ejemplo del arte" incluido en la parte II de su *Tratado de Sociología*. Es su aportación personal a la sociología del arte y da lugar, al mismo tiempo, a uno de los episodios más significativos de la producción teórico-sociológica sobre el arte en el ámbito español. En las siguientes líneas se aprecia la visión integradora y transdisciplinar de Ayala, al concebir la obra de arte como el resultado de un proceso individual y creativo supeditado a los condicionamientos sociales e históricos, técnicos, formales y profesionales:

> "La manera en que se produce la creación artística a lo largo del tiempo encerrando el material histórico en el marco de una técnica que regula y

> contiene su proceso, da lugar a otro orden de socializaciones, o, si se prefiere, permite contemplar el aspecto dinámico de la socialización promovida por la experiencia estética. El arte evoluciona dentro de formas, y el paso de unas a otras está sometido no al capricho o al arbitrio del artista, sino a una ley de evolución formal. Ya hemos indicado que, aun cuando elásticas, la elasticidad de las formas artísticas tiene su límite, dentro del cual podrá transformarse el arte sin perder su continuidad y la unidad del sistema. El movimiento de esa transformación vendrá probablemente del material histórico; pero éste deberá plegarse a las posibilidades inmanentes de desdoblamiento contenidas en cada estructura […] El Arte como sistematización de cultura, y cada una de las artes como técnica particular de concreción de la experiencia estética a través de obras, constituyen una formación, en la que se organiza la actividad de un determinado grupo de hombres, profesionalmente cualificados en los momentos en que el Arte ha alcanzado considerable importancia social, y en todo caso aglutinados por el objeto de su común interés y la enseñanza y aprendizaje de una técnica, entendida ésta en toda su amplitud posible del término, desde la pura manualidad y adiestramiento mecánico, hasta la educación de la sensibilidad y afinación del gusto, pasando por el núcleo que forman las llamadas reglas del arte" (Ayala: 1984, 450-452).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Una figura esencial en la sociología del arte del siglo XX fue Pitirim A. Sorokin (1889-1968). Sociólogo norteamericano de origen ruso cuya azarosa vida le llevó a crear desde el Departamento de Sociología de la Universidad de Harvard una monumental obra sobre la estructura y dinámica de las sociedades, presta una atención especial a la cultura y a las Bellas Artes. La sociología del arte comprendida en su obra, está íntimamente ligada a su particular visión de la Historia como una sucesión de sistemas sociales poseedores de "culturas ideológicas" que se mueven en el tiempo histórico entre un polo "ideacional" y otro "sensitivo", movimiento que correría paralelo en las Bellas Artes. De tal modo, a partir de una minuciosa investigación empírica sobre una muestra de más de 100.000 obras explica la historia del

arte como un movimiento pendular que varía entre momentos dominados por el "arte ideacional", de estilo simbólico,

> "subjetivo, sumido en el mundo suprasensible […], es el arte del alma humana en coloquio con su Dios" (Sorokin: 1969, 951),

a otros momentos dominados por el "arte sensitivo", que

> "vive y muere enteramente en el mundo empírico de los sentidos […] Su estilo es naturalista, visual y aún ilusionista, libre de todo simbolismo suprasensible" (Sorokin: 1969, 946),

con momentos intermedios de transición en los que se impondría el estilo del "arte idealista", que representaría una

> "síntesis maravillosa del arte ideacional y de las formas más nobles del sensitivo" (Sorokin: 1969, 947).

También añade que en las fases iniciales de una gran etapa cultural es frecuente que se dé una forma de arte más próxima al polo sensitivo mientras que en las fases más desarrolladas y tardías lo ideacional es preponderante.

Vytautas Kavolis analiza la relación entre la dinámica social y artística, en su obra titulada *La expresión artística: un estudio sociológico* (1968). En ella, intenta probar la relación existente entre determinados elementos socio-culturales con distintas formas artísticas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Alphons Silbermann (1909-2000), en su artículo *Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte*, contenido en la obra *Sociología del arte* (1968), escribió sobre la importancia, según él, de estudiar

> "la interacción y la interdependencia del artista, la obra y el público" (Silbermann: 1971, 33).

Además, en su obra Los artistas y la sociedad (1974) hace hincapié en que un elemento importante de este proceso es el propio artista, su situación y sus relaciones sociales. Este autor ha sido el precursor de la sociología empírica aplicada a la comunicación de las masas, pues ha defendido que la sociología de los *mass-media* es una de las áreas en la que la investigación sociológica empírica puede realizar aportaciones de interés.

Vicenç Furió también señala que en la sociología del arte la investigación empírica ejerce un papel muy importante, principalmente en distintos centros de investigación de Francia, como Burdeos, París o Estrasburgo. Cabe resaltar, en este sentido, las aportaciones de Robert Escarpit, Abraham A. Moles, Raymonde Moulin y Pierre Bourdieu. Sobre todo destacan las obras de R. Moulin, *El mercado de la pintura en Francia* (1967) y *El artista, la institución y el mercado* (1992), en la que combina tres variables analíticas:

> "proponer un análisis sociológico de los valores artísticos, estudiar el papel de las diferentes categorías de actores que operan en la construcción de los valores artísticos, establecer el retrato sociológico de la figura central de los mundos del arte, el artista" (Moulin: 1992, 7).

En esta línea, Pierre Bourdieu (1930-2002) es un autor fundamental, a pesar de que tan sólo una parte de sus investigaciones hacen referencia al arte. Podemos resaltar su particular enfoque de los fundamentos sociológicos de la percepción y el estudio de los gustos sociales. Destaca su obra *El amor del arte* (1966/69), que analiza la clase de público que visita los museos y, sobre todo, su libro *Las reglas del arte* (1992), donde desarrolla un original estudio sobre la génesis y estructuración de la industria literaria en Francia a partir de unas reflexiones iniciales sobre *La educación sentimental*, de Flaubert, y de una concepción del mundo del arte como una suerte de campo (*champ*) de fuerzas en el que los actores implicados compiten por apropiarse el capital clásico o económico, el capital simbólico, el capital cultural y el capital social existente en el campo.

Próxima a P. Bourdieu se encuentra Nathalie Heinich (1955), de quien destacamos de entre sus abundantes publicaciones un libro que hace referencia a la reputación y celebridad de la figura de Van Gogh (1991), y también sobre los valores y conflictos del arte contemporáneo. *El triple juego del arte contemporáneo* (1998), donde hace un minucioso y exhaustivo estudio del arte de vanguardia, basándose en la acción combinada de la transgresión por parte de los artistas, la forma de reaccionar del público y la manera de asumirlo por parte de las instituciones.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En Estados Unidos, el análisis empírico de la cultura de masas es una de las líneas de investigación más consolidadas de la sociología. Como ejemplos, entre otros muchos, destacamos a Rosenberg y White con Cultura *y masa: El arte popular en América* (1957), Herbert Gans en *Cultura popular y alta cultura* (1974), Howard S. Becker con *Los mundos del arte*, y Vera L. Zolberg en *Construyendo una sociología del arte* (1990). También se han de señalar los estudios sociológicos sobre el arte de un momento y de un ámbito delimitado, como tiene lugar en el caso de la obra de Diana Crane sobre los movimientos de vanguardia de Nueva York, con su obra *La transformación de Avant-Garde: El arte de Nueva York 1940-85* (1987) y las vinculaciones entre arte y cultura mediática con *La producción de la cultura media y del arte urbano* (1992).

El interés que esta rama de la sociología ha ido despertando en Europa en el último tercio del pasado siglo, queda reflejado en el Congreso Internacional de Sociología del Arte, celebrado en Marsella en 1985, bajo la dirección de Raymonde Moulin, donde reunió a un elevado número de especialistas en la materia.

Desde campos afines a la sociología, como son la antropología o la economía, también se han realizado estudios vinculados al arte. Sabido es que los antropólogos se han interesado preferentemente por el arte primitivo y el de culturas no occidentales. Resaltan los trabajos de José Alcina Franch en 1992, Lourdes Méndez en 1995 y Ricardo Sanmartín en 1997. Con referencia a los economistas, destacaremos el análisis en 1992 de la situación socioeconómica que vivían los artistas y artesanos de Delft en el siglo XVII, por John Michael Montias (1928), además de Wiliam D. Grampp, en su obra Arte*, inversión y mecenazgo* (1989).

Pero para cerrar y completar así una aproximación más rica a la sociología del Arte, no podemos dejar de mencionar unos de sus elementos más interesantes, es decir, el objeto artístico como proceso social, y los artistas y sus obras.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A) EL OBJETO ARTÍSTICO COMO PROCESO SOCIAL.

En la Sociología del Arte, el objeto fundamental de estudio es la dimensión social, que puede abordarse de diversas maneras. Algunos sociólogos, como señala Vicenç Furió (2002), prefieren considerar la idea del proceso. Es el caso de Alphons Silbermann que habla de un

> "proceso social continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno sociocultural y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él" (Silbermann: 1971, 32-33).

Y añade este mismo autor que, en consecuencia, el principal objeto de la sociología del arte debe ser

> "estudiar procesos artísticos totales, es decir, la interacción e interdependencia del artista, de la obra y del público" (Silbermann: 1971, 32-33).

Más recientemente, en 1982, Howard S. Becker emplea el concepto de "mundos del arte" para denominar a las distintas redes o estructuras que realizan una actividad conjunta, dentro del ámbito del arte, tanto en su producción como en su consumo. Así pues, esta rama de la sociología se centra

> "en las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte" (Furió: 2000, 28),

lo que implica identificar y analizar los agentes que estructuralmente ocupan un lugar importante en el área artística, a través del análisis de su función y de sus interrelaciones.

La Sociología del Arte, al igual que otras ciencias humanas y sociales, tiene sus limitaciones, ya que su investigación está limitada por la naturaleza de su estudio, por la información disponible y por los métodos utilizados, es decir, que no todo lo relacionado con el hecho artístico puede ser explicado por la Sociología.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por tanto, más que hablar de los problemas que presenta el estudio de las condiciones sociales de producción y recepción de la obra de arte, deberíamos referirnos a cierta resistencia a aceptar algunos de sus planteamientos, derivados muchas veces por cuestiones ideológicas previas.

Un hecho real es que el arte no siempre expresa los sentimientos e ideas personales del artista; durante mucho tiempo la realización de la obra artística estuvo vinculada y condicionada por los intereses y naturaleza de los clientes, de los encargos y de una sociedad que ponía más límites a la expresión individual que los que la sociedad actual ofrece. También hay que considerar que el número de personas y de grupos en el mundo del arte que promueven valores es bastante reducido.

Por una parte, hay que considerar la individualidad del artista, las raíces genético-biológicas de la inteligencia o su temperamento, que no son del área de estudio de la Sociología del Arte, pero sí podemos analizar cómo el artista interactúa en un determinado contexto, pues sus habilidades y conductas personales, cuando se dan a través del aprendizaje, sí pueden ser analizadas sociológicamente. Un ejemplo de ello fue Picasso, artista que destacó por su gran potencial y como ya lo demostró de niño, que si hubiera estado sólo en Málaga quizá no hubiese desarrollado todo su talento, tal como lo hizo aprovechando las posibilidades que Barcelona y París le ofrecieron, tanto en el campo del aprendizaje como en el de la difusión. Y, junto al artista, nos encontramos con el valor artístico de la obra, con la obra maestra, con aquella que destaca y se convierte en paradigma de su tiempo y de su época. A este respecto, hay que recordar las consideraciones que hace Arnold Hauser a propósito del valor artístico:

> "Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo la calidad artística, porque ésta no posee ningún equivalente sociológico" (Hauser: 1988, 17).

Y a este respecto, cabe añadir que la Sociología es

> "incapaz de poner al descubierto el último secreto del arte de un Rembrandt" (Hauser: 1988, 22).

No se puede determinar directamente una relación de semejanza entre factores de calidad artística y de orden económico y/o político, ejemplo de ello es el alto nivel de la pintura española en el siglo XVII que coincide con una época de decaimiento a nivel económico y social del país. Por ello, ha de quedar claro que el tema de la calidad artística, sin ser específicamente tratado en este trabajo, sí forma parte importante del hecho artístico y sin, lugar a dudas generalmente influye en la recepción social de la obra.

Vera L. Zolberg, al tratar el objeto artístico nos dice que

> "las obras artísticas se interpretan como los productos resultantes de los esfuerzos del trabajo colectivo, más que como creaciones individuales" (Zolberg: 2002, 102),

idea asociada al enfoque de Howard S. Becker quien, en su libro *Art worlds* (1982), se refiere al arte como una construcción social que, para poder ser interpretada mejor, se ha de tener en cuenta varios factores, entre los que destaca la carga social que le confiere también un valor a los objetos. Becker considera, en general, que en cualquier condición social, capitalismo u otros, las obras artísticas se crean mediante procesos en los que actúan diversos actores sociales; sostiene la coexistencia de mundos artísticos diferentes, en que se crea arte *ex novo*. Así, pues, mantiene que tratar de definir qué es el arte, como también su singularidad o la genialidad del artista, resulta todo ello muy arbitrario, pues dicha definición está más a merced del consenso social que de las cualidades estéticas de la propia obra.

Las obras de arte son tratadas por otros estudiosos como medidas de procesos sociales, políticos, históricos o de otra índole social, siendo también otra manera de entender otros significados culturales. Como señala Zolberg, destaca la importancia de los elementos sociales y culturales y no sólo la obra artística en sí. Cuando se reflexiona sobre una obra de arte, puede darse una explicación de cómo dicha obra llegó a ser catalogada como arte, pero para Becker, en cambio, las obras artísticas siempre están sujetas a una redefinición constante, idea ésta que está en contra del concepto concreto e inamovible de lo que se define por arte, en sus diferentes campos: pintura, escultura, fotografía, etc. La obra artística es entonces interpretada como

> “una sinécdoque representativa de una experiencia social global” (Zolberg: 2002, 103).

B) LOS ARTÍSTAS Y SUS OBRAS

Como cree Vera L. Zolberg (2002), los psicólogos han tratado de explicar lo que conlleva las capacidades artísticas a través del reflejo de las características internas del individuo, como por ejemplo el talento. Sin embargo, para los sociólogos de lo artístico son los apoyos y las limitaciones institucionales que se dan en la producción cultural, las que determinarían estas capacidades artísticas. Pero, en lo que sí están de acuerdo tanto psicólogos como sociólogos es en la importancia de los elementos sociales que influyen en la determinación de reconocer o no tanto el trabajo como al propio artista.

Estas diferencias entre psicólogos y sociólogos, como también la existente con los historiadores del arte, se podrían explicar por la diferente forma en que interpretan tres cuestiones fundamentales:

> “¿cómo se convierten las personas en artistas?, ¿cómo y qué crean?, ¿cómo sobreviven?” (Zolberg: 2002, 135).

La idea de que la obra que realiza el artista está estrechamente vinculada a su persona, no es del todo real, según Zolberg, salvo en el caso de los derechos de propiedad por los que el artista vende o firma contratos respecto a sus obras, o también sus derechos morales. La obra no forma parte de la persona que la realiza, más que cualquier otra propiedad, aunque tampoco se puede asegurar que la obra de arte se encuentre separada de aquél que la creó. El artista puede formar toda o una parte de la propia obra artística. Este es el caso de los artistas que forman, en ocasiones, parte de la obra, como sucede en los autorretratos que pintó Goya, Rembrand, Van Gogh, entre otros; o como ocurre cuando se incluyen entre los personajes que se plasman en el lienzo, como es el caso de Velázquez con los cuadros de *La rendición de Breda (Las lanzas)*

(1634) y *Las meninas* (1656) y; en el momento en el que toma parte en danzas, en obras teatrales o en óperas. etc.; o a través de obras de performance o de arte conceptual. Aunque, quizás, el último concepto que se asocia también a la idea de artista es el de su celebridad, como el de una estrella, independientemente de la valía como artista y la obra, como sucede con Andy Warhol.

El concepto de artista se ha asociado con términos estereotipados tales como

> ""alienación", "genio", "neurosis", "distinción" y otros similares" (Zolberg: 2002, 143),

entendiendo por ello que el artista tiene características excepcionales, que se han creado a lo largo de la historia, las cuales no son propias al artista sino debidas a los cambios en su estatus.

La relación existente entre el artista y su obra es considerada muy estrecha, según la cual es tratada como "hija del artista". Para Vicenç Furió (2002), es la firma de la obra el modo de constatar dicha relación. El firmar las obras es un hecho que data de tiempos antiguos, pues ya los artistas griegos firmaban sus obras, como lo demuestran cerámicas y estatuas del siglo IV antes de Cristo. En la Edad Media se encuentran diversas formas por las que el artista nos hace llegar su nombre, además de otros datos del autor y de su obra. Ejemplo de ello lo tenemos en los canteros constructores de iglesias y de grandes catedrales al dejar cada uno su marca característica en las piedras. Un escultor que, en el siglo XII, hizo el pórtico occidental de la catedral de Autun, que representa el "Juicio final", firma la obra en el centro del tímpano, bajo los pies de Cristo.

El concepto de valor estético de una obra, en el mundo moderno y según el criterio de los entendidos en arte (los críticos, los historiadores…), se basa en dos conceptos que son la exclusividad de la obra y la realización de ésta por parte de un único autor.

El artista estampa su firma en la obra y eso le da un valor de obra individual, original y singular, además de escasa y rara. Con respecto al concepto de

singularidad y de originalidad, señalamos dos cuestiones; por una parte, no tiene el mismo significado en las distintas disciplinas artísticas; y por otra parte, dicho concepto cambia debido a la gran facilidad de duplicar y multiplicar las obras, en la medida en que un mismo artista realiza un número limitado de esa obra (pintura, dibujo, escultura…), que lleva cada una la numeración y su firma como original.

Otro aspecto importante a considerar en la ejecución y valoración de la obra artística es el tamaño y el material empleado en las obras. El tamaño hoy en día no se valora tanto como en años pasados, aunque sigue siendo una característica a reseñar. Con respecto al material de la obra, hubo un tiempo en que se utilizaron materiales muy caros y preciados como el oro y la plata. Más adelante se empleó el mármol y el óleo, pasando por objetos cotidianos y reciclables como sucede en el caso de los artistas de finales del siglo XX, entre los que destacan Picasso y Braque con sus *collage*, Duchamp con sus *ready-made*, y Kart Schwitters de *Merz*, obras que por sus materiales carecían de valor, pero que por su originalidad, significado y por ser de dichos autores alcanzaron en las subastas valores impensables. En el mercado del arte, la valoración de obras realizadas en el siglo XIX que, sin lugar a dudas ya tenía su valor (Velázquez, Goya, Rembrand, etc.), empiezan a ser más reconocidas en nuestros días al alcanzar en las subastas precios desorbitados.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hoy en día lo primero que se valora es el nombre del artista; es el nombre el que da valor a la obra artística, y cada vez el tamaño de ésta deja de tener valor pecuniario. De aquí que un cuadro pequeño de un reconocido pintor, alcance en el mercado precios muy superiores a otros de gran tamaño y artísticamente muy aceptables, de los que son autores artistas reconocidos pero menos valorados.

En los últimos años, el mercado del arte ha alcanzado cotas espectaculares, llegando a precios inusitados hasta ahora, disparándose los beneficios de las casas de subastas, e impulsándose la rentabilidad de obras adquiridas anteriormente. Por ejemplo, la obra

> “Número 5 (1948) del estadounidense Jackson Pollock, se convirtió, el pasado noviembre de 2006, en la obra más cara de la historia, al venderse por 109,6 millones de euros” (Chaparro y Carreño: 2007, 10).

El criterio de la elección de la obra no es por el gusto estético o la tendencia artística. Sin embargo, este *boom* por la inversión en el mundo artístico conlleva el riesgo de las falsificaciones. Además, como consecuencia de este mercado ha crecido el número de consultores artísticos que se encargan de asesorar al cliente dándole garantías y facilitándole el proceso de compra. *Arte global*, compañía que se dedica a esta actividad en España asegura que

> “cada cliente tiene unos gustos artísticos específicos que nosotros respetamos y tratamos de satisfacer moviéndonos por todo el mundo”. (Chaparro y Carreño: 2007, 10).

Así, ferias como Arco cada vez tienen más éxito y ven aumentar el número de participantes, asistentes y, sobre todo, de ventas.

3.2.- MI PROPUESTA SOCIOLÓGICA

A lo largo de este capítulo, se han ido desarrollando las principales ideas de la Sociología del Arte, de la Estética y de la Historia Social del Arte. Y, es que, debido a que esta investigación está basada en la observación y en la interpretación de las obras de arte de las artistas seleccionadas, mi propuesta sociológica está fundada básicamente en la Sociología del Arte y en el concepto weberiano de “correspondencia en el significado”. De lo que se trata, pues, es de encontrar analogías entre el contenido de las obras artísticas y el contexto socio-cultural en el que éstas se producen. Concretamente, no solo analizaremos la manera en que cada artista ha tratado el cuerpo femenino sino también la manera en que lo hace el conjunto de la sociedad y de la cultura.

Además, los temas propuestos en este estudio y las obras de arte seleccionadas se analizan tratando de estudiar posibles puntos de conexión

para establecer relaciones, con el fin de confirmar si su temática, sus preocupaciones y sus estilos, se adhieren o no, si reflejan o no, las preocupaciones sociales y los estilos generales del arte occidental ya investigados. Por ello, de Max Weber nos interesa “su método hermenéutico, así como su concepto de “correspondencia en el significado” o de “afinidades electivas”, ya que se pretende con ello conocer la interacción entre las ideas y la sociedad y la conexión de las diferentes esferas de la sociedad (Roche: 2007, 92).

Por otra parte, nuestra propuesta sociológica conecta con los postulados de Pierre Francastel, discípulo de Erwin Panofsky, y su manera de analizar iconológicamente un conjunto de obras con la finalidad de que expresen con determinados temas sociales (el espacio, el tiempo, etc.). Igualmente, nos ha sido muy útil la visión del sociólogo español Francisco Ayala, quien considera el arte como resultado de un proceso individual y creativo supeditado a los condicionantes sociales, históricos, técnicos, profesionales y formales. Finalmente, nos admira el trabajo incesante de análisis e investigación de Pitirim Sorokin, el cual adoptamos como modelo ideal al cual esperamos algún día alcanzar.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

Así pues, debemos tener en cuenta que los puntos de referencia tomados lo son desde una realidad socio-cultural occidental, ya que es ahí donde se están generando más propuestas artísticas de estas características y donde se encuentra además situada culturalmente España, y por ende, las artistas seleccionadas, por lo que hay que destacar el papel de la Sociología del Arte en este aspecto: en la obtención de conocimiento y en la reflexión de la sociedad, así como los cambios que se operan en ella. Pero no sólo en lo referido a lo social o lo cultura es útil la Sociología del Arte, sino también para acercarnos a la forma en el que el artista plasma en sus obras, no sólo sus percepciones, sino también los cambios que vive la sociedad con el desarrollo tecnológico, con la apertura política y los efectos que tiene esta situación sobre el entorno, ya que conocer el entorno social, el tiempo y la realidad de las artistas es imprescindible para un análisis de calidad y significado de sus obras.

Como bien exponemos en este mismo apartado, la Sociología del Arte no se trata de una mera disciplina explicativa, sino que va más allá y se acerca a las relaciones recíprocas entre el hecho artístico y el hecho social y al producto final -la obra- como resultado o conclusión de dichas relaciones.

Así pues, con esta propuesta se busca conocer a un colectivo -el de las mujeres-, en una época y espacio concretos -España en el siglo XX-, que a través de las obras artísticas que crean las artistas seleccionadas, exponen una realidad social. La base de este conocimiento estaría en las ideas sociales plasmadas en el arte, en las cuales se buscan los puntos de cambio y ruptura del orden social y, de igual manera, en esta propuesta surge la idea de profundizar en la sociedad del cambio, del consumo, de la tecnología, etc. Con el fin de poder mostrar una realidad social de una forma clara y precisa, evitando que la idea se convierta en opinión, en manipulación de conductas y dejando traslucir las ideas reflejadas en la obra de arte, tal como lo hace el artista. Así, en las obras quedan plasmadas las imágenes, los imaginarios, la percepción de la realidad que circunscribe dos elementos: espacio y tiempo. De este modo las sociedades modernas se desarrollan bajo aspectos como el desarrollo tecnológico y la sociedad de consumo, entre otros, de ahí, que las explicaciones desde la Sociología del Arte se hagan teniendo en cuantas estos factores, pero igualmente, estas ideas plasmadas en el arte reflejan imaginarios sociales que desde la sociología pueden explicarse porque estructuran en cada instante la experiencia social y dan lugar tanto a comportamientos como a imágenes reales.

Como conclusión de este apartado, cabe destacar que a través de la interpretación de una obra de arte y desde la Sociología del Arte, pueden conocerse, tanto aspectos generales de la realidad, como una clara muestra del pensamiento o el sentimiento particular. A este respecto, y guardando las diferencias, el profesor Juan Antonio Roche, en su artículo “Dimensiones sociales de la vida y la muerte en la tragedia griega”, señala una idea que así lo fundamentaría

> “a través del análisis de las tragedias completas conservadas de los principales trágicos, se puede apreciar, por un lado, un reflejo de la concepción general de su sociedad y, por otro, ciertas visiones particularizadas….” (Roche: 1998, 250).

Y, por otro lado conocer los significados que a cada elemento, trazo, color o composición se le asigna en cada obra por su autora, es fundamental para poder conseguir una correcta interpretación de la misma y descifrar lo más objetivamente posible lo que en ella se expresa, ya que los medios técnicos utilizados son conducidos por una determinada voluntad artística con el fin de emplearlos con miras a un propósito dado (Weber: 1990, 250).

Vicenç Furió, en su obra Sociología del Arte (2000), explica una idea de Aldous Huxley sobre la cultura que nos permite comprender mejor esta propuesta de relaciones recíprocas y productos que explican sensaciones, sentimientos y realidades contrastables:

> “Aldous Huxley comparó la cultura con un círculo de familia, cuyos miembros hablan entre ellos de las figuras del álbum familiar. Una educación que despierte el interés por el arte consiste en conseguir hacer familiar una realidad que ya es propia, porque no es más que nuestra tradición. Esto conlleva una inversión de tiempo que solo para algunos vale la pena, pero como sugieren las bellas palabras de Goethe, la experiencia de conocer y reconocer es un acto que renueva la vida y la enriquece” (Furió: 2000, 380).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 4.- METODOLOGÍA

El DRAE (Diccionario de Lengua de la Real Academia Española) define la Metodología como la ciencia que estudia los métodos de adquisición de conocimientos. Asimismo, el Método sería el procedimiento científico que se sigue para descubrir la verdad y enseñarla. A este respecto, el profesor Xavier Coller, en su libro *Estudio de casos* (2000) comenta que

> "investigar significa intentar conocer mejor la realidad que nos rodea. Investigar *científicamente* implica seguir unos pasos lógicos y sistemáticos que permiten comprobar la veracidad de una serie de afirmaciones que se refieren a la parcela de la realidad en la que se está interesado. A esos pasos se les conoce con el nombre de "método"" (Coller: 2000, 17).

Existen distintos Métodos: analítico, axiomático, deductivo, constructivo, dialéctico, estructural, hipotético deductivo, logístico, psicoanalítico, etc. Benjamín Oltra y María Teresa Algado (1995, 50) realizan una formalización de tres concepciones de la sociedad en modelos de teorías de la sociedad y de los métodos que le corresponden a cada una:

1) El modelo individualizante, que engarza con las corrientes de pensamiento liberales, cuyo método de estudio de la sociedad es el de sus componentes individuales, a partir de la premisa de que la explicación de un hecho social se encuentra en la conducta individual. Entonces, toda hipótesis sociológica se pone a prueba observando a los individuos.

2) El modelo totalizante, que entronca con las corrientes marxistas, organicistas y socialistas utópicas, cuyo método de estudio de la sociedad se basa en la investigación de las totalidades, pues éstas trascienden a los individuos. Los hechos sociales son unidades

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

supraindividuales constituyentes. Y por tanto, las hipótesis sociológicas se ponen aquí a prueba contrastándolas con fenómenos globales.

3) El modelo sistémico propone una sociología muy abierta que engloba a las tradiciones anteriores. El método de estudio de la sociedad es el de los rasgos socialmente relevantes a través de personas o actores sociales, de las estructuras y de los sistemas. La explicación de los hechos sociales se halla en una combinación de procesos personales, estructurales y sistémicos. Toda hipótesis sociológica se pone a prueba con datos procedentes de observaciones que cifran el comportamiento individual, estructural sistémico, con sus dimensiones y cualidades.

Aquí se propone una perspectiva que podría agruparse en la tendencia de las "sociologías alternativas" cuyo modelo de teoría y método es el de una sociología hermenéutica, histórica y dialéctica que encuentra inspiración en la sociología sistémica, fenomenológica y crítica, cuyo modelo estructural es el de una sociedad como un sistema social avanzado integrado por una compleja trama de actores y relaciones sociales y cuya perspectiva analítica enfatiza los enfoques holísticos e interpretativos a partir de la investigación observacional y de las experiencias (Oltra y Algado: 1995, 55 y 57).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La perspectiva metodológica que se propone encuentra un referente básico en el libro del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900-2002), *Verdad y método* (1960), en el que el autor presenta a la hermenéutica como un método a seguir en el estudio de las ciencias del espíritu (de las que forman parte la Filosofía y la Historia). Tal como explica el propio Gadamer,

> "parto del hecho de que las ciencias del espíritu históricas, tal como surgen del romanticismo alemán y se impregnan del espíritu de la ciencia moderna, administran una herencia humanística que la señala frente a todos los demás géneros de investigación moderna y los acerca a experiencias extracientíficas de índole muy diversa, en particular al arte; y esto tiene sin duda una correlación en la sociología del conocimiento" (Gadamer: 1977, 10).

Hemos de tener en cuenta que Alemania es un país en el que la tradición del humanismo estético ha estado vigente y activa durante el siglo XX, independientemente del concepto moderno de ciencia natural con su progreso y desarrollo. Gadamer, en la tradición de Wilhelm Dilthey y como discípulo más creativo de Martin Heidegger, concebía la hermenéutica como el arte de entender las claves profundas de los grandes textos filosóficos y también los puntos de vista de las personas normales, a partir de su concepto de *Warheit* (Verdad), central en su obra (Oltra, Garridós, Mantecón y Oltra Algado: 2004, 314). Mirando al pasado, Gadamer señala que

> "en la reflexión filosófica más antigua sobre los fundamentos de las ciencias del espíritu, apenas se habla de *hermenéutica*. Ésta era una simple disciplina auxiliar, un canon de reglas que tenían por objeto el trato con los textos" (Gadamer: 1977, 599).

No obstante, el enfoque hermenéutico hunde sus raíces tiempo atrás. Nicholas Abercrombie, Stephen Hill y Bryan S. Turner lo definen como la teoría y el método de interpretar la acción humana dotada de sentido y explican que su origen se remonta a los problemas de interpretación bíblica:

> "Antes de la imprenta, cuando las biblias se producían por medio de la copia a mano, se introducían muchos errores. La hermenéutica se refería al problema de recuperar la versión 'auténtica'. En la primera parte del siglo XIX, los hermenéuticos se interesaron por cómo interpretar cualquier texto, no sólo concentrándose en el texto mismo, sino, como en el caso de la interpretación bíblica, haciendo referencia a las experiencias del autor" (Abercrombie, Hill y Turner: 1992, 126).

Pero fue Wilhelm Dilthey (1833-1911) el primero que desarrolló verdaderamente una filosofía histórica en sintonía con el método hermenéutico. Es digna de mención su noción de *weltanschauung*, cosmovisión, y de *weltanschauungslehre*, o teoría de las concepciones del mundo (Oltra, Garridós, Mantecón y Oltra Algado: 2004, 96). Valiéndose de estos conceptos, Dilthey elaboró un método hermenéutico que entendía la acción humana en relación con totalidades más amplias que la dotaban de sentido. Por ejemplo, un cuadro se explica al ponerlo en relación con la concepción del mundo de la

sociedad en la que se produce y, de la misma manera, el estudioso podría reconstruir esa concepción del mundo a partir de sus manifestaciones individuales. Esta relación entre una totalidad y sus partes se conoce como el "círculo hermenéutico" (Abercrombie, Hill y Turner: 1992, 126). La influencia de Dilthey fue decisiva en la tradición humanista y científico-social alemanas. La hermenéutica, en tanto que perspectiva epistemológica interpretativa, se ha constituido en una corriente crítica de la tradición positivista. Al mismo tiempo, el positivismo ha reaccionado a esa crítica aludiendo a la falta de herramientas en la hermenéutica para validar sus análisis e interpretaciones. Gadamer respondió explicando que la brecha espacio-temporal que se produce entre el sujeto de una acción y su intérprete puede salvarse por lo que él llama una "fusión de horizontes" que, en todo caso, nunca salva la brecha completamente pues las interpretaciones son provisionales y están sometidas a la revisión constante en el referido "círculo hermenéutico" (Abercrombie, Hill y Turner: 1992, 127). Para Gadamer, el sujeto epistemológico tiene la posibilidad de entender mejor a su objeto de estudio siempre que sea capaz de comprender y servirse del hecho de que sujeto y objeto son dos partes de una misma totalidad histórica porque ambos son expresión, en términos hegelianos, de un mismo espíritu histórico:

> "la búsqueda de una objetividad en las ciencias del espíritu, no podía abstraerse del hecho de que el sujeto que conoce, el historiador que comprende, no está simplemente enfrente de su objeto, la vida histórica, sino que está sustentado por el mismo movimiento de esta vida histórica" (Gadamer: 1977, 600).

Emilio Betti, historiador de derecho, en su *Theoria generalle della interpretazione* (1955), ha analizado en profundidad el enfoque hermenéutico, con una amplitud de miras, revisando sus problemas y sus cuestiones con gran detalle. Para tratar de encontrar un equilibrio entre el elemento objetivo y el subjetivo de toda comprensión, plantea una serie de principios hermenéuticos que proponen como eje central la autonomía del sentido del texto, por lo que conocer la intención del autor es uno de los objetivos cruciales de la actividad investigadora.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Parece ser que entre Emilio Betti y Hans-Georg Gadamer se establece una discusión epistolar con respecto a la hermenéutica. Al parecer el segundo no ha podido convencer al primero de que una teoría filosófica de la hermenéutica no se basa en términos de una metodología correcta o incorrecta.

Para Gadamer es la ciencia, con su espíritu metodológico, lo que prima y se impone, siendo sus objetivos de conocimiento lo que la diferencia y no sus métodos. La hermenéutica, que tiene sus normas y sus reglas, no es estática y limitada, por lo que no ha de atenerse a los modos de ser extrahistóricos. Así, cuando nos referimos a la calidad estética de una obra de arte, ésta

> "se asienta sobre leyes de la construcción y sobre un nivel de configuración que acaba trascendiendo todas las barreras de la procedencia histórica y de la pertenencia cultural" (Gadamer: 1977, 12).

Asimismo, respecto a la obra de arte, pone en duda la relación de independencia entre conceptos tales como conocimiento, calidad y gusto. Sobre éste último se plantea si se forma o si también viene dado.

Igualmente, este mismo autor señala que la herencia espiritual clásica alemana fue realmente la difusora del humanismo, por lo que las ciencias del espíritu no tienen por qué creerse menores en relación a las ciencias naturales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tampoco debemos olvidar el problema del método, cuestión compleja que implica también lo epistemológico y la lógica, por lo que se puede calificar los métodos en generales y en específicos de cada ciencia (naturales o del espíritu). Así, por ejemplo, en el campo de la filosofía tradicional son métodos importantes el aristotélico, el cartesiano, el kantiano, el fenomenológico y el dialéctico.

Como veremos, para llevar a cabo esta tesis, nos hemos basado fundamentalmente en el método heurístico, que hace referencia al método socrático de adquirir conocimientos mediante preguntas y respuestas; basado en la búsqueda e investigación de documentos o fuentes históricas y valiéndose de hipótesis y supuestos que estimulan la investigación; método

que se basa en el estímulo-respuesta y en el planteamiento de la duda sistemática. Los defensores de este método científico establecen tres criterios principales para la aplicación de dicho proceso de investigación, que han de tenerse en cuenta si se quiere llegar a exponer o presentar satisfactoriamente la teoría de que se trate:

- Se debe realizar partiendo de lo conocido hacia lo que en principio parece desconocido; esto es, se parte de hechos conocidos y se tiende a alcanzar aquello que se desconoce de forma completa o parcial.
- Se debe hacer gradualmente, esto es, que cada conclusión a la que se llega debe haberse obtenido de los principios más próximos o inmediatos, no omitiendo pasos intermedios.
- Se debe tener en todo el proceso claridad, brevedad y solidez.

Para aplicar correctamente este método a nuestro trabajo de investigación creemos conveniente determinar previamente los siguientes aspectos:

- Exponer de forma clara y de modo concreto el estado de la cuestión a investigar. No debe haber ambigüedad definiendo correctamente los términos de la investigación.
- Para poder abordar con rigor el tema, el investigador deberá separar, dividir y sistematizar de forma clara y precisa las partes del tema de estudio que pueda contener, para ser abordado con rigor; además de determinar las verdades que se suponen, distinguiéndose lo probable de lo cierto, no admitiéndose ningún extremo sin acreditación o prueba adecuada.
- Presentar una revisión histórica del tema, la situación en el contexto social y las opiniones que han generado y que son advertidas por los críticos.

Consideramos que aplicar también los conocimientos de la Iconografía a este trabajo nos servirá para alcanzar algunos de los objetivos propuestos que luego señalaremos. Recordemos que en Arte, la Iconografía es la ciencia que estudia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

e interpreta el significado simbólico de las imágenes representadas en las artes visuales. Este término fue adoptado por el historiador de arte alemán Erwin Panofsky (1892-1968), para designar el estudio de la tradición y el significado contextual de los motivos empleados en las artes visuales para conocer el significado del objeto artístico, independientemente de su forma. Por ejemplo, la imagen de una figura humana con alas significaba en el arte antiguo una divinidad, mientras que en el arte cristiano era un ángel. Con la iconografía se intentaba tratar la obra de arte como un documento histórico concreto para poder estudiar una civilización o periodo y para salvar las distancias entre Historia del Arte y otras investigaciones históricas.

En el s. XVIII empiezan a desarrollarse en Europa los estudios iconológicos, enfocados principalmente hacia los temas y los motivos de los monumentos de la antigüedad. El siguiente siglo, se centra en el estudio del simbolismo del arte cristiano y, en el s. XX, se extiende a todo tipo de temáticas artísticas, tanto de oriente como de occidente.

A la hora de revindicar el papel de los estudios iconológicos para la Sociología, como señala José M. González García,

> "no está de más empezar por la actualización de la vieja idea renacentista y barroca que comparaba sistemáticamente la poesía y la imagen, la escritura y la pintura como dos artes hermanas" (González García: 1998, 29).

Si bien es cierto que la Sociología se ha basado principalmente en los textos, otro aspecto que podría ser interesante tomar en cuenta sería el análisis de la imagen, la interpretación de ésta y su contextualización con el momento histórico y social. También este mismo autor señala que

> "hubo un tiempo en la historia de la Sociología en que ésta parecía condenada a entenderse con los estudios iconológicos e iconográficos" (González García: 1998, 23);

mostrándonos los conflictos y relaciones entre Sociología e Iconología a lo largo de tres generaciones representadas por Aby Warburg y Alfred Weber, Erwin Panofsky y Karl Mannheim, Norbert Elias y los discípulos de Panofsky.

La cuestión interpretativa es fundamental, como también el método heurístico es básico para la elaboración de esta investigación, y es que el análisis no sólo formal o material de las obras es el adecuado para ofrecer la información y los datos más interesantes. Por este motivo, pasamos a continuación a exponer brevemente qué es y en qué consiste la iconología. Igualmente, para una mayor comprensión, y basándonos en el artículo de José María González García (1950), titulado Sociología e iconología, conviene hablar de las tres fases cronológicas por las que pasa la relación entre sociología e iconografía (González García: 1998, 24 y sig).

1º fase: Alfred Weber (1868-1958) sociólogo, a principios de siglo XX estaba elaborando una sociología de la cultura, y conoció los estudios y los trabajos iconográficos de Aby Warburg (1866-1929), pero no los consideró para la elaboración de su sociología de la cultura. El "enfrentamiento" entre sociología e iconografía se manifiesta inicialmente aquí, ya que Alfred Weber se basaba en textos y escritos, en la tradición literaria, sin conceder más importancia a la imagen, despreciándola. Aby Warburg, historiador de arte y coetáneo de Alfred Weber, a través de la creación de una biblioteca interdisciplinar, pretendía fundamentar el análisis del valor de los símbolos, la importancia de la tradición y del recuerdo individual y colectivo en la historia, con el fin de demostrar la validez permanente de la antigüedad griega. El trabajo de toda su vida, proporcionó a la iconografía carta de naturaleza científica y la importancia disciplinar que hoy le es reconocida.

2º fase: con el tiempo, y desde el trabajo en el campo de la cultura del sociólogo Karl Mannheim (1893-1947), parece posible un acercamiento entre Sociología e iconografía, ya que elabora tres niveles de interpretación de los fenómenos culturales que, con posteridad, Erwin Panofsky retomará casi literalmente para aplicarlos a la iconografía. Pero esto que parecía un inicio de acercamiento se interrumpe por "el ascenso al poder de los nazis en 1933".

3º fase: por último, Norbert Elias, discípulo de Karl Mannheim, utilizaba imágenes para explicar determinados fenómenos culturales y sociales y, a

pesar de ello y prácticamente hasta nuestros días, no hubo un encuentro entre ambas disciplinas.

José Mª González García cierra esta secuencia de tres fases con la defensa de la reivindicación del papel de los estudios iconológicos para la sociología, ya que

> "aunque la sociología se ha basado fundamentalmente en textos escritos, sería bueno que actualizara su mirada sobre el mundo y reivindicara para sí también el análisis de la imagen" (González García: 1998, 29).

Centrado en la iconología propiamente dicha, cabe comentar también que el historiador, crítico de arte y discípulo de Aby Warburg, Erwin Panofsky (1892-1968) fue el fundador de la iconología como disciplina académica. Originariamente, el término utilizado -así como el método de investigación en el que se basaba- era la iconografía, que según este autor en su obra titulada *El significado en las artes visuales* (1955), se define como

> "… la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma" (Panofsky: 1991, 45).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Erwin Panofsky, al respecto, explica cómo desde un punto de vista formal, cualquier movimiento no es más que una modificación de la estructura general de líneas, colores y volúmenes, claramente reconocible y obvia a la vista, mientras, más allá de dicha cuestión formal, estaría la significación que dicha imagen ofrece. Dentro de la significación, este autor habla de tres niveles de significación:

> I) Primaria o natural (que a su vez puede ser fáctica o expresiva): correspondería a una descripción pre-iconográfica de la obra de arte. Se trata del reconocimiento de formas puras como objetos naturales, seres humanos, plantas o animales, etc., así como de relaciones, acontecimientos, cualidades expresivas, etc.

II) Secundaria o convencional: se refiere a la alegoría, "universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias o alegorías" (Panofsky: 1991, 48). Se trataría de una interpretación. En este nivel, pues, la literatura es un factor fundamental de conocimiento, es decir, que para poder conocer los conceptos que encierran esas imágenes, para descubrir las alegorías, es fundamental el apoyo en textos "más o menos coetáneos a los que remite la representación visual en cuestión" (Ramírez: 1996, 228). Y como también defiende Juan Antonio Ramírez en su artículo *Iconografía e iconología* (1996), "la consecuencia de semejante posición metodológica fue el acercamiento de la historia del arte a otras disciplinas humanísticas como la literatura, filosofía, teología, mitología, etc.: puesto que no parecía posible sin ellas saber cuáles eran muchos de los temas del arte […]" (Ramírez: 1996, 228).

III) Intrínseca o de contenido: "esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra" (Panofsky: 1991, 49).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En esta misma obra, explica Erwin Panofsky el porqué de un nuevo término, la iconología, disciplina académica que funda. Considerando lo anteriormente expuesto, da un paso adelante y explica que

"la iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido […]" (Panofsky: 1991, 51-52).

Coincidiendo con el tercer nivel de significación, en el análisis iconológico hay un importante apoyo que Panofsky denomina como "intuición sintética" (Panofsky: 1991, 60).

J.F. Yvars, en su artículo sobre Erwin Panofsky publicado en el segundo volumen de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996), hace una clara y precisa definición sobre su método iconológico. Yvars considera que el

> "contenido de la obra de arte es aquello que la obra revela, pero no destaca ostentosamente" (Yvars: 1996, 249)

y explica que este método consta de tres niveles: un primer nivel pre-iconográfico que correspondería con el primer nivel de significación anteriormente citada; un segundo nivel iconográfico, correspondiente al segundo nivel de significación y que puede compararse a un análisis de contenido "manifiesto"; y el último y considerado el grado más elevado, sería el análisis iconológico, referido al tercer nivel de significación, que puede compararse con el análisis del contenido "latente" de la obra (Yvars: 1996, 250).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Puede ser que haya

> "[…] obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias […]" (Panofsky: 1991,52).

Y es aquí cuando so observa la posible dificultad que el estudio iconológico puede encontrar ante las obras de arte no figurativas en general. Panofsky, como la mayoría de sus coetáneos (E. Mâle, A. de Santos, S. de la Vorágine o V. Cartari, entre otros) centran su trabajo en obras mitológicas, medievales, góticas, renacentistas, etc., pero figurativas al fin y al cabo. Pero en obras no figurativas podemos detectar igualmente iconos reconocibles, con la diferencia de que no puede encontrarse en textos canónicos o medievales el soporte literario que contribuye a su interpretación. En este caso, se habla de una *iconología de las connotaciones*, es decir, que

> "el significado "literario" de muchas de estas obras se desgaja de un modo sutil mediante una cadena de asociaciones formales y de

> adherencias sociológicas, literarias o filosóficas que es preciso reconocer en toda su complejidad" (Ramírez: 1996, 240).

Asimismo, aparte de las obras figurativas o no figurativas, encontramos los géneros artísticos de la sociedad de masa (cine, publicidad, fotografía, etc.) que requieren de una aproximación diferente. En este caso, el estudio iconológico resultaría más sencillo, en cuanto en tanto

> "la sociedad de masas funciona porque se han codificado una gran cantidad de arquetipos visuales" (Ramírez: 1996, 242).

Pero a pesar de ello, la iconología en la sociedad de masas es cambiante, ya que constantemente se reinventan los significados o las acepciones otorgadas al objeto, a los elementos de las obras, por lo que Juan Antonio Ramírez habla de la "iconología en progreso" que es

> "aplicable fundamentalmente a las creaciones visuales de la sociedad contemporánea, y sólo parcialmente, por extensión, al de todas las sociedades sometidas a una transformación acelerada de sus patrones de representación" (Ramírez: 1996, 243).

Actualmente y considerando la sociedad en la que vivimos (como quedará fundamentado en posteriores capítulos), la imagen es una característica fundamental (del cine, de la publicidad, de las fotografías, del internet, etc.), por lo que el estudio iconológico planteado por Erwin Panofsky es imprescindible para poder obtener más y mejor información.

Como quiera que el objetivo principal de este trabajo de investigación es conocer la situación de la mujer en la sociedad contemporánea, trataré de analizar las obras de arte de las artistas femeninas más representativas del panorama artístico español, desde los años setenta hasta nuestros días y que se sirven de las nuevas tecnologías (sobre todo el vídeo y la fotografía) para su realización.

Por ello, el método heurístico e iconológico que sigue esta investigación, perseguirá fundamentalmente:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a. la observación detenida y el análisis de las obras de arte
b. el estudio de las principales corrientes y teorías tanto artísticas como sociales.
c. la interpretación de los datos y de la información obtenidos.

Se ha considerado conveniente llevar a cabo un análisis sociológico de las representaciones visuales a partir de una serie de tendencias que ayuden a asentar las bases de este análisis sobre distintas temáticas y, así, poder llegar a unas conclusiones (Chaplin: 1994, 195).

Igualmente perseguiré en esta tesis:

I. En primer lugar, se ha realizado un estudio de la situación global de nuestra sociedad y del mundo del arte en particular, así como del desarrollo de las tecnologías en el último tercio del s. XX, tratando cuestiones globales de la sociedad como el ser humano, la naturaleza, la ciencia, la tecnología y cuestiones particulares como el uso de las nuevas tecnologías en el arte y la situación de la mujer en la sociedad contemporánea. Nos parece interesante el tratamiento y estudio de todas estas cuestiones ya, que a través de ellas, llegamos con mayor profundidad a las variables principales de la investigación. Son los instrumentos que nos conducen hacia las ideas básicas y fundamentos de este trabajo. Un claro ejemplo sería el estudio de la relación hombre/naturaleza y ciencia/tecnología, ya que a lo largo de la Historia el Hombre va separándose paulatinamente de la Naturaleza y de los ciclos naturales, lo que supone acabar con toda una cultura creada durante siglos, y sustituir lo que la Naturaleza le ha proporcionado por algo distinto. Será, pues, en la ciencia y en la tecnología (como veremos posteriormente) donde el hombre encuentre el sustituto de la Naturaleza, que ha pasado de la sacralización a la subyugación. Siguiendo esta línea vemos como se conectan y nos llevan al conocimiento buscado. En conclusión, son las cuestiones, los ítems que nos darán las claves de la investigación y la verificación de nuestras ideas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. En segundo término, se plantea el tema central de investigación: la representación de la mujer, a través de una serie de aspectos como, entre otros, la identidad, el género, el cuerpo, los estereotipos y el cyberfeminismo. Todos ellos forman parte de la propia condición humana y son representativos del discurso social actual de la posmodernidad, en la que la cibersociedad ha generado un nuevo concepto de cuerpo y de "ser" lleno de ambigüedades y contradicciones. Todo ello es analizado a través de las obras, que son fruto de las nuevas tecnologías y que han sido realizadas por las propias mujeres artistas más representativas del panorama contemporáneo que se han ido generando en nuestro ámbito en el último tercio del siglo XX. Estas obras son contextualizadas en el ámbito social y cultural de España, siempre sin dejar de hacer alusión y tomando como referentes la situación global mundial, así como las artistas extranjeras más influyentes en este periodo de estudio. Al mismo tiempo, hemos creído conveniente hacer alusión a las reivindicaciones sociales e ideológicas de determinados colectivos minoritarios de la sociedad, especialmente las feministas, ya que también forman parte del engranaje social.

III. En último lugar, con todo lo analizado pretendemos llegar a unas conclusiones que reflejen el estado actual de la cuestión en nuestra sociedad a través del arte, en la medida en que las artistas al utilizar su obra nos han hablado por si mismas.

En resumen, para la realización de este trabajo, hemos llevado a cabo la investigación basada en un método heurístico, describiendo y analizando la situación a través de un recorrido histórico que nos ayuda a situarnos y comprender mejor la situación. Nos ha servido también como método cognoscitivo para la aprehensión y conocimiento de la realidad, así como para la comprensión de las relaciones sujeto-objeto y de su papel en el proceso de creación artística, sin olvidar su importancia en el conocimiento de los hechos

históricos acaecidos en ese periodo de tiempo a nivel global y en nuestro país. Como también hemos señalado anteriormente, el estudio iconológico de las obras, con el criterio que se adoptó a partir del S. XX, será un método complementario para el desarrollo del presente estudio. Este método heurístico e iconológico ha seguido concretamente los siguientes pasos:

a) La recopilación de material:

Dicha recogida se realizó completando un trabajo de investigación sociológica documental con documentos escritos y visuales (Valles: 2003, 118-138) a partir del vaciado de archivos bibliográficos, de la selección de artistas occidentales y de sus obras, que han servido como marco de referencia global a la comprensión del arte, tanto en el ámbito internacional como en el español. Además nos ha permitido una aproximación inicial a la contextualización general del arte en la sociedad y en la cultura contemporánea, y concretamente, a la situación general de la sociedad, del hombre, de la tecnología y del arte durante el último tercio del siglo XX y principios del XXI en España.

Para ello, nos hemos servido de libros especializados de Arte y de Sociología del Arte, de catálogos de exposiciones, de documentos periodísticos, de revistas y de publicaciones específicas, así como consultas de páginas “web” de arte; asimismo, se han realizado numerosas y continuas visitas a distintos ámbitos expositivos, que han sido fundamentales para la investigación.

Todos estos ámbitos expositivos de arte tienen en común varios aspectos:

- Trabajan con artistas de reconocido prestigio, incluso consagrados internacionalmente, que no necesitan ser promocionados para ser conocidos sino para mantenerse en el mundo del arte y dar prestigio a la galería y, por otra parte, también colaboran con jóvenes que han sido premiados en certámenes o fichados por una galería y con el objetivo de darles a conocer a nivel nacional e introducirles en el panorama internacional.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Programan exposiciones individuales y colectivas de sus propios artistas, dinamizando sus obras y tratando de darles la mayor difusión, a través de los medios especializados y de destacados críticos de arte que publicitan dichas propuestas.

- Hacen propuestas de arte contemporáneo de las últimas tendencias tanto a nivel internacional como nacional que llevan una línea conceptual, sobre todo incentivando la creación de nuevos lenguajes artísticos, principalmente de la fotografía y del vídeo, y la interdisciplinariedad. Por tanto, no se definen por una línea concreta y única sino que la originalidad y el interés de estas galerías radican en su pluralidad de propuestas. Lo que, en general, nos permite dar una visión global sobre la situación del mundo del arte, tanto a nivel internacional como nacional, así como de las últimas tendencias y corrientes de las artes plásticas.

- Participan en Ferias Internacionales de Arte Contemporáneo (FIAC) como ARCO, Art Chicago, Art Babel, Art Forum Berlin, Art Cologne, Art Frankfurt, FIAC Paris, San Francisco International Art Exposition y Art Miami y promocionan a sus artistas con la introducción de sus obras en colecciones y museos españoles y extranjeros, como por ejemplo ARTIUM, MUSAC, CGAC, Fundación ARCO, Telefónica… y en colecciones privadas, revalorizando de este modo el trabajo de los artistas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por último, creemos necesario, para la realización de esta tesis, indicar que se han tomado dos fuentes fundamentales:

1.- los catálogos de las obras de exposiciones (bien sean individuales o colectivas; permanentes o itinerantes) que, de forma directa o indirecta, hablan sobre el tema que aquí nos atañe,

2.- las páginas “web” oficiales de las propias artistas citadas en este trabajo.

b) Acotamiento de los temas y de las obras artísticas:

Recogido el material, como señalamos anteriormente, se selecciona una muestra de aquellas obras que son representativas en el panorama artístico español y que traten específicamente el tema de estudio motivo de este trabajo de investigación, concretamente los conceptos relacionados con la mujer: identidad, género, cuerpo, estereotipo y cyborg.

c) Análisis en profundidad de los datos y la información obtenida:

La información y los datos se obtienen del visionado de obras y de la revisión bibliográfica, por lo que podemos hacerlo:

i. de forma directa: con la observación en vivo de obras de arte.
ii. de forma indirecta, con visionado de catálogos y páginas "web", así como con la consulta de revistas especializadas en arte, de artículos periodísticos, de libros de autor y de catálogos de exposiciones. A este respecto, cabe comentar que la consulta de los catálogos de las exposiciones de las autoras resulta ser de una gran ayuda al contener tanto las obras como datos de la artista, entrevistas, opiniones, críticas, etc.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por tanto, las fuentes son directas e indirectas. Se trata entonces de una investigación cualitativa que se enmarca en el trasfondo de unas dinámicas artísticas y sociales.

d) Utilización de las nuevas tecnologías

Se ha hecho uso de las nuevas tecnologías y de las posibilidades que ellas nos ofrecen en la comunicación y el conocimiento (Internet, CD-ROM, foros electrónicos, etc.) optando por medios y métodos no usuales en este tipo de estudios, pero que son doblemente útiles ya que facilitan el acceso a la información y la puesta en práctica de parte de nuestro objeto de estudio.

e) La elaboración de conclusiones y verificación de nuestras premisas

Con los datos e información obtenida y su posterior tratamiento, se elaboran las conclusiones que confirmarán o no las tesis propuestas en el objetivo principal de este trabajo de investigación.

De este modo, llevamos a cabo un estudio heurístico por su naturaleza interpretativa que, a su vez, sigue una secuencia deductiva al ir de lo más general a lo más concreto, ya que partimos de un estudio general del arte y de la sociedad para que nos lleve al conocimiento de aspectos concretos en el género femenino y, concretamente, en España.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

I PARTE:

LA MUJER EN LA SOCIEDAD TECNOLÓGICA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 5.- LA GLOBALIZACIÓN

5.1.- GLOBALIZACIÓN ECONÓMICA, SOCIOPOLÍTICA Y CULTURAL

El término globalización proviene de la teoría de la Aldea Global elaborada por Marshall McLuhan (1964), en la cual aludía a la desaparición de las fronteras, a la creación de un proceso de secularización y de democratización de las políticas y de las culturas y a la consolidación de un nuevo entorno económico. Por su parte, el sociólogo Alain Touraine habla de la importancia y de la consolidación de las redes financieras mundiales comandadas por las grandes potencias: los Estados Unidos, Japón y la Unión Europea, las cuales buscan la hegemonía cultural y la de un mercado económico que domina Norteamérica (Touraine: 1995, 177-185). Anthony Giddens hace hincapié en la intensificación de las interconexiones mundiales al referirse a la globalización como un proceso de

> "creciente interdependencia entre diferentes pueblos, regiones y países del mundo" (Giddens: 1998, 748).

El mundo del arte queda, así, necesariamente imbricado en esa compleja trama de redes internacionales formadas por interacciones entre el mercado y las instituciones culturales (Golvano: 1998, 299-303). No obstante, los flujos de información e intercambios en las redes están sometidos a diversas tensiones y juegos de fuerzas contrapuestos; de tal modo ha de considerarse el hecho de que la cultura posee una naturaleza paradójica (Weber: 1969, 202; Simmel: 1986, 134; Bauman: 2002, 21-23) y de que el proceso de globalización no escapa a las contradicciones sociales inherentes a los procesos culturales de estructuración de la sociedad (Roche y Serra: 2009). Como apunta Ulrich Beck, la globalización nos enfrenta a "profundas contradicciones y paradojas desconcertantes" (Beck: 2006, 1).

Lo cierto es que la globalización ha estado vinculada desde su origen a la expansión del sistema capitalista. José María Tortosa explica, al respecto, que

> "el proceso tiene viejas raíces en Occidente y resume la contradicción que siempre ha existido entre el espacio nacional (el Estado, cuya

> coerción funciona de arriba abajo y cuyo extremo es la amenaza nuclear) y el espacio del capital (la ciudad, cuya articulación se produce de abajo arriba y cuyo extremo es el mercado mundial). De ahí la importancia de la globalización del capital para el mantenimiento del Estado como institución ya que aquella puede terminar con éste. Si a esto se le añade el carácter internacional del comercio, es verosímil que el tamaño de los Estados se hiciera tan grande que desparecieran 'transnacionalizados'" (Tortosa: 1992, 20).

El fenómeno de la globalización podemos abordarlo desde cuatro subsistemas analíticos centrales: el económico, el político, el cultural y el militar (Tortosa: 1992,18). Aquí se comentan los tres primeros:

a) La globalización económica

El subsistema económico incluye las interacciones de producción, distribución y consumo de bienes materiales. La dimensión económica de la globalización se vincula, esencialmente, a los flujos de inversión directa en el extranjero que, en los años noventa, alcanzaron la cifra de un billón y medio de dólares "triplicándose en esa década y erosionando las soberanías nacionales" (Tortosa: 1992, 21). En su explicación sobre el proceso de globalización económica (ligado a procesos de, por un lado, interdependencias, abaratamiento y perfeccionamiento de los medios de transporte y comunicación y, por otro lado, de deslocalización y flexibilización de las estructuras productivas), Anthony Giddens ha popularizado el ejemplo muy ilustrativo del automóvil Ford Mondeo, pues cada unidad de este vehículo se compone de piezas producidas en ciento doce lugares distintos repartidos entre dieciséis países situados en tres continentes (Giddens: 1998, 100). En el mundo económico, hablar de la globalización supone la constatación de una realidad casi palpable ya que se verifica que el mercado de capitales es mundial, y que las multinacionales juegan un papel cada vez más significativo al mismo tiempo que el comercio local pierde importancia (Tortosa: 1992, 19). En este sentido, Manuel Castells indica que en la actualidad, gracias a las telecomunicaciones,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

se observa una unificación efectiva, en tiempo real, del sistema económico mundial (Castells: 1987, 6).

Este nuevo sistema económico está basado en la información digital, que es de suma importancia y que cumple un papel decisivo, ya que se puede procesar y transmitir con gran flexibilidad por lo que puede llegar a todos los lugares que están conectados al sistema. De esta manera, nos encontramos con un sistema económico que se impone y que cuenta con la defensa de intelectuales como Francis Fukuyama, quien destaca la importancia de una apertura internacional que le permita a los mercados internos ser altamente competitivos, y todo ello en el contexto de unos Estados cuya intervención debe ser mínima, permitiendo al capital privado que se desenvuelva con la mayor seguridad jurídica posible:

> "Sin embargo, ahora sabemos que en una sociedad de la información ni los gobiernos ni las empresas confían sólo en normas burocráticas y formales para organizar a las personas que se encuentran bajo su autoridad. En vez de ello, deben descentralizar y delegar el poder, además de confiar en que esas personas que se hallan bajo su autoridad nominal se autoorganicen"[10].

Así pues, las tecnologías de la información y de la comunicación (TICs) han integrado a escala global los mercados financieros que han adoptado políticas macroeconómicas en las que se priorizan los ajustes económicos, la privatización y la reducción intervencionista del Estado social. Al mismo tiempo, se han desarrollado procesos que permiten acceder con ventajas al comercio global a unos países, mientras se han quebrado los mercados de otros países, los menos competitivos (por ejemplo, los latinoamericanos o, de forma aún más dramática, los africanos).

[10] Véase PAPADOPOULOS, Pavlos, "La globalización es aún muy superficial", entrevista a Francis Fukuyama, http://usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/fukuyama.htm

b) La globalización sociopolítica

Eduardo Gonzalo y Ferrán Requejo señalan que la creciente internacionalización de las sociedades contemporáneas va a suponer retos fundamentales para los gobiernos democráticos sobre todo en tres frentes. Primero, aquel en el que se distingue un debilitamiento del Estado-nación a causa de la inmersión de éste en una trama compleja de juegos de poderes, quedando convertido en un actor más, junto a diferentes organizaciones internacionales, estructuras de gobierno subnacionales, actores económicos y agentes sociales. Segundo, el desafío que implica la redefinición de la interrelación entre el ámbito público y el privado a la espera de la situación en la que quedan las fronteras entre el Estado y la sociedad civil que habían servido como marco de referencia para la construcción de los sistemas de gobierno democráticos. Y, tercero, los problemas de gobernabilidad democrática en sociedades étnicamente divididas (Gonzalo y Requejo: 1996, 231-233).

En la esfera política, explica José María Tortosa, ha tenido lugar

> "una quiebra del mundo bipolar, el mundo dominado por la confrontación Este-Oeste. El resultado está lejos de quedar claro y es pronto […] para decir que ha sido sustituido por el conflicto Norte-Sur" (Tortosa: 1992, 22).

Efectivamente, la caída del muro de Berlín en 1989 y la desintegración de la URSS en 1991 provocaron el derrumbe de los regímenes comunistas y la victoria de la política capitalista, la cual se estructura sobre tres ejes económicos: Estados Unidos, Japón y la Unión Europea. De ahí que autores como Ulrich Beck incidan en el hecho de que la globalización no ha alcanzado a todo el planeta, y más bien, de lo que cabe hablar es de una trilateralización de la economía que conecta a Estados Unidos, Asia y Europa (Beck: 2002, 166). El poder político y económico de los Estados quedará relegado a las grandes empresas y a los mercados financieros, de manera que el Estado pierde el control económico, social, informativo e ideológico y, en adelante, deja de ser la institución que concentra el poder. Por eso, afirma J.M. Tortosa,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “la expresión política de esta realidad globalizadora es la empresa multinacional” que “desafía los conceptos convencionales de soberanía nacional” (Tortosa: 1992, 23).

Manuel Castells es contundente al respecto:

> “La capacidad instrumental del estado-nación resulta decisivamente debilitada por la globalización de las principales actividades económicas, por la globalización de los medios y la comunicación electrónica y por la globalización de la delincuencia” (Castells: 1996, 272).

Este debilitamiento afectaría especialmente, según el propio Castells, a los Estados de Bienestar, a causa del hecho de que

> “cada vez resulta más contradictorio para las empresas operar en los mercados globalizados e integrados, mientras experimentan importantes diferenciales de costes en prestaciones sociales, así como diferentes grados de regulación entre los países […] Puesto que las empresas, debido a la tecnología de la información, pueden localizarse en muchos lugares diferentes y seguir enlazadas a las redes y mercados globales de producción, se produce entonces una espiral descendente de reducción de los costes sociales” (Castells: 1996, 281).

Esta nueva sociedad global va unida a un proceso de polarización entre las clases sociales, puesto que el modelo económico ha favorecido a unos que gozan de un nivel de vida mucho más alto y ha desfavorecido a otros. A. Giddens explica, al respecto, que,

> “la creciente globalización no va acompañada de la integración política ni tampoco de la reducción de las desigualdades de riqueza y poder transnacionales” (Giddens: 1998, 101).

Este fenómeno implica una exclusión no sólo de personas sino también de áreas geográficas, de países, de regiones enteras, de barrios, tanto en los países desarrollados como en los países en vías de desarrollo (Castells: 1996, 476-481). Por eso, hoy podemos hablar de centros en las periferias y de periferias en los centros (Galtung: 1996, 360-385).

La polarización a la que hacemos referencia, es tanto causa como consecuencia de la aparición de fenómenos ideológicos como los fundamentalismos religiosos. Afirma, al respecto, Josep María i Serrano que:

> "el triunfo del capitalismo, por una parte, supone el 'final de la historia' desde el punto de vista económico (F. Fukuyama), pero, por otra parte, desencadena el 'choque de civilizaciones' desde el punto de vista politicocultural (S. Huntington)"[11].

Del mismo modo, para defenderse del fenómeno de la globalización, muchos países han visto la necesidad de establecer una asociación -como en el caso de la Unión Europea- o de buscar la reivindicación de las autonomías de una región, como mecanismos para fortalecerse económicamente y defender su propia identidad.

c) La globalización cultural

La globalización cuestiona las bases ideológicas que tradicionalmente han orientado la convivencia en las diferentes sociedades. De este modo, pone en duda las jerarquías que estructuran las instituciones, los límites y las responsabilidades de los individuos, produciendo una simbiosis de distintas propuestas de identidad y de cambio, donde se mezcla lo autóctono y lo importado. Todo ello se denomina multiculturalidad, proyecto que tiene gran cantidad de adversarios ya que implica la despolitización de los individuos, la falta de memoria histórica, la pérdida de conciencia de sí mismo y de los valores socioculturales y, por ende, la desintegración social. En la globalización confluye otro proceso de gran calado la producción e integración de la cultura de masas en el engranaje del capitalismo. Esto se observa en el desarrollo por parte del sistema capitalista de una "industria cultural" (Horkheimer y Adorno: 1998, 166-169) como base para la inclusión de los sujetos en el mercado y en los sistemas de producción, lo que da lugar a una situación conflictiva que se deriva de la distinción entre alta cultura y cultura de masas y a la exclusión social de los individuos por razones como el desigual acceso a la educación y a la información. La incidencia de la globalización en el subsistema cultural se plasma en una vulgarización de la producción cultural que se deriva de la afirmación relativista de que "todo es cultura. Esto deja la cultura desarmada

[11] Véase SERRANO, Josep M. I "La globalización", http://www.fespinal.com/espinal/llib/es103.rtf

frente a la hegemonía de la contra-cultura de la diversión mediática" (Harovel: 1994, 9), o, como señala Rafael Gómez,

> "todo, cualquier postura de cualquier hombre ya es arte. Arte es todo. Lo que equivale a decir que nada es arte" (Gómez Pérez: 1983, 97).

La globalización, igualmente, incide en el subsistema cultural a través de otra serie de procesos que dan pie a la existencia de

> "unas pocas agencias de noticias que controlan la práctica totalidad de la producción y distribución de noticias, unas pocas empresas (discográficas, editoriales, cinematográficas) que producen para el mundo, otras empresas gigantes que destacan en el mercado publicitario, la telecomunicación rompiendo con las fronteras y, cómo no, la existencia de una *lingua franca* (el inglés) son pruebas de la tendencia hacia la uniformización y la aparición de una cultura planetaria. La globalización de las agencias de publicidad es particularmente interesante: respetando las diferencias culturales de los distintos consumidores pueden hacer campañas transnacionales para productos transnacionales de empresas transnacionales" (Tortosa: 1992, 22).

La uniformidad cultural tiende a diluir la diversidad cultural y, cómo dice Eduardo Galeano,

> "… ha difuminado las identidades produciendo no sólo situaciones de desequilibrio social, racial y cuestionamientos sobre la importancia de la identidad, lo que ha conllevado a problemáticas de enfrentamiento religioso y de fanatismo"[12].

Manuel Castells (1996) o José María Tortosa (1992) hacen especial incidencia en el hecho de que la globalización es un conjunto de procesos en donde se dan citan unos, de tipo uniformizador, y otros, de cariz más bien diferenciador. Globalización y localización serían dos caras de una misma moneda o, al menos, dos fenómenos parejos y profundamente interrelacionados (Moreno:

[12] Véase BOEL, Niels, "Eduardo Galeano, una voz contra la corriente", entrevista a Eduardo Galeano en "El Correo de la Unesco", enero, 2001. http://www.unesco.org/courier/2001_01/sp/dires.htm.

2005,84). El espectacular resurgimiento internacional en las últimas dos décadas de los movimientos sociales identitarios y de los partidos políticos nacionalistas prueba esta tesis. Javier Echeverría apunta, en este sentido, que

> "parece que la globalización nos haría avanzar inexorablemente hacia la uniformidad, pero hemos podido comprobar que si, por un lado, iguala, por otro, como mecanismo reactivo ante la amenaza empuja a múltiples reafirmaciones identitarias" (Echeverría: 2004, 11).

El proceso de modernización que vive la sociedad tiene como fuente la estrecha relación que se establece entre ciencia, tecnología, producción y consumo. Cuestiones éstas reevaluadas por los grupos de intelectuales que intentan un rescate de las culturas locales y la liberación de la cultura impuesta. Por ello,

> "es preciso superar las tensiones entre lo global y lo local, lo espiritual y lo material, lo universal y lo particular, la tradición y la modernidad, el largo y el corto plazo, el desarrollo de los conocimientos y su capacidad de asimilación, la necesidad de compartir y el principio de igualdad de necesidades, etc."[13].

Para Eduardo Galeano

> "no hay que confundir el término globalización con 'internacionalismo'. Una cosa es la universalidad de la condición humana, de nuestros temores, de nuestros sueños… y otra muy diferente es la 'borratina' de las fronteras para la libre circulación del dinero. Una cosa es la libertad de las personas y otra diferente y a veces opuesta es la libertad del dinero. Esto se observa ahora con mucha claridad en lugares como la frontera de México y Estados Unidos, virtualmente borrada para la circulación de dinero y mercancías, pero que en cambio levanta una suerte de muro de Berlín o de Muralla China para la circulación de las personas. El símbolo perfecto de la globalización es el éxito de

[13] Véase VV.AA.: DIBUT, Lázaro; VALDÉS, Giraldo; ARTEAGA, Hassan; TOLEDO, Laura; TOLEDO, Viviana; AGUDÍN, Sandra; "Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como mediadoras del proceso de enseñanza-aprendizaje", http://tecnologiaedu.us.es/edutec/paginas/61.html

empresas como Mc Donalds, que abre cinco nuevos restaurantes cada día en distintos lugares del planeta. Más importante que la caída del muro de Berlín fue la cola de rusos ante Mc Donalds en la Plaza Roja de Moscú cuando se derribó eso que llamaban Cortina de Hierro"[14].

Originalmente, la llegada del "intruso deseado" suponía una reestructuración urgente de determinadas sociedades que debían ajustar la demanda de trabajo de los inmigrantes con las nuevas posibilidades laborales que se ofrecían. Es decir, que existía una sociedad receptora que captaba inmigrantes provenientes de los más distintos lugares del mundo, quienes además de sus expectativas de mejorar su situación vital llevaban consigo su bagaje étnico, histórico, lingüístico, cultural, religioso y, como contrapartida de esa recepción, pretendía la sociedad receptora que aquéllos se integraran. Debían asimilar los componentes del grupo, de la comunidad que los autorizaba a ingresar. De este modo, el control social era concebido como una regulación planteada desde un esquema de desarrollo de la producción. El esquema de control que podemos denominar "tradicional" ya no sirve, pues, supone un modelo de libre mercado incontrolable como nunca antes ha existido, y el

> "desorden global de naturaleza poco clara creado, no tenía ningún mecanismo para ponerle fin o mantenerlo controlado" (Hobsbawm: 1995, 555).

Y ello supone una nueva "*unwelt*", una nueva manera de pensamiento. Ahora, un nuevo estilo de expansión económica reclama un nuevo estilo de control.

Hoy nuestra vida transcurre de un modo más virtual: ¿serán los medios masivos y la tecnología un nuevo modo de control? Entre ese momento de los flujos migratorios de principio del siglo XX y ahora hubo distintos enfoques para explicar los mecanismos con que se instrumentaba el control social. El aporte brindado por el estructural-funcionalismo a la cuestión fue indudablemente

[14] Véase BOEL, Niels, "Eduardo Galeano, una voz contra la corriente", entrevista a Eduardo Galeano, *El Correo de la Unesco*, enero, 2001, http://www.unesco.org/courier/2001_01/sp/dires.htm

importante, pues en su discurso asumió que el control de la sociedad no era directamente ejercido desde el Estado sino que se operaba como parte de un proceso de socialización de cada individuo:

> "Toda organización, control o regulación de las relaciones sociales eran resultado de ese proceso y nada tenía que ver en ellos una actividad externa" (Blumer: 1982, 43).

Esta posición sociológica, sin duda, otorgaba al Derecho una función preeminente, ya que le reconocía como función manifiesta una capacidad organizadora, a la vez que hacía manifiesta la función que tenía latente: la de controlar cuando se producía una desviación. Entonces, aparecía el control punitivo, distinto del anterior, controlado por el Derecho Penal. Este esquema, esta simbiosis entre Estado, Derecho, control, producción e individuo, tuvo su mejor desarrollo en el marco del Estado de Bienestar de posguerra. Pero, ¿cuándo comienza el cambio? El esquema neoconservador de los setenta-ochenta, antesala de la globalización, no iba de la mano con el esquema del *welfare state*. Probablemente porque en una instancia de bienestar era posible pensar con mayor libertad. Entonces, la interpretación del control social, tal como se lo concebía desde ese esquema sociológico, dejó de ser útil. Se había abierto paso un mundo más complejo: ¿cómo abarcar, entonces, los cambios económicos y políticos y su implicación en lo social y en lo jurídico? Se comenzó a operar en Occidente una transición, ya que se pasó del paradigma de soberanía -propio de la Modernidad- al de gobernabilidad en todo el orbe.

Las nuevas relaciones sociales se vincularon con novedosas formas de intercambio en las que las comunicaciones y las tecnologías irrumpieron con paso firme. ¿Cómo explicar la lógica de este nuevo movimiento?, ¿cómo integrar en clave de un mercado total? Es aquí donde, como instancia de transición para explicar las relaciones sociales, se incorpora el esquema sistémico, pues la complejidad, la diversidad, la integración en la universalidad, podía ser comprendida desde tal posición. Niklas Luhmann, con su interpretación de los sistemas autorreferenciales y autopoiéticos (Luhmann: 1998), abrió la perspectiva de que el Derecho puede reducir la complejidad social generalizando y estabilizando las expectativas de conducta. Y, para ello,

desplaza la consideración del sujeto individual porque el mundo ya no es más comprensible; es complejo y las infinitas posibilidades que contiene sólo pueden ser abarcables a través de los subsistemas que lo integran. Aquí dejamos de ser "yo" o "él", para ser una categoría de un grupo autoreferenciado, es decir, que somos en tanto estemos en un sistema. La sociedad se amolda a lo que viene y las interpretaciones sociales también. Los sistemas no se vinculan con otros, se autoabastecen y se expanden, y en ese juego incorporan otros sistemas sin integrarlos, aunque sí los impregnan de ese nuevo modo de ver el mundo, de los hechos, de la globalización. Las ciudades cobran entonces un papel protagonista en detrimento de las naciones y es, en ellas, en donde tienen lugar cambios sociales importantes.

5.2.- LA CULTURA POSTMODERNA

El escenario que resulta de los efectos provocados por el conjunto de procesos que se embuten en la expresión "globalización" sugiere una serie de respuestas intelectuales para explicar cómo concebir el tiempo histórico en el que nos encontramos. En líneas generales, se pueden distinguir tres opciones básicas (Rodríguez Ibáñez: 1998, 86-87): a) la Modernidad se ha terminado y hemos entrado en una nueva etapa con unas características propias que, a falta de ser debidamente etiquetada, se conoce como postmodernidad; b) la supuesta postmodernidad queda delimitada al plano cultural, por lo que únicamente sería correcto hablar de un postmodernismo cultural; y c) el proyecto de la Modernidad no sólo sigue vigente sino que además se está radicalizando, por lo que sería más conveniente referirse al mismo como "tardomodernidad" o "hipermodernidad". Esta tercera opción, que es con la que se identifica Rodríguez Ibáñez, es en realidad la consecuencia del desarrollo de la teoría social de Horkheimer y Adorno, plasmada en los años cuarenta en su preciada *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, y remozada a principios de los ochenta por Marshall Berman en su popular *Todo lo sólido se desvanece en aire. La experiencia de la Modernidad*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Con independencia de que cada uno se sienta más próximo a una de las tres propuestas citadas, aquí nos cobijamos bajo el manto de Fredric Jameson, uno de los más afamados y solventes teóricos de la postmodernidad, para afirmar con él que el postmodernismo principalmente coincide, y se identifica, con un rasgo clave del subsistema cultural: la apoteosis de la mercantilización, sobre todo en los campos del arte y del ocio (Jameson: 1996, 26-27). A propósito de este argumento, Rodríguez Ibáñez explica que

> "en ciudades de arquitectura ecléctica, en grandes templos de la degustación instantánea de pintura o escultura, a través de superficies coloristas y vistosas tipo Andy Warhol que entierran los motivos y la plasticidad de viejos vanguardistas como Van Gogh, los turistas de la hipermodernidad cancelan ilusoriamente la historia y se recrean en un presente continuo que tergiversa el proyecto moderno con arreglo a las peores pesadillas de Walter Benjamin" (Rodríguez Ibáñez: 1998, 103).

La dinámica de los procesos culturales se confunde hoy en el mundo de los medios de comunicación de masas globalizados, lo que contribuye a difuminar los límites de la cultura, que deja de ser de uso exclusivo de algunos sectores. Como explica Iñaki Domínguez, estas dinámicas se enmarcan en

> "una más amplia modificación de la actitud de la sociedad hacia la cultura: la que soporta el paso hacia un consumo masivo de bienes y servicios culturales, en un proceso en el que, paralelamente a la ampliación del ámbito de difusión del consumo de cultura, se producía una constante y simultánea redefinición de los *lujos* en *necesidades*" (Domínguez: 1998, 66-67).

De tal forma, puede ocurrir que al procurar abrirse el mercado de la cultura se le adhieran elementos exógenos que la prostituyan y que anulen su identidad primigenia, haciendo que cada vez que un individuo entre en contacto con una manifestación cultural la interprete a su manera y pueda hacer los cambios que considere convenientes, ya que la tecnología y la libertad de expresión así se lo permiten. Bajo estas circunstancias, la percepción de la vida cotidiana y de los contextos culturales cambia. Cuando lo tradicional pasa por refinamientos tecnológicos, y se publicita, se desliga de sus coordenadas espacio-temporales y, por ello, deja de ser parte de una sociedad que lo reconoce como parte de sí

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

misma, como su identidad. De esta forma, apunta Amin Maalouf, la globalización presenta un escenario en el que la necesidad de espiritualidad ha de quedar disociada de la necesidad de pertenecer a algo que ya no es una comunidad religiosa de creyentes. La satisfacción de la necesidad de pertenencia podría lograrse, en la mejor de sus versiones, a través de una vía humanista que se alejara tanto de las visiones apocalípticas como de las apologéticas y recogiera de la globalización elementos positivos, que en el plano de los medios de comunicación planetarios, podría servir no solamente para reaccionar ante nuestras diferencias sino también para ayudarnos a tomar conciencia de nuestras semejanzas y de nuestro destino común (Maalouf: 1999, 116-121).

5.3.- EL MUNDO PARA TODOS AL INSTANTE

Otras miradas sobre la globalización y la cultura posmoderna están dadas bajo la idea de que la globalización posibilita que todas las manifestaciones culturales adquieran un carácter universal. Bajo estas circunstancias, las sensibilidades y las diferencias para percibir el mundo se ponen en evidencia, así el contacto entre culturas crea pensamientos que bien podrían definirse como heterogéneos, pues confluyen en ellos diversas miradas y sensibilidades. Con este contexto, es posible hablar de tolerancia, pues el contacto casi permanente hace posible la interacción con el otro y el conocimiento profundo. Sin embargo, la realidad que se ve a través de los medios aleja esta utópica idea de que conocer permite interactuar, tolerar y respetar, ya que al instante, después de ocurridos los hechos, llegan a la televisión mundial imágenes, por ejemplo, acerca del fundamentalismo islámico, del nacionalismo en los pueblos ex soviéticos, de la violencia racial europea. Pero esto no es todo, a este desplazamiento de imágenes de fenómenos de choque social, le siguen manifestaciones de adhesión de otros grupos que comparten una ideología que prácticamente desconocen y, por si esto fuera poco, la compenetración va generando ideales estéticos, gustos y posiciones individuales de rechazo a lo propio, por considerárselo inferior, feo, atrasado y falto de gusto. Estas imágenes han provocado migraciones en búsqueda de estos ideales que

proyectan mejores expectativas de vida, una economía más sólida y, sobre todo, porque donde se encuentra el dinero y la gente bella se encuentra la felicidad. Después, las tensiones que generan las enormes diferencias entre lo esperado y lo encontrado han de ser ajustadas por cada persona y cada grupo mediante el desarrollo de diversos tipos de adaptación social.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 6.- LA CULTURA Y EL DESARROLLO TECNOLÓGICO

Antes de pasar a desarrollar este capítulo, creemos preciso aclarar que nos va a servir para introducir y contextualizar el resto de capítulos de esta segunda parte, en los cuales se profundizará en los aspectos fundamentales que aparecen a continuación. Dichos aspectos son la globalización, el papel de la mujer y la tecnosociedad.

La línea intelectual de la sociología de la cultura, de la civilización y del conocimiento ha dado lugar, desde Giambatista Vico (1668-1744) hasta Jeffrey C. Alexander (1947), a una serie de definiciones y claves básicas sobre el significado de la palabra "cultura" (Oltra, Garridós, Mantecón y Oltra Algado: 2004, 403-408). Entre todas ellas sobresale el concepto alemán "*kultur*", que fue introducido en las ciencias sociales por el antropólogo británico Edward Burnett Tylor (1832-1917), en su libro de 1871 *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom (Cultura primitiva: Investigaciones en el desarrollo de la mitología, filosofía, religión, arte y costumbres)*. La definición de "cultura" de Tylor ha quedado establecida como un modelo canónico ampliamente utilizado desde la antropología y la sociología:

> "La cultura o la civilización, toman un amplio sentido etnográfico, en este contexto en el que se incluyen conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres, y cualquier otro tipo de capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad" (Tylor: 1871, 8).

Si tomamos como punto de partida este concepto, encontramos que la cultura en que habitamos es la que ha definido al mundo occidental. Su punto de referencia es el eurocentrismo. De este modo, la configuración del mundo moderno occidental se consolidó sobre las bases de la filosofía griega, del cristianismo, de las leyes y del derecho romano, de la razón, y con ella, de todo el desarrollo científico y tecnológico posterior a la revolución industrial, además,

de la democracia como sistema de gobierno óptimo y del capitalismo como sistema económico (Hegel: 1981, 104-107).

En su *Historia del siglo XX. 1914-1991* (1995), Eric Hobsbawm explica el conjunto de procesos que, desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta el hundimiento de la URSS, agudizaron las dinámicas sociales fraguadas en la modernidad y que dieron como resultado un vertiginoso desarrollo que asentó y expandió el sistema capitalista a través del liberalismo económico y de la puesta en marcha de un nuevo sistema de colonialismo en el que la invasión territorial se ve sustituida por el desarrollo de una serie de estrategias orientadas a garantizar la dependencia económica de los países periféricos con los centrales. El siglo XX fue el tiempo en el que los cambios políticos, económicos, sociales y culturales se evidenciaron de una manera sorprendente. Este siglo trajo consigo dos guerras mundiales que definieron la potestad política de un nuevo sistema imperialista bipolar, pues en él, especialmente después de 1945, predominaron Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes impusieron no solo el sistema económico, sino la ideología que dividió al mundo en dos. Será 1945 una fecha clave, pues fue después de finalizar la segunda Guerra Mundial cuando se iniciará un período de cambios ideológicos y la aparición de grandes movimientos sociales que le dan un vuelco a las formas de ser y pensar el mundo. Es indudable que a esta situación contribuyó, de manera considerable, el gran desarrollo tecnológico y científico impulsado por las grandes potencias, que le otorgaron un alto valor, ya que su dominio dependía de la capacidad y del desarrollo tecnológico que las hiciera competitivas. Este período, conocido como "Guerra Fría", llevó al mundo hacia el gran desarrollo de las comunicaciones, mientras que las ciudades, hasta esa fecha apacibles, se vieron de pronto forzadas a recibir gran cantidad de población que se desplazaba en busca de mejores oportunidades de trabajo en la industria. Los habitantes de las ciudades fueron víctimas del hacinamiento y, con él, llegó la violencia y los cambios estructurales en la cultura, y en esta situación, fue determinante la influencia del intenso desarrollo de las vías de comunicación y del transporte, tanto terrestre como el aéreo, de la radio y luego de la televisión (Hobsbawm: 1995, 290-321). La cultura de la mayor parte del siglo XX evidencia, por medio del

desarrollo de los medios de comunicación, la puesta en escena del mercado por encima de la sociedad.

Encontramos, por lo tanto, que, en una sociedad en donde priman los intereses económicos y se niega la apertura social a la igualdad, se generan múltiples problemas sociales que dan lugar a la aparición de grupos que piden y reivindican su condición social y que reclaman un espacio,

> "[…] éste es el caso de los grupos de homosexuales, mujeres, negros, etc." (Touraine: 1995, 177).

En efecto, el discurso feminista aparece en primer plano, pidiendo y exigiendo igualdad entre los sexos. Alain Touraine manifiesta que, como parte de los movimientos sociales, se busca una referencia en el contexto social para poder sobrevivir. En el contexto cultural, la sociedad está sometida a una serie de cambios que aceleran la vida, las representaciones artísticas cambian, se rompen las reglas establecidas creándose nuevos estilos y nuevas relaciones con el mundo. Y, en ello, la ciencia que tanto y tan rápido avanza, da lugar a transformaciones de bienestar social y a un enriquecimiento sin igual en épocas anteriores. Con todo esto, el siglo XX nos muestra que el desarrollo y el bienestar obtenidos en los márgenes del proceso de globalización son una falacia, y que, si bien el progreso económico es un logro, éste sólo se consigue de un modo marginal, para unos pocos países y para unas pocas personas, siendo las instituciones supraestatales, como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial o la Organización Mundial de Comercio, productoras de una sensación de malestar al demostrar su incapacidad para solucionar los problemas globales de hambre, pobreza y desigualdad (Stiglitz: 2003, 30 y sig.).

Las cuatro últimas décadas del siglo XX marcan un cambio en la sociedad y en la cultura, pues es a partir de esta fecha cuando se inicia un proceso de análisis y de crítica a todo el proyecto modernista que marcó el siglo. A partir de este momento, de acuerdo con Touraine, aparece la Posmodernidad como resultado de la disociación y de la separación casi total del sistema y de sus actores, es decir, del progreso y la cultura, lo cual permite que aparezcan dentro del mundo industrializado la diferenciación de grupos humanos que

evidencian la heterogeneidad cultural y el multiculturalismo. En estas sociedades industrializadas, en donde las comunicaciones se convierten en eje por donde circula el conocimiento, éste se convierte igualmente en objeto de mercantilización (Touraine: 1995, 191-195).

A partir de este momento, han operado grandes cambios a nivel social, político y económico, los cuales han repercutido directamente en la forma de ser y de pensar del hombre moderno. Desde 1970, se han presentado crisis estructurales en la economía que han obligado al mundo a replantearse el dominio económico y político. A la par del desarrollo tecnológico, se han generado procesos de disparidad económica entre los países, un fenómeno que ahonda cada vez más y que transciende, pues en el interior de los mismos la desigualdad se ha hecho más profunda entre la población, dando lugar a graves crisis de los Estados. En el plano económico, estas crisis se evidencian en lo social con la pérdida de poder adquisitivo de los trabajadores, con los problemas sociales causados por el desmonte del Estado de Bienestar y con el surgimiento y consolidación de una sociedad industrial y de mercado cada vez más desventajosa para la mayoría de la población (Hobsbawm: 1995, 1-17). Con todos estos cambios, indudablemente uno de los aspectos más relevantes es la transformación en la percepción y en el sentir de las clases sociales y el surgimiento y consolidación de los movimientos sociales en busca de reivindicaciones diferentes a las de los anteriores movimientos de izquierda. Como señala Hobsbawm,

> "las nuevas fuerzas políticas que vinieron a ocupar este espacio cubrían un amplio espectro, que abarca desde los grupos xenófobos y racistas de derechas a través de diversos partidos secesionistas…hasta diversos partidos verdes y otros "nuevos movimientos sociales" que reclamaban un lugar en la izquierda" (Hobsbawm: 1995, 9).

También es conveniente resaltar, que en estas nuevas condiciones, se produce una incesante búsqueda de la identidad, pero de la identidad plasmada desde diversas perspectivas: étnica, social, sexual, nacional,... En este contexto, el papel de los medios de comunicación ha sido de suma importancia, ya que a través de ellos se han difundido corrientes ideológicas y económicas, ha sido

posible instaurar políticas de mercado con las cuales se pretende llenar y satisfacer los mercados, pero igualmente la homogenización cultural. Pero, en esta nueva etapa, paradójicamente, en la vida del hombre predomina, de alguna manera, una mayor libertad para la actividad humana, pues éste ya no está sujeto a arquetipos o modelos generales de acción, sino que en él la libertad y lo específico adquieren un nuevo valor.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 7.- LA TECNOSOCIEDAD

Durante la segunda mitad del siglo XX la tecnología, es decir, la aplicación técnica de los descubrimientos científicos, se incorpora de una forma más intensa que en cualquier otro periodo histórico a amplios sectores de la sociedad. El impacto de la informática, las tecnologías de la comunicación y las autopistas de la información son fenómenos distintivos. De forma breve pasamos a describir tres épocas -en función de la aparición y evolución del ordenador e internet- que determinan la dinámica tecnológica de las sociedades occidentales tras la Segunda Guerra Mundial:

a) *Antes de los años ochenta* podemos hablar de los inicios del ordenador, cuando se caracterizaba por sus enormes dimensiones físicas, ocupando mucho espacio. Su uso era exclusivo de las grandes empresas que albergaban, principalmente, bases de datos y operaciones financieras. Su impacto en la vida diaria de la sociedad era mínimo e indirecto y parecía impensable que ocupara otras esferas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

b) *Los años ochenta y principios de los años noventa*, cuando la informática se centró sobre todo en el PC (*personal computer*), que fue la explosión de la microinformática y de las redes locales. Los ordenadores personales aparecieron acercando al hombre común a las tecnologías de las microcomputadoras y llevándolo a utilizar el procesador en actividades cotidianas e introducirlo en la red.

c) *A partir de los años noventa*, con el desarrollo comercial de Internet y de la multimedia, el ordenador se integra ya con otros medios como el teléfono, la televisión y las comunicaciones de datos. Además, su costo se reduce considerablemente y aumentan sus posibilidades de oferta, de manera que su impacto en la vida diaria se hace enorme y se populariza su uso.

Pensadores como Alvin Toffler y Marshall McLuhan han postulado la era de la información y del avance tecnológico como los períodos de mayor grandeza en el desarrollo e inventiva del hombre. En las últimas cuatro décadas, la aplicación de las tecnologías de la información han posibilitado la reestructuración de las empresas para que sean competitivas y para ello han debido pasar de las aplicaciones aisladas (en los años cincuenta) a las bases de datos (en la década de los ochenta), es decir, han tenido que darse grandes pasos para que a principios de los años noventa se consiguiera la aplicación de redes y terminales como estrategias para implementar procesos comerciales.

La tecnología tiene una influencia indiscutible sobre la sociedad, puesto que cada nuevo desarrollo produce cambios en los individuos a todos los niveles. Ante el evidente cambio que se veía venir, en 1980, Alvin Toffler decía que

> "esta nueva civilización traía nuevos estilos familiares; formas distintas de trabajar, amar y vivir; una nueva economía; nuevos conflictos políticos; y, más allá de todo esto, una conciencia modificada también. El amanecer de esta nueva civilización es el hecho más explosivo de nuestra vida y es la clave para la comprensión de los años inmediatamente venideros" (Toffler: 1980, 21).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Junto a las mejoras en la calidad de vida como consecuencia de los avances tecnológicos (por ejemplo, son indiscutibles los beneficios que redundan en la población, resultado de los descubrimientos científicos en el campo de la medicina), han aparecido gran cantidad de problemas, ya que la tecnología ha significado la amplificación de los impactos medioambientales o el aumento de la dependencia del ser humano de los ingenios técnicos. Esto se evidencia, por ejemplo, con el teléfono móvil, en la medida en que

> "ya tenemos un hombre sometido a la tecnología, dominado por sus máquinas. El inventor ha sido aplastado por sus inventos." (Sartori: 1998, 131).

En este mismo orden de ideas Alejandro Piscitelli afirma que

> "nunca como hoy fueron tan grandes las posibilidades que ofrece la tecnología y nunca como hoy estas posibilidades se ignoraron, ocultaron o despilfarraron" (Piscitelli: 1995, 20).

Por lo tanto, parece normal que, tras el optimismo inicial, surjan recientemente posiciones más escépticas que se cuestionan los efectos reales de las nuevas tecnologías en la vida social:

> "¿Hasta qué punto se pueden dirigir, controlar y hacer que redunden en beneficio de toda la sociedad el desarrollo de la tecnología informática y su incidencia cada vez mayor en todas las áreas vitales y laborales? ¿Aumentará con ese desarrollo la posibilidad de un más justo y equitativo acceso a la información, o, por el contrario, se traducirá en una mayor concentración de poder y de control? ¿Qué consecuencias negativas pueden derivarse de él para el individuo y para los distintos grupos sociales en su actuación política, social, económica y laboral?" (Joyanes: 1997, 19).

En nuestra época, nos encontramos con un individuo que parece cada vez más perdido y vacío, con un ser humano al que el desarrollo lo ha desarraigado y le ha quitado sentido a su existencia, puesto que ésta misma se ha proyectado hacia lo superficial, dejando de lado el sentido más humano del individuo (Lipovetsky: 1986, 169).

Vamos a distinguir dos tendencias en la sociedad tecnológica actualmente:

a) Por una parte, el hombre se convierte en un objeto matemático y computerizable, que puede reducirse a un conjunto de operaciones lógicas y a condicionamientos tecnológicos. Esto es, a un ser programado al que se le elimina su parte emocional.

b) Por otra, la sociedad de la información tiene como prioridad servir a los intereses económicos y no a los intereses humanos, lo que provoca un desequilibrio entre la sociedad, la naturaleza y el ser humano. Aunque la tecnología intenta buscar soluciones a la propia destrucción y desequilibrio que ella misma genera, la situación de desventaja del ser humano continúa siendo una realidad que todavía no se ha podido solventar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La tecnología ha tenido un impacto determinante sobre las sociedades creando diferencias comparativas significativas y, en algunos casos, intensificando situaciones de dependencia perversas. Como explica el sociólogo Johan Galtung refiriéndose a las dinámicas generadas en el mundo mediterráneo, el agudizamiento de la brecha tecnológica provocó que las sociedades de la ribera norte produjeran en los años setenta y ochenta modelos de desarrollo en los que debían fijarse los países de la orilla sur, situación que generó una dinámica de dependencia a partir de la cual las economías del sur evolucionaron en función de las necesidades de las del norte (Galtung, 1988: 142-143 y 146).

Pese a los efectos negativos sobre la sociedad, la tecnología se ha tornado indispensable para la vida del hombre moderno, el cual ha creado una dependencia casi total hacia las máquinas. Al respecto, Jacques Ellul afirma que

> "...la técnica ha perdido su fundamento y se ha convertido en una realidad en sí misma. Ya no es ni un medio ni un intermediario. Es un objeto, una realidad independiente que debemos tener en cuenta" (Watson: 2002, 23).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cada nuevo avance tecnológico trae aparejado cambios en el contexto social, de modo que el hombre, pese a sus capacidades para crear, ya no puede mitigar los efectos, en parte negativos y adversos para su misma naturaleza. Estos efectos contradicen la eterna esperanza que el hombre puso en el desarrollo de la ciencia y de la tecnología que lo iba a liberar de sus desventajas frente a la Naturaleza, pues si bien le han dado herramientas para afrontar sus incapacidades también lo han hecho esclavo de ella (Watson: 2002, 52-85).

Respecto a las ideas que se han forjado acerca del desarrollo y del progreso, nos encontramos con una división tajante entre científicos y pensadores, puesto que mientras algunos mantienen que la ciencia y la tecnología no pueden solventar todos los problemas mundiales, especialmente los

relacionados con la destrucción del medio ambiente y de las sociedades que no han alcanzado los beneficios del desarrollo, otros, en cambio, auguran

> "… una gran prosperidad sin límites, que acabará con las diferencias sociales y llevará a la sociedad al equilibrio" (Negroponte: 1995, 123).

En esta época reciente, como consecuencia del desarrollo y de la consolidación de los medios de comunicación, además de los avances tecnológicos, aparecen los términos "cibersociedad", "cibercultura" y "ciberespacio". Son tres conceptos que representan a una esfera de la realidad, a una parcela con su propia función y definición. A continuación definiremos estos términos de manera precisa.

a) La cibersociedad

En la cibersociedad desaparecen la sociedad agraria y la artesanal con sus ritos, sus ciclos naturales y con las relaciones interpersonales y, en contraposición, aparece una sociedad altamente tecnificada en la cual prima la agitación, el consumo, lo impersonal y la insatisfacción. Anthony Giddens resalta una imagen optimista en la que

> "el PC se convierte en un terminal que refleja lo que ocurre en otros lugares, en una red que se extiende por todo el planeta" (Giddens: 1998, 501).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La variante más extrema de este discurso interpreta la tecnología digital como una

> "fuente de salvación de la realidad de una cultura solitaria y socialmente muy inconexa, y resuelta a excluir del debate público cualquier perspectiva que no dé muestras de entusiasmo por el advenimiento de la sociedad completamente tecnológica" (Kroker: 1998, 196).

Por el contrario, Mark Slouka señala que la cibersociedad se enmarca en un espacio pseudocultural vacío de contenidos sólidos, propulsor de juegos de identidades sin demasiado sentido e inhibidor de acciones y relaciones sociales auténticamente reales (Slouka: 1995). Nos encontramos en una sociedad en la

cual el sujeto está sometido a modelos culturales y funcionales que convierten la vida privada en una escena y en un espectáculo colectivo, en símbolos de identificación social, sexual y económica. La mayoría de los sujetos sociales -sin percibirlo siquiera- terminan siendo, además de espectadores pasivos de dicha escenificación, repetidores de los esquemas impuestos por la sociedad. Aparece, así, la imagen como punto de referencia del ser, de modo que quien no encaje con estos esquemas, que son los de la moda y la publicidad, difícilmente puede resultar un miembro integrado de la sociedad. Como explica Roland Barthes

> "una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes; no se produce ni se consume más que imágenes" (Barthes: 1998, 198).

En consecuencia, para poder ser aceptado se debe acudir a la cosmética, a la cirugía estética y a la bio-alimentación. La funcionalidad de la cibersociedad está basada en la publicidad, que tiene tras de sí un mercado cuyo fin es la consolidación económica, a costa de generar individuos sin una identidad particular que repiten modas, jergas y que consumen sin racionalizar. En esta línea argumental, Denis Duclos explica que la cibersociedad se sostiene sobre una red en la que los seres humanos son invitados a jugar y

> "a obedecer sin sombra de un error de pensamiento, y a ser arrojados como caducos en cuanto aparezca una sospecha de humanidad bajo su taylorización mental" (Duclos: 1999, 16).

b) La cibercultura

Como consecuencia de los procesos descritos anteriormente, aparece la cibercultura. Pierre Lévy señala que este concepto hace referencia a la encarnación en dispositivos técnicos concretos de los ideales revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad, por lo que, lejos de agruparse en el sistema cultural postmoderno, la cibercultura agudiza los principios de la modernidad:

> "En la era de los medios de comunicación electrónicos, la igualdad es la posibilidad para todos de emitir para todos; la libertad se concreta en *software* y en acceso transfronterizo a múltiples comunidades virtuales, y

> la fraternidad, finalmente, se personifica en la interconexión mundial; por lo que el ciberespacio puede ser visto como una materialización técnica de los ideales modernos" (Levy: 1998, 200).

Vemos que en este concepto de cibercultura se aglutinan múltiples variables tales como el sujeto, los desarrollos tecnológicos y las repercusiones de éstos en las relaciones sociales. Se asume, así, que

> "las herramientas y las técnicas no son neutrales, sino que tienen su propio contenido y significado; pues la tecnología no es un simple medio para un fin sino un modo de vida" (Watson: 2002, 10),

o, con las palabras de Javier Echeverría,

> "las innovaciones tecnocientíficas suelen ser beneficiosas para algunos componentes (agentes, objetos, escenarios, etc.) y perjudiciales para otros. Las acciones tecnocientíficas nunca son neutrales ni inocuas, precisamente porque transforman el mundo" (Echeverría: 2004, 147).

Bajo estos parámetros, los ideólogos de la cibercultura presentan una imagen del mundo aceptable e interconectado regido por una libertad basada en el intercambio de información. Denis Duclos hace referencia a esta representación de forma crítica e irónica:

> "La ramificación de todos los seres humanos permite su encuentro y su fusión en una especie de colectivo-mundo reunido en pensamiento. De este modo, se impone la imagen de la máquina autogobernada, que produce una parrilla intelectual del mundo adaptable a los cuerpos y a los actos de los seres vivos. Es con lo que quiere fundirse el adepto al mito de una sociedad humana regida por la información –el *info-ánthropos*-" (Duclos: 1999, 16).

c) El ciberespacio

Por último, el término ciberespacio fue creado por el escritor William F. Gibson, en sus novelas de ciencia ficción *Neuromancer* (1984) y *Count Zero* (1987), como sinónimo de la realidad virtual. El ciberespacio o cibermundo es un microcosmos digital cuya matriz es Internet (la red de redes), que conecta a

multitud de personas en todo el planeta, en el que no existen fronteras físicas, ni distancias ni autoridad central. Es pues, un producto de la realidad virtual (RV), cuya existencia sólo es posible en el espacio del ordenador (Joyanes: 1997, 124). De este modo, internet ofrece la posibilidad de ubicar las conciencias en un mundo virtual y, también, de movilizarse dentro de la simulación (Rheingold: 1994, 102). En el mismo sentido se expresa Luis Joyanes, para quien

> "El ciberespacio es el medio o soporte de información en el que reside y se ejecuta el *software* de computadora y dentro del cual fluyen las comunicaciones electrónicas. Es un espacio de información virtual que existe en los microchips de todos los sistemas informáticos, desde las grandes computadoras (*mainframes*) a los PC más sencillos y, lo que es más importante, a través de todas las redes de telecomunicaciones y computadoras" (Joyanes: 1997, 124).

El ciberespacio es más que una red de ordenadores, es el resultado de la actividad social de los usuarios de los ordenadores conectados entre sí. Para los individuos que utilizan estos mecanismos para establecer comunicaciones, la concepción del tiempo y del espacio cambia radicalmente, la proyección personal y sus respectivas actividades se centralizan en la red, en la que se da un fenómeno de sustitución de la realidad real por la de una realidad virtual e inmaterial.

La posibilidad de disponer instantáneamente de todo tipo de información proveniente de cualquier parte del globo y en cualquier momento produce un fenómeno de desterritorialidad del conocimiento y de la información y, en consecuencia, pareciera que los fenómenos sociales y culturales noticiados fueran universales. En este sentido,

> "Internet ha resultado ser una herramienta valiosa para la impartición de clases en cursos universitarios y postgrados en cientos de universidades en todo el mundo. Los profesores de ciencias y humanidades han realizado experimentos con el aprendizaje a distancia, ampliando la esfera de oportunidades educacionales a disposición de los habitantes

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de pequeñas ciudades, lejanas a los grandes centros educacionales" (Kon y Lazzeta: 1999, 113).

Pero esta situación no implica una democratización universal y una libertad plena, pues las libertades seguirán siendo limitadas en el mundo real. John Perry Barlow, al respecto, en su "Declaración de independencia del ciberespacio", afirma que

> "estamos creando un mundo en el que todos pueden entrar, sin privilegios o prejuicios debidos a la raza, el poder económico, la fuerza militar, o el lugar de nacimiento. Estamos creando un mundo donde cualquiera, en cualquier sitio, puede expresar sus creencias, sin importar lo singulares que sean, sin miedo a ser coaccionado al silencio o el conformismo. Vuestros conceptos legales sobre propiedad, expresión, identidad, movimiento y contexto no se aplican a nosotros. Se basan en la materia"[15]

Al respecto, debe indicarse que la lógica de difusión de internet se imbrica en la estructura mundial de centros-periferias y dan lugar a un modelo de expansión

> "que fragmenta su geografía de acuerdo a la riqueza, la tecnología y el poder […] Las grandes áreas urbanas son las primeras en difundirlo, tanto en los países desarrollados como en los que están en vías de desarrollo, mientras que las zonas rurales y las ciudades pequeñas van claramente a la zaga en cuanto al acceso a este nuevo medio, lo cual contradice claramente la imagen que los futurólogos se habían formado de la cabaña electrónica" (Castells: 2001, 239).

En un sentido parecido Lucien Sfez afina bastante cuando, de manera incisiva, escribe que

> "la interactividad lleva en sí misma, y resume, toda la seducción que ejerce la red. La interactividad generalizada es la de la red, contenida en la red, postulada como ideología de transparencia, no jerárquica, igualitaria y libre, pero una red paradójicamente simulada y

[15] Véase BARLOW, John Perry, "Declaración de independencia del ciberespacio", 8 de febrero 1996, Davos, Suiza, http://biblioweb.sindominio.net/telematica/manif_barlow.html

universalmente interactiva. Sin embargo, como hemos visto, la universalidad solamente es postulada, la transparencia opaca y la igualdad de acceso muy desigual" (Sfez: 1999, 27).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 8.- EL CUERPO Y LA IDENTIDAD SOCIAL

El título de esta tesis incluye los conceptos “cuerpo” e “identidad”, por lo que el desarrollo de la misma gira en torno a ellos. Pero ambos pueden ser referidos desde diversas perspectivas y en este capítulo nos centramos en la mirada social, es decir, en la manera en que la interrelación entre el individuo y la colectividad construye la realidad social. El concepto que de nuestro cuerpo tenemos, incluido en ello nuestra identidad, determina las características de la sociedad en la que vivimos. Hoy, más que nunca, vemos cómo la tecnología y el entorno afectan de una manera importante al individuo, porque vivimos el momento histórico en el que la ciencia y sus aplicaciones tecnológicas juegan un papel más significativo tanto en la producción de soluciones y mejoras, es decir, en la conservación del sistema social en el que han surgido, como en la transformación y el cambio de ese mismo sistema (Juan y Rodríguez: 1994, 173). Las principales aportaciones que desde las Ciencias Sociales y las Humanidades han contribuido a la reflexión sobre el significado del cuerpo en las sociedades modernas provienen de los campos filosófico y antropológico (Buñuel: 1994, 101). No obstante, los estudios sobre el cuerpo han discurrido de forma marginal y soterrada, lo que no quiere decir que no exista una “historia secreta del cuerpo en la teoría social” (Turner: 1994, 20-25). Rescataremos aquí algunas de estas valiosas aportaciones para ilustrar, breve pero claramente, los conceptos a los que hacíamos referencia.

La concepción del cuerpo fue cambiando a medida que la ciencia y la tecnología se fueron introduciendo en nuestra sociedad, lo que ha provocado una desacralización de los conceptos de naturaleza y de cuerpo. En el siglo XVII René Descartes y Julien Offray de la Mettrie concibieron a la naturaleza con un funcionamiento mecanicista. El propio Descartes desarrolla una concepción del cuerpo-máquina (Cortés: 1996, 31) que queda plasmada en 1641 en sus *Meditaciones*:

> “yo me consideraría, primero, como poseedor de una cara, de manos, de brazos, y toda esa máquina compuesta de hueso y carne, tal como

> aparece en un cadáver, a la cual designaba bajo el nombre de cuerpo" (Descartes: 1970, 39).

Actualmente, la reelaboración de esa misma idea continúa aplicándose. Hoy, el cuerpo es visto como un elemento maquinal, el organismo es percibido "como una colección de órganos y de funciones potencialmente sustituibles" (Le Breton: 1994, 198) y, también, como el resultado del desarrollo de una idea acerca de lo que subjetivamente pueda entenderse como el "cuerpo perfecto" (Juan y Rodríguez: 1994, 174 y 181-182).

La imagen del cuerpo que representa

> "el conjunto de impresiones sensitivas y representaciones mentales del ser humano, que va más allá de la pura percepción y demuestra la unidad del cuerpo" (Cortés: 1996, 32),

es la historia personal del sujeto en un contexto social y cultural. El cuerpo es entendido como el operador de todas las prácticas e interacciones sociales que condiciona la forma de relacionarnos con los demás (García Selgás: 1994, 42). Para Émile Durkheim el cuerpo es visto como un signo del individuo, lo que él denominó el "factor de individualización" (Le Breton: 2003, 80), en el que el cuerpo se convierte en un elemento diferenciador y separador entre los distintos cuerpos, entre una persona y otra (Bañuelos: 1994, 119), quedando patente que antes somos elementos individuales que miembros de una comunidad. Además, el cuerpo representa el límite entre lo exterior (el mundo) y lo interior (el sujeto). Asimismo, la separación entre mente y cuerpo deviene en un conflicto que impregna todo el sistema social de las sociedades modernas, los principios del orden económico capitalista y la cultura cristiana confluyen a través de una concepción dicotómica y contradictoria del cuerpo como fuente de placer (maldad) o de trabajo (virtuosismo) que, finalmente, da forma a la relación de amor-odio con el cuerpo que domina la cultura moderna (Turner: 1994, 23). La mirada moderna separa al cuerpo de la mente, pues la concepción dualista de ambos encuentra su contexto en el dualismo más amplio que separa lo simbólico de lo material (García Selgás: 1994, 41-42). Un

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

dualismo éste que también está presente en el ordenamiento jurídico, al menos como resultado de la influencia medieval que ejerce el dualismo canónico a partir de la consideración del alma como una realidad superior al cuerpo y que cala en el discurso jurídico de los siglos posteriores complicando la elaboración de un marco legislativo y dando cobertura a vacíos legales considerables (Borrillo: 1994, 214-222).

Pero en el mundo contemporáneo, el cuerpo deja de tener un lugar central en nuestras vidas debido en gran parte a la disminución de las actividades físicas y sensoriales. Este cambio es percibido ya por Paul Virilio en los años sesenta, cuando pone énfasis en que

> "la humanidad urbanizada se convierte en una humanidad sentada" (Virilio: 1976, 269).

Actualmente, la conciencia de poseer un cuerpo es más patente en momentos extremos, por ejemplo de placer (en el sexo, en la relajación...) o de dolor (en la enfermedad, en el cansancio...), que nos hace más conscientes de nuestra condición de seres de carne y hueso, que en el transcurso de nuestra cotidianeidad, tal como observa David Le Breton:

> "A través de las acciones habituales del hombre, el cuerpo se hace invisible, ritualmente encorsetado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de percepciones sensoriales" (Le Breton: 2003, 96).

A finales del s. XX, el cuerpo adquiere una gran carga simbólica, es visto como un soporte material sobre el que plantearnos nuestros problemas vitales y nuestras dualidades, lo que le coloca en una situación de vulnerabilidad y de fragilidad y en una dinámica de destrucción, de eclosión en su totalidad para luego retomar sus partes. Todo ello conduce al cuerpo, y por extensión a nosotros mismos, hacia la muerte, de la cual él es el responsable último:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “soy un hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida” (Artaurd: 1992, 84).

De este modo, podemos entender la idea del cuerpo como un elemento enfermo que está mal construido y que cuenta como única solución con desprenderse de sus partes para volver a recomponerse. También se refleja, así, la expresión más palpable sobre la negación del cuerpo en la enfermedad, en la vejez y, en extremo, en la muerte, pues esta última acaba siempre venciendo a la vida en la medida en la que no hay nada más fuerte y seguro que el propio fallecimiento.

En la era cibernética, la imagen del cuerpo se volatiliza y se descorporiza, en tanto que el cuerpo natural es sumido por un nuevo cuerpo social virtual que existe a través de la comunidad digital y que reside en el entorno electrónico, que se apropia de sus características. De esta forma, nos damos cuenta de que el cuerpo como tradicionalmente lo entendemos, es decir, como elemento determinador e identificador de nuestro ser y como elemento de contingencia, parece diluirse al establecerse cada vez una relación más próxima entre el hombre y la tecnología, el cuerpo (lo orgánico) y la máquina (lo inorgánico). Lo que da lugar a un nuevo cuerpo, el denominado *Cyborg*, fusión de máquina y naturaleza que se “materializa” en un nuevo espacio caracterizado por las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Tal y como Donna Haraway anuncia

> “a finales del siglo XX -nuestra era, un tiempo mítico- todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos *Cyborgs*. El *Cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política” (Haraway: 1995, 254).

El *Cyborg* pasa, pues, a considerarse como el nuevo sujeto del s. XXI en el que se reconocen todas las esperanzas de libertad del ser humano, anhelos que no llegan nunca a plasmarse y que crean una falsa esperanza y el desplome de un mito que no llega a fructificar y que rompe las expectativas puestas en él.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Manuel Castells dice que “la identidad es la fuente de sentido y experiencia para la gente” (Castells: 1997, 28). El concepto de identidad se utiliza para aludir a la construcción del sentido y del significado que, desde una cultura, se le da a los elementos que la integran y que permiten establecer diferencias que la hacen única y particular. A partir de aquí, la cultura crea normas, actividades y organizaciones dentro de una estructura social. En este proceso constructivo, cada individuo asimila y elabora significados y el sentido, que de forma individual e íntima, va a construir su propia identidad, sin olvidar que ésta se formula desde el proceso de alimentación y retroalimentación entre los individuos y la cultura. Ésta no la entendemos, por tanto, como una suma de elementos excluyentes o estancos sino que la definimos como un todo a la vez heterogéneo y unitario, una combinación de culturas y herencias.

Los individuos no son elementos aislados sino que se constituyen en la sociedad a través de las relaciones sociales en las que aprenden a convivir e integrarse y a desempeñar diferentes papeles acordes a los espacios en que habitan y que comprenden conceptos como normas, valores, roles, etc. En la construcción de la identidad hay que resaltar las relaciones de poder y de dominio pues, tal como explica Manuel Castells,

> “quién construye la identidad colectiva y para qué, determina en cierta medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella. Puesto que la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder, […]” (Castells: 1997, 29).

La identidad se define a sí misma como un elemento totalmente individual en el sentido de que no hay dos personas “idénticas”. Cada individuo es el resultado de multitud de influencias –la tradición religiosa, la pertenencia a un grupo, el lugar de residencia, el estatus económico y social, las preferencias sexuales, etc-. Según escribe Amin Maalouf, en su libro *Identidades Asesinas* (1999), nuestra herencia es vertical –la que viene de nuestros antepasados, de nuestra religión, de nuestros supuestos orígenes- y horizontal –la propia de nuestra época y la compartida con personas de cualquier parte del globo-. Es la

herencia horizontal la que tiene más peso actualmente -una aldea global, una comunicación que viaja a la velocidad de la luz-, sin embargo nos aferramos con fuerza a nuestra herencia vertical. Tal vez si buscamos con fuerza nuestras diferencias es porque cada vez somos más parecidos (Maalouf: 1999, 124-125).

Entre cada uno de los diversos elementos que conforman nuestra identidad, existe una jerarquía o un sistema de prevalencias que puede modificarse por circunstancias externas y llegar a suponer un cambio del comportamiento. Como principal elemento externo estaría la influencia que tiene el "otro" o la definición que la propia identidad se construye en función de la ideología, de la religión, de la lengua, del estilo de vida, entre otros. La identidad debe de ser entendida, entonces, como un concepto dinámico -se va construyendo y se va transformando- y constantemente interactivo con el medio social. Un elemento considerado como "absoluto" de la identidad, la pertenencia de una persona a un grupo, no se define más que por la influencia de los que le rodean o, en otras palabras, el hecho de que la identidad sea dinámica y social nos lleva a pensar con seguridad que la identidad no se hereda de manera esencial sino que se hace en el día a día. En esta reelaboración continua de la identidad juega un papel fundamental el aprendizaje en la familia, en las instituciones sociales o en el grupo de amigos (Maalouf: 1999, 35-37).

Si bien antes habíamos definido la identidad como un conjunto diverso de influencias, esto no implica que no reaccione como un todo. Es decir, el hecho de que una parte de la identidad sea amenazada o burlada puede llevar a que la persona asuma como completa esa parte de su identidad y la defienda con vehemencia. Aquellos que sean insultados de la misma manera respecto a su identidad se volverán solidarios entre ellos, afirmarán con orgullo su pertenencia y se opondrán con fuerza al "otro" (Maalouf: 1999, 38-39).

También nos encontramos con identidades que están estrechamente relacionadas con la reducción de la identidad a una sola cosa. El individuo se

define de manera exclusiva respecto a lo propio, presentando una posición de resistencia respecto a lo que le es ajeno; así, el individuo adopta una postura parcialista, sectaria e intolerante. Los que pertenecen a una misma comunidad son solidarios entre sí -salvo con aquellos que se muestran reservados a la hora de proclamar su identidad- y se preocupan por separarse del "otro". La radical separación del "otro" y del "nosotros" acentúa el sentimiento de verse amenazado por el hostil exterior y todo se justifica con el uso de la defensa propia (Castells: 1997, 31). En el tiempo actual -de globalidad, de mestizaje, de trasiego de personas- es necesario redefinir lo que entendemos por identidad, vincularla, en suma, a lo que llamaríamos un concepto abierto e integrador, donde las definiciones del "nosotros" y del "otro" se hacen más porosas.

En la sociedad actual crece la importancia de aquellos que comparten varias identidades con reciprocidad, capaces de entenderse a sí mismos como un todo posible y no necesariamente contradictorio. Un ejemplo de ello lo constituye el emigrante que a su llegada a un nuevo país debe interpretar que éste no es ni una página en blanco -un lugar donde puede instalarse sin verse influenciado- ni una página ya escrita -donde deba aculturarse-. Se trata, más bien, de un espacio de interrelaciones mutuas entre el recién llegado y su destino. Las culturas no planean la modernización a secas, sino que se preguntan cómo alcanzar ese estatus sin perder sus señas de identidad. Para los países en vías de desarrollo, todo lo suyo -su lengua, su cultura, su medicina, sus leyes, su tecnología- son inservibles comparadas con lo Occidental, pues significa atraso e irracionalidad. Bajo estas directrices, ¿cómo se va a sentir su identidad sino como amenazada?, ¿no pensará acaso que el control de su mundo se les ha escapado de las manos?.

En nuestra etapa histórica los conocimientos avanzan cada vez más deprisa y su difusión alcanza una rapidez mayor si cabe. Debido al fenómeno de la mundialización, lo que en otras épocas diferenciaba a las sociedades hoy supone un elemento igualador, una homogeneidad y también, y a la vez, una resistencia. El término "globalización" está motivando serias desconfianzas por parte de aquellos que ven en este proceso, no un elemento de universalidad

sino de uniformidad, de construcción de una única vía. Con esto se enfatiza que la globalización, más que en un conjunto de ideales humanistas, puede desembocar en la imposición generalizada de la cultura dominante que arrolla a las culturas más débiles que se pongan en su camino. El punto óptimo de equilibrio sería aquel que combinara la universalidad de ciertos valores –los derechos del hombre, por ejemplo- con una defensa de lo específico como muestra de enriquecimiento y diversidad cultural. Contra la uniformidad, que provoca hegemonía y desigualdad, se enfrentan los movimientos de resistencia que están cada vez más radicalizados, y ello supone el cierre de la comunidad en sí misma y el abandono a su propia suerte.

Si bien la sociedad facilita las soluciones a los problemas que ella misma genera, en el caso de la mundialización se podría dar un hecho similar al que se da en el cuidado del medio ambiente: que nuestra capacidad de "sanar" sea inferior a nuestra capacidad de "dañar". Por ello, al igual que nos esforzamos en mantener la diversidad animal, debemos esforzarnos en conservar nuestra diversidad cultural. Por tanto, en lo que se refiere a la cultura, le debe ser aplicado el concepto de la ecología –"conservación", a la que podemos contribuir todos- y no los de la economía –"competencia"-.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hay elementos preponderantes dentro de las culturas y de las identidades que aseguran la integración del individuo en su comunidad, evitando disonancias y frustraciones en el seno de la personalidad de los sujetos y de sus sociedades. Aunque las diferentes sociedades exigen soluciones adaptables a sus circunstancias específicas, en todas ellas debe interpretarse la identidad como algo flexible. De este modo se facilita que el individuo asuma con normalidad varias pautas culturales y que las asimile como propias. La sociedad ha de tener un papel activo en esta cuestión: debe facilitar la expresión de símbolos sociales diversos que faciliten la múltiple identificación del individuo, pues es precisamente la exclusión uno de los factores fundamentales del conflicto. En este sentido, la sociedad produce una cultura referencial de la que el individuo tiene una experiencia directa a partir de dos realidades fundamentales permanentes: una simbólica -el lenguaje- y la otra física -el cuerpo-, de las que

irremediablemente se sirve para construir su identidad. Una identidad que es flexible y que cambia, pues el cuerpo, en tanto que realidad biológica, y el entorno, en tanto que medio social, también cambian (Salinas: 1994, 85-87). Del mismo modo, el medio social establece un sistema de categorías de personas, con una serie de atributos asignados a cada categoría, que, a modo de carta de presentación, facilita la interacción comunicativa y el intercambio social cotidiano (Goffman: 1963, 11-12). Igualmente, debe tenerse en cuenta que la producción social de esas categorías se ve determinada por factores ideológicos o morales que, en muchos momentos de la historia, se han puesto al servicio de estrategias de control y de dominación (Llamas: 1994, 141-142).

Por una parte, las Nuevas Tecnologías y, por otra, la Globalización determinan la carta de naturaleza del cuerpo y de la identidad actuales. A los beneficios de abrirse al mundo se adjuntan las perversiones de tener que demostrar las individualidades. Por eso, el esfuerzo por mantener la identidad en una realidad multifactorial es mayor y, por tanto, la (des)fragmentación del cuerpo (social) es más fácil. Permeabilidad para crear y complementariedad para mantener, serían los rasgos fundamentales para el sano desarrollo de nuestra identidad y de nuestro cuerpo social.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 9.- LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

9.1.- LA MUJER CONTEMPORÁNEA Y SU SITUACIÓN ACTUAL

En el siglo XX, la mujer cumple un papel diferente al que hasta ahora le había tocado en la sociedad occidental, pues si bien desde finales del siglo XIX aparecía como trabajadora en la naciente y creciente industria, en el siglo XX se amplían las esferas sociales en las que desempeña papeles significativos, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, en donde a causa del desastre demográfico, producto de la muerte de gran cantidad de hombres, le corresponde asumir el papel de jefa de hogar. Esto le permite acceder también a la educación, lo que conlleva adquirir conciencia de que su papel debe cambiar, por lo que pasa de ser un sujeto pasivo de la historia a ser un sujeto activo que solicita y exige igualdad en sus derechos, que exige participación política, derecho al voto y a la libre decisión (Hobsbawm: 1995, 313-314).

Indudablemente, dos de los elementos más importantes en esta nueva situación de la mujer estuvieron determinados por la independencia económica adquirida con la ejecución de un trabajo y por el ejercicio de una profesión fuera de casa como consecuencia de la elevación de sus niveles educativos, mientras que el acceso a la universidad le permitió definirse como un sujeto autónomo y le permitió romper con el estigma de “el bello sexo” carente de ideas. La década de los cincuenta posibilitó a los movimientos femeninos crecer y consolidarse, de ahí que la difusión de ideas en pro de la igualdad de los derechos de la mujer tuviera una gran repercusión social. Es en esta época cuando aparecen escritoras como Simone de Beauvoir, quien con su obra *El segundo sexo. Los hechos y los mitos* (1949) le imprime al movimiento una fuerza inusitada y postula en su discurso a la mujer como un ser con gran fuerza y capacidad (Beauvoir: 2000, 359-361). Posteriormente, en los años sesenta, aumenta el respaldo a la actitud liberal y, en este sentido, el apoyo social al discurso y a los movimientos feministas que demandan la igualdad entre los sexos mediante modificaciones en el orden jurídico y político. Del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

mismo modo, se demanda el derecho al divorcio, al aborto y a la equiparación salarial, ya que las diferencias desde que la mujer irrumpe en el mundo laboral habían sido abismales. Igualmente, aparecieron los medios que permitieron a las mujeres una autonomía cada vez mayor en su conducta reproductiva (Castells: 1997, 164).

En 1963, Betty Friedan publicaba el artículo “La mística femenina” con el que desafiaba la idea de que la mujer sólo puede realizarse como esposa y madre, dejando entrever con ello la intencionalidad de impedir que la mujer compitiera con el hombre en el trabajo y en otras áreas de la vida social. Otro discurso de amplia difusión e interés sobre el papel que debía cumplir la mujer fue el de Germaine Greer quien criticó los mecanismos de la familia nuclear tradicional y exigió una revolución que permitiera a las mujeres acceder al poder. Otro de sus artículos de gran impacto fue “El obstáculo de raza: La fortuna de las mujeres pintoras y su obra” (1979), en el cual afirmó que las mujeres no pueden llegar a ser grandes artistas porque sus egos están enfermos, lo cual causó la oposición de parte de muchos movimientos feministas. Sin embargo, su trabajo se aceptó como una crítica a la actitud vanal de las mujeres.

La mujer ha dejado de ser un sujeto pasivo. Desde la década de los ochenta sus reivindicaciones han trascendido las demandas políticas y su lucha se enfoca en hacer efectivo el reconocimiento legal de la igualdad en la vida social, política y económica y, también, en desarrollar una crítica global a la sociedad patriarcal. Se dirige, pues, desde la reivindicación de la autonomía e independencia de las mujeres a la defensa de nuevos valores asociados a la feminidad para plantear un cambio sustantivo en las formas de organización y de relación social. Se avanza en la adquisición de sus derechos de las mujeres para lograr mejoras como la aprobación del aborto en Inglaterra en 1970 o la ley que promulga el divorcio en Italia en 1971, que tratan de llegar al equiparamiento, como se estableció en 1995 en la VI Conferencia Mundial sobre la Mujer en Pekín, organizada por las Naciones Unidas, en la cual se determinaba que los derechos de las mujeres son derechos humanos. Pero pese a los avances logrados, a todas las luchas y al papel cada vez más

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

importante de las mujeres en el contexto internacional, se debe resaltar que la igualdad está lejos de ser un hecho real y varias situaciones así lo confirman.
En primer lugar, estamos abocados a ver como un fenómeno casi intrascendente la feminización creciente de la pobreza en el mundo y especialmente en los países en vías de desarrollo. La mujer es cada vez más pobre y en gran cantidad de situaciones se ha convertido en cabeza de familia debiendo vivir en situación precaria. Así, constituye más del 70% de los 1.300 millones de personas que se estima que viven en situación de pobreza en el Sur y en el Norte, ya que junto a los niños forman el 80% de los refugiados (19 millones) y las dos terceras partes de los 900 millones de analfabetos que hay en el mundo (Montero: 1995, 11-20).

La situación política es otro de los campos en el que, pese al avance femenino, sigue siendo un espacio amparado mayoritariamente por hombres. En los años 70 y con la participación de las mujeres en la Transición española, las mujeres eran conscientes de que

> "nadie le negaba la igualdad a las mujeres, pero en la práctica se establecían mecanismos que impedían la incorporación femenina a las actividades políticas a los puestos de poder" (Sánchez: 2003, 28).

Eso no significa que la posición de la mujer no haya tenido suficientes méritos, ya que importantes cargos como el de Presidenta de un país son ocupados por mujeres, como sucede en Irlanda con Mary McAleese, en Letonia con Vaira Vike-Freiberga, Tarja Halonen en Finlandia, Gloria Macapagal Arroyo en Filipinas, Chandrika Kumaratunga en Sri Lanka, Ellen Johnson en Liberia, Michelle Bachelet en Chile, o el de la canciller alemana Angela Merkel, o las ministras Helen Elizabeth Clark en Nueva Zelanda, Khaleda Zia en Bangladesh y Luisa Diogo en Mozambique.

9.2.- LA SITUACIÓN DE LA MUJER ESPAÑOLA

Para conocer más amplia y profundamente la situación de la mujer en la España contemporánea hemos de entender cómo se desarrollan los acontecimientos y los distintos fenómenos que forman parte de la totalidad de

los aspectos que le afectan. A partir de mediados de la década de los años setenta, la sociedad española sufre numerosos cambios en los que la mujer se encuentra directamente afectada. Con la muerte de Franco se acaba un régimen absolutamente patriarcal, en el que la mujer está discriminada y la desigualdad entre mujer y hombre es más que evidente. Es por ello que las variaciones demográficas, jurídicas, educativas, culturales, laborales, el desarrollo industrial y las nuevas tecnologías que se dan contribuyen a la gran trasformación que ha sufrido la mujer en la España democrática, ya que dicha desigualdad es de origen social (Astelarra: 2005, 18-21).

a) Cuestiones demográficas

Tal como nos comenta Begoña San Miguel con respecto a la estructura familiar tradicional

> "junto a la recomposición de estrategias familiares no cabe negar que asistimos a un proceso de disolución y crisis de la familia. Todos los indicadores parecen demostrarlo: el crecimiento de la tasa de divorcio, la reducción de la nupcialidad, el incremento de los hogares unipersonales, el descenso de la fecundidad, -o su estabilización en los niveles más bajos-, el crecimiento de los hogares monoparentales, etc. parecen abogar más bien por lo que Lipovetsky (1994) ha llamado "la delincuencia de las instancias tradicionales del control social" (San Miguel: 2000, 268).

Los principales cambios a este nivel se dan en el tema de la procreación, ya que disminuyen la nupcialidad, la fecundidad y la mortalidad infantil. En 1978, se despenaliza la expedición, venta, divulgación y propaganda de medios, instrumentos y procedimientos anticonceptivos, mientras que en 1985 se despenaliza el aborto, en determinados supuestos, siendo años más tarde ampliados. Por otra parte, España sigue los pasos de otros países mediterráneos y de Europa Occidental en los que la natalidad disminuye, llegándose en ellos no solo a un crecimiento cero sino a un crecimiento negativo. En España, en 1970, se tiene una media de 2,85 hijos por mujer, que años más tarde se pasa a ser de 1,36 hijos por mujer en 1989. Estos datos nos

llevan a considerar que, para que se dé un reemplazo generacional, teniendo en cuenta el índice de mortalidad, se necesita por cada mujer en edad fértil una media de 2,1 hijos, hecho éste que en nuestro país desde 1981 no se da y, además, es un índice que, desde esa fecha, va a la baja. Asimismo, la maternidad en los últimos años se retrasa, pues las mujeres tienen el primer hijo pasados los treinta años e, incluso, rondando los cuarenta[16]. También, con respecto a las causas del descenso de la natalidad en España debemos destacar el artículo "Fecundidad y estilos de vida. Un análisis múltivariable", (Algado y Rodríguez: 2002), en el cual se analizan de forma rigurosa las múltiples variables. Por lo demás, continúan casándose más jóvenes las mujeres que los hombres, pero ambos sexos a mayores edades que antes, generalmente pasados los treinta años. La maternidad tardía se ha querido justificar por el hecho de que la mujer quiere supeditarla a la solución de otros problemas: de los estudios, del empleo, de la adquisición de una vivienda, etc. Hoy en día la planificación de la vida en pareja, incluido el momento en que han de tenerse los hijos, ha pasado a ser una constante de los nuevos estilos de vida emergentes durante las últimas décadas en las sociedades occidentales (Hobsbawm: 1996, 319-321 y Castells: 1997, 160). Al respecto, Marta Gutiérrez Sastre explica la emergencia de nuevas estrategias de negociación de la vida en pareja a partir del modo en el que hombres y mujeres acuerdan gestionar los espacios privado, doméstico y público de sus vidas cotidianas. Así pues, el modelo de gestión "tradicional" se vería progresivamente sustituido por, al menos, otros tres modelos: el "modelo tradicional y doble jornada", el "modelo tradicional y ayuda doméstica" y un tercero que abandona las versiones modernizadas del modelo "tradicional" y que la autora denomina "la pareja igualitarista y la idea de reparto", cuyo elemento clave es el establecimiento de un sistema de interacciones que, desde lo privado, asuma las relaciones de no-sometimiento entre el hombre y la mujer (Gutiérrez: 2002, 62-63 y 70-84).

Tampoco podemos olvidar que la esperanza de vida ha aumentado, en las últimas décadas, gracias en parte a la utilización de nuevas técnicas en el área

[16] Datos obtenidos de las publicaciones del Instituto de la Mujer "La mujer en cifras" ,1988 y "Las mujeres de España. Todos los datos", 1993, nº 1.

de la salud (Algado: 1999, 140), y concretamente, más en la mujer que en el hombre. Si en 1950 la edad media de vida para la mujer era de 64,32 años y para el hombre de 59,81, en 1990 se sitúa en 80,49 y 73,40 años, respectivamente, alcanzando esta esperanza de vida en el año 2000 los 82,46 años para la mujer y 75,64 años para el hombre. Un hecho constatable es que las mujeres son mayoritarias en número, principalmente a partir de los cuarenta años, ya que con datos del uno de enero de 2000, la población española sería de 40.499.791, de los que el 48,94 % eran varones y el 51,06 % féminas[17].

b) Cuestiones jurídicas, educativas y laborales

Las últimas décadas han supuesto un cambio radical respecto a la situación de la mujer en la sociedad española, pues ya ha alcanzado unos derechos y un estatus que no tenía. En las últimas décadas, el progresivo aminoramiento de las diferencias de género se ha visto muy favorecido, entre otras razones, por la articulación de las reivindicaciones de las mujeres a través de organizaciones feministas que han aumentado su capacidad de influencia en los procesos de toma de decisiones políticas (Valiente: 2004, 106-107). Las leyes han cambiado y han reconocido la igualdad de derechos para ambos sexos, la mujer empieza a asumir responsabilidades sociales, irrumpe en la política, tiene acceso a todos los niveles educativos (un hecho evidente es que en la Universidad el número de alumnas, en el curso 1999-2000, supera al de alumnos -53,26% por 46,74%-)[18] y a todo tipo de actividades profesionales.

Y todo ello puede observarse en las últimas décadas, donde ha existido una gran evolución en el campo jurídico. La Constitución de 1978 proclama la igualdad de derechos en ambos sexos. La reforma del Código Penal iguala a ambos sexos, en algunos de sus artículos se despenaliza el adulterio y el amancebamiento, así como se elimina la figura excluyente de la mujer como víctima de estupro y rapto. También empieza a reconocerse el derecho de las parejas de hecho y se aprueba la Ley del Divorcio en 1981.

[17] Véase Instituto Nacional de Estadísticas (INE), http://www.ine.es/jaxi/tabla.do

[18] Ibíd.

Por otra parte, la mujer asume puestos de responsabilidad en las diferentes Administraciones del Estado, así como en las empresas en las que, en no pocos casos, llega a la dirección, siendo habitual también su presencia cada vez más numerosa en profesiones que hasta hace unas décadas eran desempeñadas exclusivamente por los hombres (Jueces, Fiscales, Médicos Forenses, Ingenieros, Arquitectos, Profesores de Universidad -donde actualmente las mujeres, en el curso 1999/2000, ocupan el 34,25% y los hombres el 65,75% de las plazas-)[19]. Asimismo, cada vez más, ocupan escaños en el Congreso, en el Senado, en los gobiernos autonómicos, e incluso, en el Gobierno de la Nación al frente de Ministerios, Secretarías y altos cargos.

Se podría decir que el masivo acceso de las mujeres al trabajo fuera de casa, es quizá el cambio más espectacular experimentado en la sociedad española de las últimas décadas. Luis Miguel Miller Moya explica, a partir de un análisis que pone en relación las tasas de empleo y las ratios de igualdad por género de los países de la antigua Unión Europea de los 15, que Grecia, Italia y España ocupan todavía el vagón de cola de un tren encabezado por Dinamarca (Miller: 2004, 57). Lo cierto es que la participación de las mujeres españolas en el mercado de trabajo es menor que en el conjunto de los países de la Unión Europea, pero las diferencias se van acortando rápidamente (Tobío: 2002, 155-156). En 1986, la tasa global de actividad femenina en Europa era del 39,9% y la de España del 27,1%; en 1997 los datos son, respectivamente, el 45,6 y el 36,7% (Fernández: 1999, 58). Es decir, la diferencia porcentual se ha reducido de 12,8 a 8,9 puntos. Pero más significativo que el aumento global de la actividad económica de las mujeres es el cambio de una pauta tradicional basada en el abandono del empleo en las edades en las que la mayoría de las mujeres tienen hijos pequeños a un nuevo modelo en el que, igual que los hombres, se mantienen en el mercado de trabajo a lo largo de toda la vida. Las edades centrales son especialmente significativas en este sentido: si en 1981 menos de un tercio de las mujeres de 35-39 años estaban activas (28,2%), en 1999 lo están más de dos tercios (64%) (Fernández: 1999, 60). También hay

[19] Ibíd.

que señalar que la mujer, al incorporarse al mundo del trabajo, ha motivado que la dedicación a las tareas domésticas se haya reducido y también que el hombre colabore más en estas labores y en el cuidado de los hijos (Tobío: 2002,184). Si en 1991 la mujer dedicaba siete veces más tiempo que el hombre a las tareas del hogar y al cuidado de los hijos, en el año 2001 tan solo es de cinco veces más, lo que viene a ratificar la mayor participación del hombre en estas labores. Dentro de la población activa, en las tasas de desempleo también hay diferencias con respecto al hombre, ya que es mayor en las mujeres. Según datos del cuarto trimestre del 2000, la tasa de paro en España para la mujer es del 19,68 % por el 9,29 % para el hombre, lo que representa el doble en aquéllas, mientras que en la Unión Europea -según datos de diciembre del mismo año- la tasa de paro está en el 6,7 % para el hombre y el 9,3 % para la mujer[20].

En España existe cierta resistencia a contratar mujeres, pues como hemos visto, el paro femenino casi duplica al masculino. En la Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea, se refleja el compromiso a apoyar la acción en pro de la igualdad entre mujeres y hombres por lo que respecta a las oportunidades en el mercado laboral y en el trato en el trabajo, aún con medidas concretas que favorezcan al sexo menos representado (Art. 23). Así pues, este artículo correspondería al artículo II-23 en el texto actual de la Constitución Europea. Pero, además, con el fin de que cada país regule y controle las desigualdades, la reciente aprobada Constitución Europea, en su Art. III-214, establece que "Cada Estado miembro garantizará la aplicación del principio de igualdad de retribución entre trabajadoras y trabajadores por el mismo trabajo o por un trabajo de igual valor" (Freixes: 2005, 56 y sig.).

c) Desarrollo industrial y nuevas tecnologías

Otro hecho al que la mujer no puede ser ajena es a las consecuencias del desarrollo industrial y de la incorporación de nuevas tecnologías basadas en la electrónica y microelectrónica en todos aquellos sectores de producción y

[20] Ibíd

consumo en los que era susceptible su incorporación. Así, estas nuevas tecnologías han influido en la sociedad imponiendo nuevas pautas de comportamiento no sólo en la vida laboral sino también en la privada, en la familiar, en lo cultural y en las relaciones sociales. La entrada de nuevas tecnologías ha supuesto en algunos sectores la supresión de puestos de trabajo, conllevando el aumento del desempleo. Es evidente, por otra parte, que esta introducción ha provocado que hayan tenido que adaptarse a ellas los trabajadores de múltiples empresas, algunas de ellas mujeres, teniendo que seguir cursos de reciclaje. El Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales en su página "*web*" indica, acerca de la incorporación de las nuevas tecnologías en el mundo laboral, que hay que fomentar que los trabajadores se formen en ellas para poder así renovar sus capacidades, conocimientos y habilidades con el fin de salvar los impedimentos ante este salto cualitativo[21].

No se puede dar la espalda al avance de la ciencia y de hecho hay países como EEUU donde la introducción de nuevas tecnologías ha favorecido la creación de empleo en algunos sectores. Algún autor considera que la mujer puede beneficiarse de estas tecnologías, ya que puede haber más puestos de trabajo para ellas, principalmente en el sector "servicios", si bien, persistiendo todavía una grave discriminación en la retribución salarial (Castells: 1997, 189 y 191). El Parlamento Europeo y, concretamente, la Comisión de Investigación sobre la mujer en Europa en 1984, dedicó un capítulo específico al estudio de las consecuencias de las nuevas tecnologías sobre el empleo de la mujer, proponiendo acciones al respecto[22]. Por tanto, las nuevas tecnologías han influido de diferente forma en el empleo de hombres y mujeres en los diferentes sectores. Para M. Castells, la incorporación de la mujer a trabajos fundamentalmente de servicios (tanto a empresas como a personas) es debido, ya no a la mayor o menor capacidad/habilidades que se atribuye tradicionalmente a las mujeres (delicadeza, destreza manual, etc.), sino

[21] Véase Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España, apartado de jurisprudencia http://info.mtas.es/Guia/leyes/OTAS296506.html

[22] Véase Parlamento Europeo,"Trabajos de la comisión de derechos de la mujer 1994-1999: Resumen Women´s rights series FEMM 105A", http://www.europarl.europa.eu/workingpapers/femm/105a/105aessum.htm

> “a la informacionalización, la interconexión y la globalización de la economía, y por la otra, a la segmentación por géneros del mercado laboral, que aprovecha las condiciones sociales específicas de la mujer para incrementar la productividad, el control de gestión y, en definitiva, los beneficios” (Castells: 1997, 182)

La aplicación de las nuevas tecnologías a las telecomunicaciones ha llevado a la pérdida de puestos de trabajo que en algunos países como Gran Bretaña se han cifrado superiores al 70%, repercusión más acusada en los trabajadores menos cualificados; en Bélgica la pérdida de puestos de trabajo ha supuesto el 80%. En la destrucción de estos empleos, generalmente de baja cualificación, es donde la mujer ha salido más perjudicada. En una sociedad como la actual en la que las nuevas tecnologías se han convertido en factor definitorio del progreso y el bienestar, el analfabetismo funcional se convierte en clave de la exclusión económica y en un activador del riesgo de caer en situaciones de pobreza. Precisamente, en los hogares pobres es donde la mujer sufre una mayor discriminación de ingreso o gasto respecto de los hombres (Maestro y Martínez: 2003, 84). Además, las mujeres analfabetas o con una escasa cualificación académica tienen un valor conyugal muy bajo por lo que se encuentran en una posición desfavorable en el mercado matrimonial, resultando la mujer analfabeta la “cónyuge prohibida para las elites” (Montoro: 2003, 192). En cambio, los trabajos que requieren alta formación se han incrementado y prueba de ello es el aumento de titulados en Ingeniería de Telecomunicación que salen de nuestras Universidades, si bien es verdad que de ambos sexos.

d) Cuestiones de género

La violencia doméstica y, concretamente, los malos tratos físicos y/o psíquicos son un hecho evidente en la sociedad actual, siendo las principales víctimas la mujer y los hijos, si bien existe algún caso en que lo es el hombre. Según los datos del Ministerio del Interior español, hasta junio de 2007 eran 30.340 mujeres las que denunciaron una agresión de sus parejas frente a 4.340

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hombres[23]. Sin lugar a dudas, los malos tratos han existido siempre, pero es ahora cuando son denunciados e incluso son más violentos, prueba de ello es el elevado número de víctimas mortales, en su mayoría mujeres agredidas por sus parejas o ex parejas. También hay que tener en cuenta las reacciones psicológicas que estos malos tratos provocan en las víctimas como son el estrés postraumático, la ansiedad (pánico, obsesión convulsiva), los trastornos y los estados disociativos, la depresión, los intentos de suicidio, la anorexia, la bulimia, la alcoholemia, las drogodependencias, etc.

Aunque actualmente han mejorado los servicios de atención y ayuda a las mujeres maltratadas, todavía existen deficiencias en estos servicios y ejemplos de ellos son la limitación en el número de pisos tutelados o los criterios de admisión en "casas de acogida", las condiciones laborales inestables, la falta de viviendas accesibles económicamente, etc. También hay que añadir a todo lo anterior la carencia de información y, principalmente, el miedo a hablar por posibles represalias. No podemos referirnos a un perfil de maltratador, ya que son muchos y muy variados los factores que intervienen en ello. El Informe Social sobre la Violencia y la Salud de la Organización Mundial de la Salud, publicado en 2002[24], insiste en que "son muchos los factores que se han relacionado con el riesgo de que un hombre agreda físicamente a su pareja. Entre los factores individuales destacan en muchos estudios los antecedentes de violencia en la familia del varón (sobre todo el hecho de haber visto golpear a su propia madre) y el abuso del alcohol por parte de éste. A nivel interpersonal, los indicadores más constantes de la violencia de pareja son los conflictos o la discordia en la relación y un bajo nivel de ingresos." Asimismo, indica este mismo informe que no hay que olvidar que el maltratador, generalmente hombre, suele negar tal maltrato, o desea justificar su

[23] Véase Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, apartado del Instituto de la Mujer. http://www.mtas.es/mujer/mujeres/cifras/violencia/denuncias_tablas.htm

[24] Véase KRUG, Etienne G; DAHLBERG, Linda L.; MERCY, James A.; ZWI, Anthony B.; LOZANO, Rafael; "Informe mundial sobe la violencia y la salud", Organización Mundial de la Violencia y la Salud, publicación Científica y Técnica, nº 588, 2003, Washington, USA. http://www.paho.org/Spanish/AM/PUB/Contenido.pdf

comportamiento violento señalando que “pierde el control” o achacando en no pocas ocasiones su comportamiento al alcohol y/o a las drogas.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 10.- LA REVOLUCIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN (N.T.I.) Y DE LA COMUNICACIÓN (N.T.C.)

Como señala Giovanni Sartori,

> "la facultad de la comunicación aunque no es exclusiva del ser humano, pero sí lo es su capacidad de crear un lenguaje que le permite abstraer el pensamiento, representarlo y comunicarlo" (Sartori: 1988, 45).

A lo largo de la historia la evolución de las formas de comunicación ha estado unida a las innovaciones tecnológicas, pero en estos últimos siglos el vínculo se ha reforzado y el desarrollo de una ha influido en el de la otra:

> "las posibilidades de comunicarse a distancia con una progresiva eficiencia ha sido un anhelo común a la especie humana desde tiempos remotos (Peña: 1998, 42).

Claro ejemplo de ello, serían, por ejemplo, la imprenta, el correo postal, el telégrafo y el teléfono, aunque realmente lo que ha revolucionado la comunicación y la transmisión de información ha sido la televisión, en primera instancia y, seguidamente, el ordenador e Internet: palabra hablada y escrita, imagen, sonido y realidad virtual. Todos estos medios posibilitan que la transmisión y recepción sea no solo inmediata (primer gran logro) sino que, además, dotan a la información de una dimensión audiovisual. Es por esto que, desde las señales de humo hasta el teléfono o la televisión, ha sido el nacimiento de las telecomunicaciones basadas en la electricidad lo que supone un verdadero avance y descubrimiento (Peña: 1998, 42-43). Por tanto, cuando las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información irrumpen en la sociedad a partir de principios del siglo XX, aparece una sensación generalizada de que determinan a la sociedad. Pero más alejado de la realidad, M. Castells alega que las tecnologías son sociedad, y que ésta no podría entenderse sin sus herramientas técnicas. A través de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación descubirmos, pues, una realidad que se forma de la interacción de diversos elementos tales como la iniciativa personal o las aplicaciones sociales de las tecnologías, por ejemplo. Asimismo, la sociedad no puede determinar el desarrollo de la tecnología, pero sí sofocarla, y la capacidad de cada sociedad de manejar las tecnologías sí puede modificar

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

su destino (Castells: 1997, 31). Bajo este enfoque, se desarrollará este capítulo, sin más pretensión que la de describir elementos y potencialidades que las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación tienen en la sociedad actual.

Toda esta nueva tecnología que revoluciona la comunicación y la información, en un primer momento (años cincuenta y sesenta del siglo XX) queda reducida al espacio industrial, empresarial, científico y militar, pero poco a poco acabará formando parte de la vida cotidiana de cada uno de nosotros. Y, en parte, esto auspiciará su consolidación y expansión hasta el punto de iniciar un proyecto de liberalización de las comunicaciones, pues no sólo se rompe con el monopolio estatal, sino que se explicita cuán provechoso y poderoso es para que el capital privado luche por dichas comunicaciones. Así, para Manuel Castells

> "la coincidencia histórica de la reestructuración del capitalismo y el ascenso del modo informacional de desarrollo, creó una convivencia estructural que ha conducido a la formación de un paradigma tecnoecónomico específico que se encuentra en la raíz misma de nuestra dinámica social" (Castells: 1997, 59).

Será entonces cuando aparezcan las "autopistas de la comunicación", cuya finalidad implícita es la de impulsar y reactivar la economia, la cultura, el conocimiento, el trabajo, el ocio y el tiempo libre. La información se intercambiará entre millones de ordenadores conectados entre sí, lo que dará lugar a que las fronteras geográficas pierdan relevancia, y a que las organizaciones se homogenicen tecnológicamente y, en definitiva a que

> "la información ya no sea privilegio de unos pocos, sino que sería patrimonio mundial" (Joyanes: 1997, 138).

Manuel Castells parte de la idea de que la vida es una serie de estados estables que se ven salpicados por intervalos raros, en los que se dan acontencimientos importantes que se suceden con gran rapidez y ayudan a establecer la siguiente etapa estable. En el caso de las nuevas tecnologías, podría equipararse a la Revolución Industrial, en cuanto en tanto ofrecen una nueva fuente de cambio en todos los ámbitos de la vida, y se convierten en

elemento básico del tejido de dichas actividades: la mente humana a través de estas nuevas tecnologías es una fuerza productiva directa y no sólo un elemento decisivo del sistema de producción. Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación nacen como instrumentos inicialmente y que los usuarios pueden acabar por crear y determinar ellos mismos (Castells: 1997, 55-59).

Todo este proceso de comunicación e información sin fronteras cuenta con tres factores, según L. Joyanes, que son, además, factores de cambio: multimedia, realidad virtual, autopistas de la información e internet. En las dos últimas décadas, aproximadamente, la sensación en los países industrializados es la de estar viviendo en un mundo radicalmente distinto al que han nacido. Una revolución silenciosa, no violenta y basada en la información ha transformado la realidad en un breve periodo de tiempo, considerando la magnitud de los cambios políticos, culturales, económicos y tecnológicos. Y en ese cambio, en esa revolución silenciosa, la computadora y las telecomunicaciones están dirigiendo la revolución que ya se está produciendo y que tendrá su expansión total en el próximo siglo XXI (Joyanes: 1997, 56-57). A continuación, pues, pasamos a describir dichos elementos de la comunicación -o factores de cambio- basándonos en la teoría creada al respecto por L. Joyanes, en su obra de 1997, *Cibersociedad. Los retos sociales ante un nuevo mundo digital*:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1) La **multimedia** combina los media con las telecomunicaciones y la informática e integra textos y gráficos, tanto estáticos como animados, audio y vídeo. Las aplicaciones de la multimedia permiten a los usuarios interactuar con un ordenador y controlar la secuencia de las presentaciones, constituyendo ésta una de las razones por las cuales se la considera importante como herramienta para la educación, pues permite al educando seleccionar palabras o imágenes y obtener explicaciones de ellas. Además,

> "posibilita utilizarlo para realizar escritura electrónica, arte y los videojuegos" (Joyanes: 1997, 57).

Las infraestructuras de comunicación multimedia son el sistema de telefonía móvil *GSM* (Sistema Digital Europeo) y la *RDSI-BA* (Red Digital de Sistemas

Integrado-Banda Ancha) que tiene una gran capacidad de transporte y cobertura fundamentada en la tecnología *MTA* (Modo de Transferencia Asíncrono) (Joyanes: 1997, 51-62). Actualmente, los términos multimedia e hipermedia se confunden e identifican entre sí, de tal forma que al nombrar uno de los conceptos anteriores de forma instintiva y casi automática se piensa en el otro. Hipermedia, sería, según el artículo número 4 del "Manifiesto de la Hipermedia", no es sólo la integración de muchos tipos diferentes de media en una única industria, sino también la inclusión de la interactividad de las telecomunicaciones dentro de la media. Fruto de esta interrelación de ideas apoyadas por nuevas necesidades de trabajo aparecen una serie de herramientas ofimáticas orientadas ya no como procesadores de textos, sino como procesadores hipermedia. Estas aplicaciones combinan ciertas características del hipertexto dentro de documentos con elementos informativos muy diversos, siendo la base funcional y estructural de la "*Web*".

2) La **Realidad Virtual** (RV) es la simulación de la experiencia física a través de una pantalla visual estereográfica (representación de una imagen desde la proyección de todos sus puntos sobre uno en el plano tangente). Aunque carece de una forma física, el sujeto entabla una relación con su objeto de conocimiento a través de los sentidos de la vista y del oído. La realidad virtual puede ser de dos tipos: inmersiva y no inmersiva. El método inmersivo crea un ambiente tridimensional al utilizar cascos, guantes u otros dispositivos que le dan al sujeto la sensación de estar moviéndose en un espacio artificial. Por su parte, la realidad virtual no inmersiva se nos ofrece a través de Internet, con el que podemos interactuar a tiempo real con diferentes personas en espacios y ambientes distantes sin la necesidad de dispositivos adicionales a la computadora, como por ejemplo el correo electrónico o la videoconferencia[25]. Los orígenes de la realidad virtual datan de la década de los años setenta, cuando fue utilizada como programa de simulación de vuelo. Más tarde, se aplicó a distintos campos profesionales como la medicina, la arquitectura, la enseñanza y, sobre todo, el ocio a través de videojuegos. Cada día la incursión

[25] Véase VRML- Realidad Virtual, Activ@Mente, México DF., http://www.activamente.com.mx/vrml/

en el mundo de la realidad virtual es mayor, de ahí que las empresas la estén utilizando como canal de comunicación inmediato, y en grandes distancias se reduce la cantidad de personal que sería necesario para poder realizarlo. Como señala Kevin Kelly

> "… las nuevas tecnologías serán la única fuente de trabajo. Actualmente, en Estados Unidos apenas el 10% de la fuerza del trabajo está empleada en la industria manufacturera. Pero las tres cuartas partes de ellos son teletrabajadores, que trabajan en la red, elaborando informaciones. Son contables, investigadores, abogados, técnicos de marketing, diseñadores o vendedores. Gente que está sentada en su despacho con un terminal encendido. La ocupación industrial en sentido estricto se limita al 5 o 6% y está destinada a ir disminuyendo todavía más. Pasará como con la agricultura, que ocupa sólo al 2-3 por ciento de la fuerza del trabajo, mientras que el 90-95 por ciento de la gente trabajará en el negocio de la información y serán los trabajos más sofisticados, más interrelacionados y más inaprensibles, la locomotora del desarrollo" (Kelly: 1999, 110).

Nos encontramos, pues, con el surgimiento y la consolidación de empresas y de centros de investigación dedicadas a enlazar sistemas y a crear realidades virtuales, entre las cuales podemos destacar *Ames* de la NASA, Moffet Field, y el *VPL Research en Redwood City* y *Autodesk* de Sausalito, en San Francisco.

Pese a la importancia que la realidad virtual ha adquirido, no deja de ser problemática la ruptura que el sujeto moderno ha tenido con la representación, ya que esta "realidad virtual" supone un conjunto de informaciones destinadas a los sentidos cuya función es sustituir la percepción espacio-temporal real del sujeto, en la medida en que éste en un entorno virtual cree estar donde no está y concede el *ser* a lo que no es. En una visión similar se manifiesta Philippe Quéau, que define el mundo virtual como

> "…una base de datos gráficos interactivos, explorable y visualizable en tiempo real en forma de imágenes tridimensionales de síntesis capaces de provocar una sensación de *inmersión en la imagen*. En sus formas más complejas, el entorno virtual es un verdadero 'espacio de síntesis',

en el que uno tiene la sensación de moverse 'físicamente'. Esta sensación de 'movimiento físico' puede conseguirse de diferentes formas; la más frecuente consiste en la combinación de dos estímulos sensoriales, uno basado en una visión estereoscópica total y el otro en una sensación de correlación muscular, llamada 'propioceptiva', entre los movimientos reales del cuerpo y las modificaciones aparentes del espacio artificial en que está 'inmerso'" (Quéau: 1995, 15-16).

3) Las **autopistas de la información.** Son el conjunto de los medios físicos y de las informaciones que viajarán por ellas para permitir todo tipo de comunicaciones (Joyanes: 1997, 91). Entonces, cuando aludimos a este término tan difuso, hacemos referencia a las estructuras nacionales de información (*INI*) unidas entre sí a través de la interconexión de los ordenadores, para transmitir sus datos en la red (*net*). Este proyecto fue promovido por el ex-vicepresidente estadounidense Al Gore en la década de los años noventa, con la idea de fortalecer el crecimiento económico de los Estados Unidos por medio del desarrollo de una red Digital de Servicios Integrados (*RDSI*) de banda ancha y fibra de vidrio, que proporcionara una capacidad mayor de información y de velocidad a larga distancia. En la red toda la información se almacena y puede ser consultada en cualquier momento por el usuario conectado a ella. Como soporte de las redes de computadoras se utilizan la fibra óptica, la telefonía móvil y las comunicaciones por ondas eléctricas.

4) **Internet** es una autopista de información, que supone una red de redes a escala mundial que cuenta con millones de ordenadores conectados entre sí e interconectados con un conjunto de protocolos (*TCP/IP*)[26]. Por ello, es una de las más importantes, entre otras cosas por el número de usuarios. Internet oferta muchos servicios como el *World Wide Web* (*WWW*), el acceso a otros

[26] *TCP/IP* (*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*) se le llama al conjunto de normas técnicas y de reglas que determinan cómo se realiza el intercambio de datos durante una comunicación entre entidades que forman una red y al enlace de ordenadores que utilizan diferentes sistemas operativos. Se caracteriza por su gran simplicidad y flexibilidad, que hace posible su funcionamiento sobre todo tipo de tecnologías de red.

ordenadores (*SSH* y *telnet*), la transferencia de archivos y datos (*FTP*), el correo electrónico (*e-mail*), los boletines electrónicos de noticias (*usenet*), conversaciones en línea (*IRC* y *chats*), la mensajería instantánea (*ICQ*, *YIM*, *Jabber*), los servicios interactivos multiusuarios y los servicios de búsqueda de información (Google, Lycos, Yahoo, Olé…). Y todo ello sin importar la disposición física de los distintos dispositivos, pues se accede a él a través del proveedor de servicios que constituyen las páginas web. Este proyecto, que nació en los años sesenta en Estados Unidos, tenía como finalidad, por una parte, comunicar entre sí los distintos bancos de datos en una red nacional a gran velocidad y, por la otra, conectar las distintas universidades entre sí con el Ministerio de Defensa, en el caso de sufrir un ataque bélico que pudiera destruir el centro de comunicación y de investigación. En 1989, el Centro Europeo de Investigación Nuclear (*CERN*) creó el lenguaje que se utiliza en Internet, el hipertexto, que es un documento que contiene textos y elementos de multimedia (gráficos, sonidos, fotos…) con enlaces asociados que permiten conectar con diversos proveedores de información. Posteriormente, con el navegador se logró un importante avance, pues éste exigió que la información se organizase en forma de páginas. En los años noventa, se instaló la red de redes en su versión "*www*", que es la unión de una gran cantidad de servidores de hipertexto, lo que facilitó su utilización y su acceso y constituyó la autopista de la información más importante del mundo. Este fenómeno fue mucho más interesante porque facilitó el acceso a la información para toda la población mundial, con un bajo coste, a través de la adquisición de un equipo que sólo necesita estar dotado de un módem y tener conexión a un proveedor de servicio telefónico (Cebrián: 1998, 47-57).

Sin embargo, todos estos avances han recibido un rechazo firme por parte de ciertos sectores que, o bien por cuestiones religiosas e ideológicas, o bien por sospechar que encarnan la cara visible y amable de una construcción maquiavélicamente diseñada para extender las redes de vigilancia y control social a nivel planetario (Rivière: 1999, 28), se resisten a permitir la circulación abierta de información por el daño que podrían causar a su privacidad o a sus posiciones de poder. En este sentido, autores como Paul Virilio consideran que a través de la red es fácil hacer los movimientos de la economía, la política y

ejercer mecanismos de control social que permiten la visualización de procesos ahora fácilmente reemplazables

> "introyectando en la sociedad la idea de lo efímero. Además cuestionando y reemplazando las verdades y los procesos del hombre" (Virilio: 1998, 22).

Destacaremos, después de una breve descripción de los elementos constitutivos de las NTI y las NTC, cuatro características que van asociadas a su desarrollo y que son las nuevas claves de poder, la accesibilidad a la información, la privacidad de los datos y la proliferación de las comunicaciones y de la información. Dos autores, Juan Luís Cebrián en su libro *La Red. Cómo cambiarán nuestras vidas los nuevos medios de comunicación* (1998), y Luís Joyanes en *Cibersociedad: los retos ante un nuevo mundo digital* (1997)[27], nos sirven de referencia. Por lo demás, estas características son, a nuestro parecer, adecuadas para el entendimiento y la explicación del tema que aquí se trata.

a) Nuevas claves de poder

Con el desarrollo de las tecnologías de la información, se ha producido un cambio importante en la forma de ejercer el poder, en la medida en que en esta época se abre paso la economía de la información sobre la economía de la producción. En efecto, a partir de ahora el conocimiento y la red serán los nuevos factores de la economía mundial (Joyanes: 1997, 102; Piscitelli: 1995, 211). La nueva economía se caracteriza por estar enmarcada en aspectos relevantes como la globalización y la información y por estar interconectada por medio de la red, pues ella permite la transmisión de la información y, por lo tanto, la comunicación que

[27] Más específicamente, Juan Luís Cebrián dedica el capítulo tres al "Gobierno del ciberespacio" y el capítulo cinco al "Aula sin muros", haciendo referencia a las cuestiones de poder y de de accesibilidad/expansión de la información y de las nuevas tecnologías de la información, respectivamente. En el caso de la obra de Luís Joyanes, habla de estos temas en distintos puntos de los capítulos 13 y 14 y en el apéndice.

> "finalmente confluye como base de la cultura y de la identidad de seres humanos" (Kelly: 1999, 131).

Nos encontramos, pues, ante una economía que se despliega en la red y que por eso llega a todo el mundo, generando necesidades y prácticas de consumo homogéneas para todos los sujetos sociales y desconociendo procesos culturales y fronteras. Una economía que se sustenta en las tecnologías de la información y que adquiere un poder que desplaza incluso al del Estado. En este proceso, surge la "economía informacional" (Castells y Hall: 1994, 22) que se caracteriza por la convergencia de empresas y de sectores económicos. Y que, en busca de eficiencia, utiliza la red como estrategia de mercado y competencia. Así, la estructura laboral cambia, ya que priman los puestos de trabajo especializados en la utilización de estos medios mientras que los mandos medios son sustituidos por máquinas, produciéndose de este modo una reducción en la oferta laboral e igualmente en la plantilla de los empleados que están al mando de las empresas subcontratadas ("*outsourcing*"), puesto que se transforman en temporales o en personal independiente ("*freelances*") desde sus casas. Otro aspecto que posiblemente variará será la gestión electrónica de fondos mediante el dinero electrónico o el ciberdinero[28]. En este sentido,

> "el dinero digital se transforma paulatinamente no sólo en la savia del Ciberespacio, sino en la savia de la economía del mundo globalizado" (Alonso y Arzoz: 2002, 148),

lo cual puede generar problemas a la economía, ya que por su vulnerabilidad puede repercutir en su estabilidad (Joyanes: 1997, 173-204).

Otro aspecto de gran relevancia es la información que se maneja a través de la red. La información noticiosa, científica y cultural se soporta sobre los cánones de la ideología norteamericana basada en referentes como la libertad, el dinero y el consumo, referentes que son apoyados por el control del cine y de la

[28] La tarjeta inteligente, que sustituirá a la tarjeta de crédito, contiene un dinero digital, es decir, es un monedero electrónico. En ella, se incluye un microprocesador (chip) y una memoria asociada que puede almacenar y procesar información que transfiere los datos entre la tarjeta y el terminal de lectura/escritura donde se inserta.

televisión. Por todo ello, se puede decir que la globalización mediática es prácticamente sinónimo de americanización (Gubern: 2000, 66).

Con respecto al rol que ejerce el Estado sobre el poder de la información, nos encontramos que le ha correspondido protegerla como una propiedad de los medios o de las personas, debiendo además evitar el uso no autorizado de información adquirida, creada o reunida legalmente y pretendiendo, con ello, la protección de datos y la privacidad personal. Del mismo modo, el Estado debe garantizar el derecho al libre acceso a la información de interés o de beneficio para sus ciudadanos y evitar que alguna información de carácter secreto o privado sea utilizada por quienes puedan atentar contra la seguridad, la moralidad o la conveniencia política del país (Joyanes: 1997, 171-172).

b) La accesibilidad a la información

La accesibilidad a la información se ha convertido en un asunto muy discutible, puesto que en países del primer mundo es muy normal contar con un ordenador y con acceso a Internet, pero esta situación no es general, en la medida en que existen condiciones que se tornan difíciles para muchas personas que tienen otras prioridades y ven en estos elementos, antes que una necesidad, un lujo. Al respecto, encontramos que incluso en países como Estados Unidos esta situación se evidencia de forma pasmosa, ya que

> "en 1998, mientras que el 73 por cierto de los estudiantes blancos tiene ordenador personal en su casa, este pocentaje se reduce al 33 por cierto en el caso de los estudiantes negros. En términos generales, el 44 por ciento de los hogares blancos tiene allí odenadores frente a sólo el 29 por cierto de los negros" (Gubern: 2000, 65).

Para algunos defensores de las comunicaciones es innegable el efecto democratizador de los medios, pues permiten a personas de diferentes culturas, sexos y estratos sociales comunicarse, ya que el acceso a las NTI y NTC son inicialmente accesibles a todos. Así, Michael M. A. Mirabito, nos plantea que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “más personas que en cualquier otro momento de la historia humana tienen acceso actualmente a un mayor volumen de información. Sin embargo, a medida que aceleramos hacia un mundo que se volverá casa vez más dependiente de la información, habrá segmentos de de la sociedad, tanto en la escala nacional como internacional, que no podrán compartir esta mina de oro de la información” (Mirabito: 1998, 24).

Sin embargo, para otros, la democratización del ciberespacio como tal no existe, ya que este papel consiste en contribuir a la integración de las comunidades afines y de reforzar la integración de instancias como la familia, la amistad, la religión, la profesión, especialmente de los emigrantes que por razones económicas salen de su lugar de origen y continúan en contacto permanente con sus raíces. Pero hay otro tema que consiste en que tradicionalmente las clases sociales privilegiadas han intentado controlar para sí el desarrollo tecnológico, y ahora, con las NTI y NTC, este control o restricción es más complicado de ejercer (Joyanes: 1997, 213-215). Es por ello que surge la dicotomía en cuanto a los beneficios y problemas que se puedan dar:

> “el desarrollo de la informática ha suscitado a la vez que esperanza de una sociedad mejor informada, más próspera y más libre, serios temores por el mantenimiento del equilibrio de los poderes en las sociedades democráticas, así como por los derechos del hombre y las libertades públicas” (Joyanes: 1997, 278).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c) La privacidad de los datos

En el mundo de la información son cada vez más difusas las fronteras entre lo público y lo privado. El desarrollo de los medios de comunicación y la posterior sistematización de datos que eran de interés para la seguridad del Estado llevaron a las personas a los ordenadores del gobierno, a los bancos, a los negocios empresariales que cargaron de datos personales los sistemas. Todo este procesamiento y almacenaje de información que, en principio fue considerado seguro, permitió a las entidades ejercer control y vigilancia electrónica sobre la gente, pero quebrantó el derecho a la intimidad y la protección de datos. Con ello se genera un problema ético global, que ha

llevado en la actualidad a la creación de leyes específicas de protección de datos. En la ética contemporánea, la delimitación que realizó M. Weber entre la ética de la comunicación y la ética de la responsabilidad, se ha convertido en una referencia básica, ya que la realidad destrona a la historicidad, perdiendo el orden lógico y sensato de las cosas. El mundo se convierte en objeto de consumo y su destino es que sea deglutido continuamente (Peña: 1998, 217-220).

d) La proliferación de las comunicaciones y de la información

La sociedad moderna se caracteriza por la proliferación de medios de comunicación y, por ende, de la información que a través de ellos circula (Castells: 1996, 341-349). En estas circunstancias, el individuo se ve abocado a asumir y consumir una cantidad alarmante de datos, de manera rápida y constante, lo que en un principio le genera una sensación de poder, libertad y democracia. Sin embargo, esta información recibida permanentemente es dirigida por grandes corporaciones y multinacionales que son dueñas de los medios y que están conectadas al poder local e internacional. La información que se difunde no se utiliza "inocentemente", sino que sus contenidos son previamente filtrados, buscando con ello el control social, político y económico. El efecto que esto provoca en la sociedad es un estado de conformismo e indiferencia colectiva, lo que imposibilita el análisis y la reflexión sobre las problemáticas sociales y una indiferencia que es secundada por las idea del *confort* y de seguridad material. Para llevar a cabo este proceso de ensimismamiento, el sistema acude a la sobreinformación cargada de datos, de imágenes, de ideas y de objetos, que aumenta el "ruido" y la incapacidad de depurar y asimilar todos los datos recibidos.

En resumen, las comunicaciones poseen consecuencias ambivalentes, ya que "cuando queremos analizar la cultura en sociedades complejas no podemos eludir la importancia de los medios de comunicación de masas y de una institución como el mercado" (Ariño: 2000, 147), y no puede obviarse, además, que las comunicaciones poseen consecuencias ambivalentes, ya que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> “las nuevas tecnologías crean nuevas libertades y nuevas dependencias. Al principio son más evidentes las libertades. Las dependencias tal vez nunca lleguen a serlo, lo cual las torna aún más graves, porque entonces se hace necesaria una crisis para descubrirlas. Las crisis de los grandes sistemas complejos pueden ser desagradables, si el sistema no ha tenido tiempo de hacer madurar dentro de sí una cantidad de controles y equilibrios” (Brand: 1988, 53).

Nos encontramos ante la utopía del acceso global a la información y al conocimiento. Internet en vez de ser una herramienta de intercambio y de democratización, tal como lo ideó McLuhan en la *Aldea Global* (1964), se convierte en una posibilidad de abuso y manipulación de la información. De esta forma,

> “sometido al árbitro todopoderoso de las redes informacionales, el individuo quedaría finalmente despojado de toda libertad de elección y acción” (Piscitelli: 1995, 103).

Por su parte, Jean Duvignaud, apunta que

> “si las tecnologías nuevas consiguen, por los medios de comunicación, acercar a todos los seres vivientes del planeta al acontecimiento o suceso, aún no han logrado llevar a cabo el sueño de la ‘aldea global’: el universo convertido en espectáculo suscita más regresiones, conflictos e insurrecciones que solidaridad” (Duvignaud: 1990, 14).

Por tanto, esta revolución de la información nos conduce a una falsa sensación de libertad y de poder, que resulta ser el efecto perverso de las nuevas tecnologías informativas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II PARTE:

EL ARTE EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA: LA APERTURA DE NUEVOS CAMINOS

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 11.- LAS NUEVAS DIRECCIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Las nuevas direcciones del arte parten de las nuevas tecnologías para dirigirse a una reconstrucción formal y conceptual, en tanto que recorren el camino a lomos de los elementos que posibilitaron este trayecto, es decir, el receptor o espectador, el emisor o creador, el canal o medio para la exposición y el entorno o medio que los contiene. Con ellos, entenderemos mejor cómo y por qué aparecen estas nuevas direcciones. Pero necesitamos, además, conocer el contexto que las envuelve, así como las transformaciones que sufren. En resumen, en este capítulo vamos a analizar tres aspectos:

a.- *Tecnología y arte: nuevos elementos de comunicación*. El emisor, el receptor, el canal y su entorno interfieren, construyen y mediatizan la realidad y las intenciones de los artistas y de los espectadores, por eso, conocerles significa entender mejor qué vivimos, qué observamos.

b.- *Arte social en la era tecnológica.* Nueva modalidad artística en una novedosa modalidad social. No sólo evoluciona y se transforma el arte, pues la sociedad y la interrelación de ambas no quedan al margen.

c.- *Nuevos medios.* Ya conocemos a los autores, su contexto y las circunstancias, conozcamos ahora el resultado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11.1.- LA TECNOLOGÍA Y EL ARTE: NUEVOS ELEMENTOS DE COMUNICACIÓN

Omar Calabresse, en su obra *El lenguaje del arte* (1987), expone que "el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticas y de la producción de objetos con efecto estético, *es* un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal" (Calabresse: 1987, 14). Por lo tanto, pueden señalarse como elementos básicos de comunicación los siguientes, que servirán para poder entender mejor las relaciones del observador con la producción artística:

* por una parte, en la *mirada dirigida,* se hablará del emisor y del receptor, de cómo observamos, de cómo se crea nuestra percepción y el medio en el que las nuevas tecnologías influyen en el arte rompiendo con lo establecido,

* por otra, en *el canal,* veremos cómo el soporte pasa a tener la capacidad de mediatizar lo que vemos, lo que transporta,

* y, por último, en *los nuevos espacios expositivos,* se expondrá cómo éstos son los contenedores de las obras en los que el canal y la mirada se conjugan creando una relación no convencional, y que exhiben las obras que hasta ahora eran consideradas no aptas para museos o galerías de arte tradicionales.

11.1.1.- LA MIRADA DIRIGIDA

La percepción visual -como principal modo de recepción de las obras- es un fenómeno cognitivo y emocional a la vez, que impone orden y sentido a lo percibido, puesto que le permite identificar y reconocer objetos. El ojo humano es un instrumento condicionado y sujeto a un aprendizaje cultural y a un autoaprendizaje que está indudablemente ligado a unas convenciones sociales. Así, por ejemplo, la cruz del cristianismo, la media luna, la cruz gamada fascista, etc. son símbolos que provocan una reacción motivada no por la visión objetiva de lo que vemos, sino que su sola mención representa en nuestro pensamiento todo un discurso cargado de connotaciones culturales (Arnheim: 1983, 486-498). Es importante, entonces, conocer los códigos de representación en cada contexto cultural porque, si los códigos no se conocen, la interpretación de la imagen se bloquea y ésta se precipita en el hermetismo. Por ello la imagen, que es un elemento fundamental en el arte, no nos mostrará únicamente una duplicación mecánica de la realidad visible, sino que a través de ésta será interpretada y representada en el instante de la creación por el artista mediador que trasladará a la obra su propia percepción. Asimismo, el espectador, en su visionado, volcará también sus propios códigos, haciendo compleja la misión mimética de las imágenes:

> "lo que nos interesa en un objeto dado no es en realidad su forma objetiva, sino la forma que él proyecta en nuestra conciencia […] y es que la forma de un objeto es para nosotros la forma que percibimos al percibir el objeto, no la forma en sí, por su cuenta y riesgo, resulte imputable con verdad al objeto" (Delgado-Gal: 1996, 31-32).

Podemos decir, pues, que las imágenes se consideran actualmente como fuente de representación, de conocimiento y de transmisión, siendo un claro ejemplo de ello la televisión:

> "con su presencia cotidiana y constante de imágenes audiovisuales que entran a formar parte de de las estructuras más íntimas de la existencia, de cada hogar, como una ventana permanentemente abierta al conocimiento de las cosas, al mundo de la imaginación" (Tomás: 1989, 11).

Así pues, consideramos que las imágenes por su naturaleza icónica plasman y simbolizan una realidad; que las nuevas tecnologías (TV, cine, ordenador y otros medios audiovisuales) permiten difundir no sólo imágenes sino ideas y contextos culturales, que de otra manera hubieran quedado relegados a su espacio de origen por no poder ser accesibles por el resto; y que la superposición, la sobrecarga, la constante difusión, etc. de imágenes contribuyen -con incorporación del sonido, que afianza el conocimiento- a que desde los espacios sociales y culturales centrales se produzcan una serie de imágenes que sepulten a las que se producen desde otros entornos periféricos, dando lugar a que las imágenes producidas desde los entornos minoritarios queden relegadas o manipuladas (Jullier: 2004, 73-89).

Sea como fuere, cada vez más imágenes pueden ser mostradas y llegar al público. Y no sólo hablamos de cantidad, sino también de poder disfrutar de distintos estilos y de épocas, en tiempos y espacios concretos. Además, con las actuales posibilidades de la restauración, es posible recuperar antiguas obras de valor.

La imagen digital sería la expresión más congruente de una cultura social hipericónica que se adapta perfectamente a procesos culturales más amplios como la constitución de una hiperrealidad, conformada mediante la constitución

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de simulacros, esto es, mediante la elaboración de objetos culturales por parte de la industria de la cultura de masas que simulan y alteran la realidad, por medio de la cual se pretenden crear mundos imaginarios que se hacen pasar por reales (Baudrillard: 1984, 9-12). Jesús González Requena se refiere a este asunto, y en el contexto de la producción televisiva, de la siguiente manera:

> "Y así, el espectáculo televisivo, a la vez que ha construido un universo publicitario plenamente imaginario, narcisista, de cuerpos y objetos *light/look* donde toda huella de lo real es insistentemente borrada" (González Requena: 1995, 144). Y ello es posible ya que,

a) al considerar la imagen digital y la realidad virtual como instrumentos de libertad para el artista y el espectador, ofrece una amplia gama de herramientas para crear realidades y estados de ánimo, así como para expresar emociones socio-culturales, etc. El público, además, es receptor de ello y puede sentir y vivenciar realidades y experiencias en su imaginación.

b) También es posible ver en ellas un mero espectáculo basado en apariencias y carente de lectura analítica y crítica. Se trataría, por tanto, de una pseudorrealidad que castra el potencial expresivo. Por otro lado, nos encontramos ante un mundo que sobrevalora la imagen y que crea realidades que pueden conectarse o desconectarse, dejando de lado las percepciones y las reflexiones más íntimas del ser humano.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Y es que una imagen no es fija ni física en la relación entre contenido y expresión, ya que en todo texto visual, sea cual fuere su naturaleza, existe siempre un significado provisional, una congelación de significados realizada por un lector o por un intérprete:

> "Toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico o una estructura que permite establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda" (Vilches: 1990, 60-61).

La actividad creadora se compone de tradiciones, herencias, préstamos, invenciones, etc. Son elementos que, en el arte contemporáneo y a través de

las nuevas tecnologías, posibilitan la expansión y la llegada a un número cada vez mayor de receptores. Pero, con ello, no podemos obviar que, en nuestros días, predomina una política de consumo comercial que destaca la novedad como el hecho representativo y que da lugar al surgimiento de nuevos procesos artísticos cada vez más cortos y efímeros (Horkheimer y Adorno: 1998; Berman: 1991; Lipovetsky: 1987). En este respecto, Antonio Ariño defiende también que en la cultura de masas

> "los efectos técnicos, la conversión en mercancía, el consumo disperso, la difusión masiva conllevan una decadencia de la gran cultura, que pierde su autenticidad y singularidad, y producen una cultura superficial, alienada y fragmentada" (Ariño: 2000, 156).

11.1.2.- EL CANAL

La función que ejerce el canal en la comunicación ha sido en muchas ocasiones obviada, es decir, dejada un poco de lado en los estudios, pero por lo que se refiere a los nuevos medios de comunicación retoma una gran importancia, puesto que "al hablar de nuevos medios no estamos refiriéndonos únicamente a una mera serie de soportes materiales, que por su misma novedad tecnológica comportan ya un cambio de paradigma cultural (Carrillo: 2004, 66). A lo largo de la historia se ha establecido un medio o un canal determinado a cada disciplina (pintura: lienzo y tintas; escultura: málmol o madera, etc.) pero, con la incorporación de las nuevas tecnologías en la creación artística, ésto se ha flexibilizado, ya que cada medio ofrece unas posibilidades que dan sentido a las imágenes.

Las innovaciones técnicas influyen ya no solo en el mundo de producción sino también en el modo de difusión (Gómez Isla: 2001, 47-48), lo que permite que la obra pueda llegar a un mayor número de receptores. Si se enciende un ordenador, un televisor o un equipo de sonido, entonces la obra puede ser admirada en los domicilios particulares o en los museos. El canal del arte ya no se da solamente entre la obra y el emisor, sino que tenemos un receptor

mecánico que no ejerce como mero transmisor, pues existe todo un entramado social, político, ideológico y económico que lo maneja con fines interesados Por ello, decimos que el canal controla la emisión de la comunicación, siendo también los medios de comunicación un instrumento privilegiado para transmitir información o cualquier tipo de ideas, lo que ejerce una influencia enorme en el contexto social (Ortiz: 2004, 68). El arte digital y los nuevos medios por él empleados, ofrecen, una situación ambivalente en cuanto a la dominación de poder: por una parte, romper con mayor facilidad las barreras que dificultan o impiden la ubicación de las obras, y facilitan, espacios no restrigidos de exposición y visionado (Cerveira-Pinto: 2005, 74-75); pero por otra, el control de los medios y de los espacios otorga el poder a los que los puedan poseer o dirigir, constituyendo la manera más clara de ese dominio el marketing de museos, con la aplicación de las estregias propias para determinar el público objetivo, el tipo de obras, etc. según la lógica economicista del máximo beneficio (Kotler: 2001, 176-179).

La novedad instrumental que supone el vídeo y el *net art* abre posibilidades de atracción a los artistas y a los espectadores y permite que, en una misma obra, se den al mismo tiempo diversas modalidades artísticas sin la necesidad de grandes productores que dirijan la voluntad del artista o que puedan censurar o menoscabar su creatividad. Las piezas no han de guardar una medida temporal establecida, puede ocupar segundos u horas; la música, la palabra, la mímica, el color, la forma, todo se engloba en la obra; permite también que ésta salga de los espacios establecidos para el arte, ya que solamente se necesita un monitor o una pantalla que la exhiba y que pueda llegarnos sin salir de casa (Kuspit: 2006, 34-37). Desde internet podemos buscar la obra o incluso crearla y dejar que navegue a lo largo y ancho de la red. Si entramos en una *web* con el nombre de museo virtual o *net.art*[29] -lo consideremos o no arte desde nuestra percepción objetiva o subjetiva-, todo lo que encontremos tiene dada la calidad de obra artística. Como hemos dicho anteriormente, no es nuestra intención valorar qué es arte sino mostrar una realidad que en estos momentos

[29] El *net-art*, es la creación artística a través de medios telemáticos. Véase en este mismo capítulo, en el epígrafe 11.3.3, la referencia a este concepto.

tenemos. Podemos preguntarnos qué es arte en este principio de siglo, o si todo vale, e incluso pregonar su fin, pero la realidad es que el canal permite más que nunca su aparición y contiene un radical potencial transformador y liberador. Una muestra de ello la representa la Bienal de 2000 de Nueva York, en la cual se incluyeron nueve proyectos de *net.art* que han legitimado de forma definitiva esta expresión artística considerada una de las más representativas de nuestra época. Fue igualmente interesante cómo visualizó la introducción masiva de la tecnología en todos los ámbitos de la vida humana y cómo dejó claro el papel del canal. Así, el *net.art* ha sido la primera nueva disciplina incluida por el museo Whitney de Nueva York en su prestigiosa Bienal y, sin duda, la que más rápidamente ha conseguido el reconocimiento de arte, incluso antes que la fotografía, el video o la instalación. Con ello, ha multiplicado su presencia en las principales citas de arte contemporáneo internacional.

Su actualidad, interactividad y accesibilidad (también fuera de las paredes del museo) lo hace atractivo y lo convierte en un poderoso medio de difusión que, a través de la red, se propaga por el mundo alcanzando nuevos segmentos de público. Más allá de la simple fascinación por la innovación tecnológica y por sus posibilidades lúdico-culturales, los proyectos de *net.art* se enfrentan a temas espinosos como el acceso a la información, el derecho a la intimidad y, frente a los nuevos sistemas de vigilancia, el concepto de identidad y género, la apertura de nuevos espacios virtuales para la creación, la reflexión y también la acción política (Carrillo: 2004, 78 y 209-216).

Uno tras otro, el arte en la red ha ido pulverizando los falsos mitos que le rodeaban (entre otros la falta de originalidad, de calidad, los problemas referidos a la autoría, la demarcación espacio-temporal). Ya no tiene sentido tacharlo de ser simplemente una manifestación tecnológica, ni afirmar que su intangibilidad le convierte en una forma de arte imposible de coleccionar, ya que los principales museos del mundo han empezado a incluirle en sus colecciones permanentes:

> "con el paso del tiempo se han producido dos cambios esenciales en el campo de los museos de arte contemporáneo: ha evolucionado la idea

de museo [...] y han cambiado radicalmente las características de la obra de arte del siglo XX con respecto a los cuadros convencionales de la pintura decimonónica. Por lo tanto, en la actualidad, existe tanto el problema de remodelar estas pinacotecas de tamaño medio como la necesidad de crear nuevos museos de arte contemporáneo" (Montaner: 1990, 15).

Por último, creemos conveniente citar brevemente el modo en el que el canal, gracias a las nuevas tecnologías, ha influido en el espacio expositivo. Tanto en un espacio abierto como cerrado, o sea, público o privado, ha sido posible crear una atmósfera envolvente y sugerente que encierra sentimientos y sensaciones variadas y que han convertido a éstos en sitios atractivos. En ellos, los espectadores ven mulitiplicadas sus funciones (de observador, de participante, etc.) y contemplan como arte datos de la vida cotidiana. Por tanto, podemos hablar del canal en la actual sociedad tecnologizada como un instrumento versátil y trasformador, así como poderoso e influyente en el mensaje que transporta, y un evidente signo de ello es la consideración en el diseño o remodelación de los museos:

> "en el CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), como en el MACBA (Museo de Arte Contemporáno de Barcelona), se produjo el polémico fenómeno consistente en desvirtuar la arquitectura original con objeto de adaptar el contenedor a las diversas exigencias expositivas y museográficas, alterando así su esencia" (Layuno: 2004, 268-269).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11.1.3.- LOS NUEVOS ESPACIOS EXPOSITIVOS

Tradicionalmente las obras de arte se han dado a conocer mediante espacios expositivos como museos, salas, galerías y espacios alternativos, caracterizados por su carácter elitista en los que la cultura artística se ha dirigido, como público exclusivo, a iniciados y entendidos. Pero, en los últimos tiempos, ciertos museos y fundaciones han creado museos privados (el Museo Thyssen y La Casa Encendida, por ejemplo) a los que se procura atraer un número mayor de público, con grandes beneficios para sus patrocinadores y

organizadores. Estos espacios se abren para la masa que va a admirar lo que se exhibe, aunque no entienda de arte, permitiendo que diferentes muestras, tanto de artistas desconocidos como consagrados, se conviertan en parte de la cultura popular y en un espectáculo de consumo. Ésta debería de ser una experiencia no sólo "grata, sino enriquecedora" (Vidarte: 2001, 112), que diera lugar a una "cultura" general y, sobre todo, que generara la idea de "museo del diálogo" (Vandevivere: 1999, 131). A todo esto, también se le ha unido la edición de catálogos que recogen las reflexiones estéticas y el análisis de las obras, pero no sólo desde el punto de vista artístico sino también desde otras perspectivas -como, por ejemplo, la filosofía- que ayudan a la comprensión de la obra (Picazo: 2002, 154).

A través de las nuevas tecnologías, las creaciones artísticas han sufrido la reticencia de los promotores que se resisten a verlas como creación artística y, en consecuencia, los museos, las galerías y las fundaciones donde se "cuelga" cultura siguen dominados por la idea del soporte tradicional sin tomar conciencia de las características de estos nuevos medios artísticos. En ellos, no se producen objetos que puedan subastarse, aunque es posible que con el paso del tiempo, y como consecuencia de la globalización, las instalaciones de vídeo figuren en los catálogos de las casas de subastas, provocando una crisis en los sistemas tradicionalmente cerrados y jerarquizados, y que se abran y sean receptivos a los nuevos retos. Con referencia al videoarte, Martha Rosler comenta que la "musealización" se ha centrado en la "Esencia del medio" (Rosler: 2004, 90), y es precisamente esta museización la que fue el fundamento inicial del vídeo-arte (Rosler: 2004, 95). Todo ello, conducirá probablemente a que los museos, las salas de exposiciones y las instituciones expositivas redefinan su papel ante la sociedad, con la creación de parques temáticos y de centros de creación de arte independiente, pues éstos no deben contemplarse como "contenedores de cultura" sino como "emanadoras de cultura" (Ayelo: 2001, 74), que ejercen una función pública". Al respecto, nos explica María Marco que

> "las exposiciones son el escaparate del museo, su rostro visible que como el maquillaje transforma y proporciona una personalidad única" (Marco Such: 1999, 169).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sería necesario, pues, que los museos, a partir de análisis concretos de las obras realizadas en vídeo, CD-Rom, Internet y realidad virtual, busquen incorporarlas teniendo en cuenta, según Mª Ángeles Layuno, al menos, tres áreas (Layuno: 2002, 75-80):

a) la catalogación de las piezas y de los fondos documentales mediante procesos informáticos y la creación de su propia página *web* para cualquier tipo de consulta y acceso a las obras por Internet. Este enfoque posibilitaría el acceso de la cultura a través de la red en una sociedad de la ciberdemocracia, esto es, en una sociedad en la que las nuevas tecnologías cumplan también la función de facilitar la participación ciudadana igualitaria en los procesos de toma de decisiones.

b) la digitalización de las obras y de los espacios del museo físico, para que el visitante recorra el espacio virtualmente como si estuviera en él (Marco: 1999, 143). De este modo se transforma en un "museo sin muros"[30] "on-line", virtual o multimedia que permitiría al visitante la interactuación en el medio, donde a su antojo puede distribuir, transformar, ordenar y manipular las obras y el espacio, creando su propio museo personal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c) la conservación de espacios e instalaciones adecuadas para exponer obras de soportes no tradicionales, de modo que se crearían espacios para la construcción de escenografías multimedia donde el *net.art* formara parte de la instalación y donde se convertirían estos museos en dinamizadores de la alta cultura.

En España, los espacios expositivos actuales más importantes con esta línea son los siguientes:

[30] La idea de "museo sin muros" es extraída de la obra *Museo imaginario* (1947) de André Malraux, quién consideraba que el mundo limitaba, daba una visión parcial de la cultura, al no poder contener todas las obras del mundo. Para Marlraux, el museo imaginario es el contenido en la mente humana, el que se aloja en su memoria selectiva.

a) Los Museos y los Centros culturales: Conde Duque, Palacio de Cristal en Madrid; Caixa Forum, Centro de Arte Santa Mònica, MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), el Palau de la Virreina en Barcelona; Guggenheim en Bilbao; ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo) en Victoria-Gasteiz; MIDE (Museo Internacional de Electrógrafía) en Cuenca; IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) en Valencia, EACC (Espai d´Art Contemporani de Castelló) en Castellón; MUA (Museo de la Universidad de Alicante) en Alicante; CGAC (Centro Galego de Arte Contemporáneo) en Santiago de Compostela; MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa) en la Coruña.

b) El Museo Internacional de Electrónica de Cuenca (M.I.D.E), creado en 1990 por la Universidad de Castilla-La Mancha y el profesor y artista de la facultad de Bellas Artes de Cuenca José Ramón Alcalá es, al mismo tiempo, un museo de arte contemporáneo y un centro de investigación artística. En este museo, por una parte, se presenta una colección internacional de obras creadas por artistas que han utilizado cualquier tipo de máquina para la realización de sus obras, formando una exposición permanente de aproximadamente 5.000 piezas físicas y un gran número de piezas virtuales realizadas en sus estudios como *copy art*, *mail art*, *fax art* y *net art*[31]. Y, por otra parte, se incentiva la investigación y la creación artísticas a través de becas o subvenciones para el arte realizado con medios electrónicos (Layuno: 2002, 80-82).

c) Los Museos Virtuales (Museo del Prado de Madrid, Museo Thyssen de Madrid, Fundación Joan Miró Barcelona, Museo Reina Sofía de Madrid, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Museo Guggenheim de Bilbao), muestran las obras que contienen y esto no debe ser entendido como una competencia al museo tradicional sino como una extensión de los mismos. En

[31] Hace referencia a arte diseñado específicamente para ser transmitido por fotocopiadoras, correos electrónicos, faxes y ordenadores, respectivamente. La pretensión es demostrar las cualidades artísticas de estas máquinas. Se consigue, además, poder tener un arte inmediato, directo, creativo y versátil.

ellos, la red persigue que el artista entre en contacto con el receptor y se convierta en un lugar especial donde el arte llegue a todos y para todos.

Como puede observarse, en cuestión de espacios expositivos, han de superarse aquellas barreras -especialmente arquitectónicas y técnicas- que permitan contener las nuevas formas de arte, ya que las respuestas tradicionales en algunos aspectos han quedado anticuadas. Concretamente, la multiplicidad de soportes utilizados en el arte contemporáneo no caben en las convencionales salas o museos y su adecuación supone tanto un esfuerzo económico y de reestructuración espacial como de una voluntad por parte de los estamentos correspondientes en llevar a cabo dichas modificaciones. Tal como comenta Juan Ignacio Vidarte, con referencia al concepto del edificio museístico, éste no debe ser un "contenedor" para albergar obras, sino que debe ser un espacio que se adecue a las características de las obras de arte actuales y futuras, con toda su diversidad de soportes (Vidarte: 2001, 111). Vemos, pues una vez más, que como en cualquier esfera de la sociedad contemporánea las claves son el control a través de las nuevas tecnologías y la rentabilidad económica.

Hasta aquí hemos tratado las nuevas direcciones del arte contemporáneo, su carácter "transitorio, fugitivo y multidireccional" (Sampietro: 2001, 28), observando que en cada paso aparece una posibilidad y una contrariedad. Pero a pesar de ello, podemos dedicarnos ahora al Arte Social en la Era Tecnológica.

11.2.- EL ARTE SOCIAL EN LA ERA TECNOLÓGICA

Las experiencias artísticas devienen un claro reflejo de la situación social en la que se genera una nueva identidad del individuo, permeada por el desarrollo y por la creciente globalización de los mercados y de la cultura. Las diferentes disciplinas artísticas ya no buscan la especificidad de un género ni una corriente concreta de estilo, sino que a partir de este momento incorporan las nuevas tecnologías y se rebelan ante los tradicionales cánones (González

Flores: 2002, 79). En adelante, la praxis artística se caracterizará por su hibridación, "un arte híbrido", porque está compuesta de una mezcla de estilos que la hacen heterogénea, ambigua y porque introduce el desarrollo tecnológico para expresarse situándolo al margen de los géneros artísticos tradicionales (Monleón: 1999, 7). Al respecto, Enric Mira señala que

> "… la obra de arte posmoderna es una híbrida que se sitúa, así, "entre" o "fuera de" los límites de los medios tradicionales de la prácticas artísticas… hacer arte se ha ido convirtiendo, en la mayoría de las veces, en una reflexión crítica en torno a las propias condiciones del objeto y de las prácticas artísticas, ya sea desde el punto de vista formal, perceptivo, psicológico o social" (Mira: 1997, 23-24).

A continuación, pasamos a exponer cómo lo dicho hasta aquí marca el quehacer artístico, y para ello, consideramos que una clasificación cronológica ofrece más claridad a la explicación.

1) Las décadas de los setenta y ochenta. En estos años, el arte se caracteriza por la denuncia social y política, y destacan los siguientes temas:

a) El gran protagonismo de la publicidad y los *mass-media* que favorecen la sociedad de consumo y del espectáculo.
b) El papel de la obra de arte y del artista en la producción que hace surgir la crisis del concepto de originalidad, la disolución del estilo, una pérdida de autoría y de aura de la obra[32].
c) El mercantilismo del arte y el fetichismo de la obra de arte.
d) La denuncia en Europa de aspectos políticos como fueron la caída del muro de Berlín y la de los regímenes de la Europa del Este y

[32] En el ensayo de 1935 de Walter Benjamin, "La era de arte en la época de la reproductibilidad", el autor reflexiona en torno a las nuevas formas estéticas. Con la aparición de la fotografía y la posibilidad de reproducir una obra original, se perdería pues el *aura*, el alma de la obra. Con las 'técnicas de reproducción' la obra de arte es un objeto que puede manipularse, con lo que el espectador puede tener una relación más activa en el sentido de que ya la experiencia no queda limitada a la pura contemplación, al entenderse la técnica más que como un instrumento como una relación social (Walter: 1983, 38-42). Walter, con esta idea se anticipa y señala una de las características del arte contemporáneo.

especialmente de la URSS que terminan con el sueño marxista-comunista.

e) La marginación de determinados colectivos y minorías que se sienten apartados de los núcleos del poder político, mediático y económico.

Bajo este último tema se pueden englobar la cuestión de la mujer, que busca salir del encierro haciéndose ver y escuchar a través del movimiento feminista; los distintos grupos étnicos, que se proyectan mediante una integración racial; los homosexuales con el movimiento "gay", que quieren un reconocimiento; y, asimismo, los enfermos de SIDA y los "sin techo", que necesitan espacios de expresión (Perpinyà: 2002, 56-57). La marginación de la mujer dio lugar al llamado "arte de género", que consistió en un movimiento de resistencia conocido a través de un grupo de artistas "políticamente incorrecto", -entendido desde el sentido coloquial de la palabra- (J. Chicago, B. Kruger, El Roto, Borges, etc.) que trascendió y fue reconocido por ese otro grupo de artistas "políticamente correctos" que se mantenían en valores y cánones establecidos y/o tradicionales.

Los cambios en la concepción de la política, la economía y la sociedad, llevan a los artistas a explorar nuevas formas de representación y a la búsqueda de nuevos estereotipos culturales, sociales y sexuales. Además, la función de la imagen en los medios de comunicación y sus formas de percepción varía en el ámbito de la sociedad. Para desarrollar estas nuevas formas, los artistas se sirven de los modos y métodos propios de la cultura de los *mass-media* y de las tecnologías. Principalmente emplean el "simulacionismo", que trata de imitar irónicamente situaciones estereotipadas de la realidad, y el "apropiacionismo", que consiste en la utilización como objeto artístico de elementos domésticos, industriales y serializados que son extraídos de su ámbito habitual para posicionarlos en otro contexto ajeno (Guasch: 2002, 93-95): es la descontextualización o lo que se ha denominado "*ready-made*"[33] (Perpinyà:

[33] Marcel Duchamp, artista dadaísta, introduce el "*ready-made*", que consiste en la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, que se convierten en arte por deseo del artista.

2002, 60-61; Barenblit: 2002, 73-74). De esta manera, los artistas muestran que

> "la representación juega un rol fundamental en la construcción y disponibilidad del poder en nuestra sociedad" (Monleón: 1999, 151).

2) La década de los noventa. Por lo que respecta a estos años, el arte se centra básicamente en tres temas: el cuerpo y la pérdida de identidad; el entorno y la disolución de los ámbitos privado/público; y el hecho diferencial y la importancia de la identidad nacional (Perpinyà: 2002, 63).

a) El cuerpo

La concepción moderna del arte utiliza el cuerpo como metáfora para hablar de la crisis del sujeto y de la pérdida de identidad (Vázquez: 2007, 2-3), ya que la cultura comienza a ser regida por los cánones de la moda, de la belleza y de la figura que son esbozados por la publicidad y manejadas por la sociedad de consumo. Estos cánones "desfiguran" la idea que hasta entonces se tenía del sujeto y, por otra parte, en la cibersociedad o sociedad de las nuevas tecnologías el cuerpo es desplazado y reducido a mero texto, ya que en adelante su presencia será virtual y estará representada en un fragmento del lenguaje o en una cifra, lo que conlleva la desmaterialización del cuerpo y la manipulación de la identidad del individuo. Por su parte, el arte feminista ha buscado en el cuerpo un medio para expresar sus mensajes artísticos:

> "las mujeres se han basado en la iconografía del cuerpo como medio de expresión para hablar de temas silenciados en la tradición artística anterior o al menos estetizados hasta el punto de ser irreconocibles" (Serrano De Haro: 2000, 134).

La virtualidad permite a los sujetos cambiar de aspecto físico, de sexo y de personalidad, convirtiéndolos en un ente maleable y flexible. De este modo, el cuerpo puede romper con los valores sociales y culturales que lo han moldeado y, por consiguiente, puede fragmentarse, distorsionarse y deformarse. Se produce entonces, el vacío de su identidad y un cambio de status (Vázquez: 2007, 2-3).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Este nuevo ser mezcla los papeles y órdenes sexuales, lo que crea la sensación de desazón, de dudas sobre la condición del sujeto mismo y de incertidumbre. El cuerpo se presenta frágil, tímido e introvertido y, en él, la construcción de una única e íntegra identidad resulta imposible, puesto que

> "[…] expresa tanto el dolor por la situación de crisis social como el de la incertidumbre individual, el de nuestra profunda soledad en el que los cuerpos flotan a la deriva en las grandes ciudades" (Roche: 2006, 5).

b) El entorno

La expansión tecnológica ha incorporado los nuevos medios de comunicación al ámbito privado, creado una convivencia difusa entre el ámbito doméstico/íntimo y el social/colectivo (Perpinyà: 2002, 65). Es un período en el cual se produce y circula información de todo tipo, incluso los datos personales de los individuos de todas las clases sociales son fichados y almacenados en centrales, lo que desvela que están vigilados y controlados por grandes grupos y corporaciones.

Esta situación se ve reflejada en las obras artísticas que sacan partido de esta nueva forma de vivir y de sentir y, de ahí, que apelen a momentos aparentemente banales e intrascendentes de la cotidianeidad para construirse, recrearse, y de ahí que muestren una nueva forma de entender el entorno social y comunitario, así como sus formas de control.

c) El hecho diferencial

La Cultura Occidental capitalista trata de aglutinar las culturas en una única y global que propugna por homologar los diversos procesos culturales, mirándolos y explicándolos bajo una óptica que beneficia el surgimiento y la consolidación de mercados a costa de la diversidad, lo que ha redundado en la dificultad de las culturas locales para preservar su identidad (Castells: 1996, 91-92). Ante esta situación, el arte se rebela desmitificando los juicios de valores formalistas occidentales, reconoce la existencia y la validez de otros

puntos de vista y convalida las producciones intelectuales producto de la mezcla cultural. Tal como apunta Margarita Perpinyà, se ve

> "la necesidad de reconducir las manifestaciones artísticas y reorientar la práctica artística una realidad que afecta directamente la constitución de la conformidad de espacio social" (Perpinyà: 2002, 68).

De esta manera, una vez más, el arte revela los procesos de cambio estructural, de transformación fundamental de la acción social y de la experiencia humana y establece una relación con la sociedad a la que pertenece.

En esta Era Tecnológica, los recursos que utilizan los artistas están basados en las tecnologías de la comunicación y de la información. Estas tecnologías generan una transformación de los viejos modos de pensar y de funcionar que lleva a cuestionarnos las jerarquías que estructuran las instituciones de nuestra sociedad. Ante esta situación, destacaremos cuatro aspectos determinantes que nos facilitan la comprensión de dichas transformaciones y que nos ofrecen una panorámica: la nueva concepción de poder, la infomedia, el espacio virtual y el concepto de tiempo. Esta clasificación derivaría de la siguiente afirmación realizada por Román Gubern, en su libro *El eros electrónico* (2000): "las vanguardias clásicas perseguían un efecto de extrañamiento, de provocación, de desautomatización de la percepción, incluso hasta la agresión sensorial del espectador, mientras que, por el contrario, el videoclip musical -o la TV- depredaron los estilemas de aquellas vanguardias para conseguir el efecto opuesto, el efecto de la fascinación y de la seducción hipnótica" (Gubern: 2000, 55).

1) La nueva concepción de poder

Ahora, los gobiernos centralizan y acaparan el poder de modo que crean un nuevo tipo de control y de organización de él que es digital e inmaterial, es decir, que utiliza todo aquello que conforma el poder (datos, procedimientos administrativos, comunicaciones, etc.). Y es que, ahora, está mediatizado y contenido en soportes informáticos intangibles. Por tanto, surge una nueva concepción del poder que lucha por el control, la distribución y la difusión del conocimiento y de la información en el que las grandes corporaciones van

tomando mayor fuerza frente al Estado. Como ejemplo de esta situación existen numerosas películas y novelas futuristas que han jugado con la idea de que los poderes políticos son reemplazados por las grandes corporaciones y consorcios empresariales poseedoras de la tecnología. Quizás, representen el nacimiento de un nuevo tipo de poder a escala multinacional concentrado en unas pocas manos, pues poseen a la vez el dinero, la tecnología, los contenidos de los medios de comunicación, de la información y del entretenimiento. Y frente a esto "no se puede gobernar de espaldas a la sociedad digital; antes bien, conviene gobernar para que ésta crezca de la manera más armónica posible, evitando nuevos desajustes y desigualdades, de los que nacerían -inevitablemente- conflictos y violencias" (Cebrián: 1998, 40-41).

2) La infomedia

Así pues, las claves de nuestra época ya no son el capital y el trabajo (el sueldo, la mano de obra...), sino la "infomedia". En efecto, según Peter Druker, ""la información", "el conocimiento" o "el saber" y "el medio" serán los nuevos factores de la economía mundial, la economía de la información, de lo digital" (Joyanes: 1997, 102). Esta nueva era de la información, esta postsociedad de la información, esta infosociedad o cibersociedad está estructurada, según Luís Joyanes, en cinco elementos: la multimedia y la hipermedia, la Realidad Virtual, las grandes redes de ordenadores y las autopistas de la información, en concreto Internet (Joyanes: 1997).

3) El espacio virtual

Al margen de las diferentes clasificaciones, se puede constatar que el concepto de espacio cambia, ya que ahora las nuevas redes electrónicas de comunicación permiten conectar personas en la distancia. Se crea un espacio virtual, el "ciberespacio", un mundo artificial que no existe materialmente y que está formado a partir de datos y sin una entidad física efectiva. Es, por otra parte, un espacio paralelo a nuestro mundo "real" y está conformado por una estructura abierta y no jerarquizada que es completamente diferente a nuestras sociedades, en la medida en que forma una comunidad virtual. Para Luís Joyanes,

> "la realidad virtual y todo lo que ello conlleva no es "ni una ilusión ni una fantasía, ni siquiera una eventualidad relegada a los limbos de lo posible. Más bien es real y activa. […] Lo virtual, pues, no es ni irreal ni potencial: lo virtual está en el orden de lo real" (Joyanes: 1997, 75).

4) El concepto del tiempo

Los contenidos y el material que contienen la red son tan amplios que nos resulta imposible poder hacer frente a todos ellos y asimilarlos, ya que circulan a un ritmo y a una velocidad que imposibilitan la reflexión, y puesto que revelan que "hay una gran discrepancia entre la velocidad del tiempo astrofísico y el tiempo humano" (Steingress: 2007, 189). Sin embargo, esta dinámica parece ser la consigna de las nuevas generaciones y, por tanto, de la sociedad de la comunicación. En este sentido, Paul Virilio llama la atención sobre el papel de la velocidad a lo largo de la historia y comenta, por un lado, que los factores velocidad y difusión han sido elementos tradicionales en el reparto de riqueza y poder y, por otro lado, que ahora el transporte fundamental de la información es el electrónico que no se ve materialmente, pero es el que agiliza enormemente la economía, la política y el control social (Virilio: 1998, 22).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En su *Teoría del Arte* (2002), José Jiménez dedica un capítulo a la obra de arte, y en él, habla de cómo se concibe en la actualidad. La máquina y los nuevos medios tecnológicos le infieren a la obra características tales como "apertura", "serialidad", "carácter mundano" o "indeterminación", rasgos no atribuibles en etapas pasadas (Jiménez: 2002, 113-115). Pasamos, pues, a detallar los siguientes cinco aspectos, con el fin de presentar las características más destacables del arte tecnológico del momento:

1) Novedosos soportes, técnicas y medios

Nos encontramos con distintos soportes, técnicas y medios electrónicos audiovisuales y de comunicación, como las pantallas, los monitores y los ordenadores que ahora ocupan un diferente papel en el campo de la creación contemporánea. Hemos de tener en cuenta que estas herramientas tecnológicas son coetáneas a nuestra era, que lo electrónico es material

aunque no lo parezca porque un “pixel” en la pantalla es igual a la tinta, el óleo, la piedra o el metal:

> “es cierto que las imágenes generadas en el ordenador no tienen una realidad “física”, pero no creo que se pueda afirmar que son “inmateriales”. Son más bien *formas nuevas de materialidad*. Son entidades numéricas, computacionales, pero, por ello mismo, materiales, en el mismo sentido en que lo son las operaciones del cerebro humano” (Jiménez: 2002, 222).

Pero, a diferencia de estos medios tradicionales, lo eléctrico entra más fácilmente en la intimidad de las personas a través de Internet o de la Televisión. Así, el soporte mediático de una obra en muchos casos será virtual, dejando de ser propiamente físico y dando lugar al llamado “ciberarte”. De esta manera, la obra de arte se nos ofrece íntegra y el espectador la recibe como original y accesible en cualquier momento y lugar.

Además, el artista utiliza instrumentos que son de uso generalizado, y que, como sucede con la cámara de vídeo, la fotografía, el ordenador y la red, no son los tradicionales medios artísticos. Ante esta posibilidad de hacer arte con elementos no tradicionales, tal como explica José Gómez, se desmonta la idea de los llamados “materiales nobles” propios de disciplinas tales como la pintura o la escultura (Gómez Isla: 2001, 48). Todo ello produce una aparente popularización del arte y un acercamiento entre el “arte institucionalizado” y el “arte de la calle”, como si la cultura se diluyera y se introdujera en nuestras vidas cotidianas, en lo doméstico. Tal como escribe José Jiménez, ante los medios del arte tecnológico, se produce

> “la desacralización del arte que establece una relación de igual a igual entre artista (productor) y público (receptor)” (Jiménez: 2002, 227).

Sin embargo, esto constituye una mera ficción, pues no hace que se acorten las distancias entre el arte y la vida sino que aumenta la sensación de que “todo hombre es potencialmente un artista” (Layuno: 2002, 82) y la idea de “hágalo usted mismo” a través de la red, el vídeo, la cámara digital... lleva a que mucha gente desarrolle su propia actividad creativa como si se tratara de un producto de bricolaje. Por tanto, se puede producir la falsa impresión de que cualquier acto cotidiano de la vida, por el hecho de haber sido realizado por un

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

artista, es susceptible de convertirse en un acto artístico. Así, el predominio de la tecnología, la novedad y el asombro que provoca, puede generar un trabajo basado en los efectos espectaculares de los aparatos, dejando a un lado lo más esencial que son los planteamientos conceptuales iniciales que llevaron a su uso.

2) Nuevos códigos de percepción

El espectador pone en duda, entre la obra, el espectador y el entorno los códigos perceptivos establecidos que habitualmente no se cuestionaban. En estos momentos, según Claudia Giannetti, la producción de imágenes audiovisuales ya no estará condicionada a la captación y representación de la realidad o de la imaginación, sino que podrán darse independientemente de la intervención humana mediante la generación autónoma de la máquina. Asimismo, esta autora, replantea la actitud del visitante frente a la obra, hace cuestionar los modelos de la cultura occidental de secuencialidad y de centralidad del discurso, en la medida en que se cambia, por una parte, la relación existente entre el objeto artístico y el espectador y, por otra parte, el modo de presentar los trabajos de los artistas al público y la actitud de éste frente al nuevo soporte. Por lo que ahora el visitante ya no es un observador pasivo, como ocurre al contemplar un cuadro "colgado", sino que selecciona una obra a través del ratón y se le invita a "crear" como receptor activo participando en la creación de esa obra. Ésta constituye la llamada obra "interactiva", que se corresponde con la idea de "obra abierta" (Jiménez: 2002, 113). De esta forma, por una parte, se pone en evidencia la fragilidad del concepto de realidad en el mundo, y por otra parte, se rompe la concepción predominante en nuestra cultura occidental y en sus manifestaciones artísticas de sistema objetual estable y concluido por el artista (Giannetti: 1995, 80).

3) La globalización

El artista crea a partir de su propia memoria y de su percepción de la realidad exterior, pero mediatizado por los contenidos y por los códigos culturales que lo rodean y con los que vive. Por tanto, no se debe tomar como noción de arte aquella que es construida a partir de códigos establecidos por el mundo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Occidental, ya que ésta no es compartida por otras culturas (Barenblit: 2002, 75). Los artistas post-imperialistas se han de enfrentar a

> "un nuevo conjunto de realidades: una sociedad multirracial, el colapso del estado del bienestar social, el desempleo, el post-feminismo, la sexualidad, el género, el SIDA y la pobreza" (Flecha: 2001, 117).

Además, existe un contraste entre los artistas occidentales consagrados que realizan "grandes obras" y que venden a los museos más emblemáticos por precios exorbitantes y los artistas periféricos que producen mayoritariamente un arte que habla de sus propias tradiciones y de sus identidades. Y aunque estos últimos resulten exóticos, no alcanzan el reconocimiento y se asimilan mediante unos códigos que simplifican las culturas de origen (De la Nuez: 2002, 115). Por eso, los artistas periféricos siguen reclamando su derecho a explorar esas tradiciones.

A este respecto, cabe señalar el aumento de participación en los últimos años en el mundo artístico de países no occidentales, de la llamada "periferia", es decir, de naciones de Asia, África y Latinoamérica, lo que se refleja en el auge de bienales de arte contemporáneo y en la presencia de críticos y comisarios de exposiciones de dichos países. Entre otras destacan las trienales de Asia-Pacífico (*TAP*), con la primera *Tradition and change* (*Tradición y cambio*) (1993), a la que le sucede *Present encounters* (*Encuentros actuales*) (1996) y *Beyond the future* (*Más allá del futuro*) (2000). También son destacables muestras como *Cities on the move* (*ciudades en movimiento*), que analiza la globalización en el contexto asiático; *After the wall* (*después del muro*) que, por su parte, toma como referencia la caída del muro de Berlín y el final de la guerra fría para presentar el panorama creativo en los antiguos países comunistas desde mediados de los ochenta hasta el 2000; *Kunstwelten im Dialog. Vom Gauguin zur globalen Gegenwart* (*Mundos del arte en diálogo. De Gauguin al presente global*), que es un proyecto que propone un recorrido histórico por las relaciones entre las diferentes culturas a lo largo del siglo XX, expuesto en el museo Ledwig de Colonia dentro del programa Global Art Rheinland 2000; *Mirror´s edge* (*Al borde del espejo*), que define el arte del presente a partir de cuatro rasgos compartidos por muchos artistas: 1) Los

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(auto)retratos híbridos, con referencias a las raíces indias de Jimmmie Durhan o a la cultura negra de Jean-Michel Basquiat y de Chris Ofili, 2) La religión y el culto, con una gran diversidad, 3) El artista como etnógrafo y, 4), El lenguaje y la escritura, donde se evidencia las infranqueables barreras comunicativas entre distintas culturas (Cortés: 2002, 13-17).

4) La fascinación por la máquina

Los artistas del constructivismo[34] y del futurismo[35], en concreto Francis Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray (artistas considerados futuristas los tres), mostraron un interés particular por la era de las máquinas. Pero en la era tecnológica, éstas ya no se glorifican en su uso y su aplicación en el arte, sino que ahora los artistas se sirven de la tecnología para desarrollar su proyecto, pero sin hacer de ello un motivo de culto, y se posicionan con una actitud crítica ante los aspectos y consecuencias que la tecnología pueda aportar a su trabajo, a sus vidas y a la sociedad (Camfield: 1996, 23-25). Hoy los artistas están interesados en experimentar con las diversas técnicas, y no se centran en un solo medio, de manera que las fronteras entre las diferentes disciplinas están más diluidas, lo que permite que no se encasille a los creadores en una u otra tendencia y que se cree un arte interdisciplinar. Esto explica que el "cómo" especializado pierda importancia frente al "para qué" basado en la imaginación, la filosofía, el contenido y las ideas, y que se produzcan propuestas versátiles y permeables en otros ámbitos como la fotografía, el vídeo, la instalación o la "performance", el sonar o la red (Giannetti: 2002, 89).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[34] El Constructivismo, fundado en la Unión Soviética hacia 1917-1920 por Naum Gabo y Anton Pevsner, es un movimiento abstracto de escultura y pintura. Este movimiento proclamaba que a la estética de la escultura de masas debía suceder la de líneas y planos inscritos en el espacio vacío.

[35] El Futurismo es un movimiento literario y artístico surgido en Italia hacia 1909-1916. Defendía la ruptura con el pasado artístico y perseguía integrar al arte en lo que consideraba el glorioso mundo moderno de la velocidad, la violencia y la guerra. Destacaron, entre otros, los artistas Giacomo Balla, Umberto Boccioni y Gino Severini.

5) Lo experimental en el arte

Lo cierto es que el arte actual tiene en común un carácter experimental, reflexivo y crítico, pues es cada vez más un espacio de intercambio de informaciones en detrimento de los valores reproductivos y de los aspectos plásticos de la realidad. En este sentido, los artistas crean un debate que abarca temáticas relacionadas con la modernidad y la cultura contemporánea, tratan cuestiones que les preocupan como las estructuras sociales, culturales, económicas y políticas en las que vivimos y, en definitiva, cuestionan nuestras relaciones cotidianas con el mundo. Como apuntó en su día Berltolt Brecht se constata que el arte aborda temas contemporáneos con el fin no sólo de informar sino también de "educar" a la audiencia (Popper: 1989, 78). Por tanto, el arte y el activismo son dos actividades humanas distintas, que no constituyen una sustituta de la otra y que, en ocasiones, se unen con el fin de conseguir un objetivo común. Esto es lo que realizan artistas individuales y colectivos como El Roto, Guerrilla Girls, El Equipo Crónica, etc. que denuncian una situación determinada, como podría ser la de la situación de la mujer.

Así pues, no se puede eludir el curso de los acontecimientos. Estamos ante procesos de cambio estructurales, de transformación fundamental y debemos preguntarnos cómo estas transformaciones modelan la acción social y la experiencia humana y, más específicamente, la artística.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como conclusión, todo ello nos llevaría a pensar que nos encontramos en una sociedad tecnológica en la que el artista vive una realidad social que le condiciona ineludiblemente, con la que establece una relación mediante los mecanismos propios de esta sociedad a la que pertenece. Teniendo en cuenta esta situación, pueden destacarse varios aspectos importantes, siguiendo lo expuesto por Jodi Dirk en su artículo "El arte en la era de la distribución digital" (2006):

a) El arte utiliza nuevos soportes como el ordenador, el vídeo o la fotografía, medios que son empleados habitualmente en la publicidad y la televisión, a los que la audiencia está acostumbrada y que son, por tanto, accesibles y comprensibles.

b) La práctica artística modificada por el efecto de la aplicación de las nuevas tecnologías ya no está destinada exclusivamente a producir mercancías y objetos, sino que fomenta relaciones y formas de vida. Así, el arte genera propuestas que van más allá de un público específico que contempla. En efecto, los desarrollos tecnológicos permiten la participación social y, en esta medida, estimulan la reflexión crítica a través de la experiencia visual.

c) Los artistas actuales están muy alejados de los grandes sistemas ideológicos del pasado. Sin embargo, tienen una posición política y social, defienden sus ideas y las exponen en las obras sin resentimiento, lo que muestra que ninguno de ellos pretende mantenerse al margen de la sociedad. Así es, constantemente hacen una crítica constructiva del sistema, toman posición respecto a las problemáticas sociales y económicas sugiriendo alternativas de cambio para crear mejores condiciones: así aparece el arte social en la era tecnológica.

11.3.- NUEVOS MEDIOS

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Vamos a hablar aquí de los nuevos medios en el arte contemporáneo, es decir, de la fotografía, del video y de Internet. Cada uno aporta a la creación artística, por una parte, el poder conocer mejor la realidad de la contemporaneidad y, por otra, experimentar formas de expresión no solo acordes al tiempo vivido sino novedosas y ricas: "La creación del objeto físico -u obra de arte tecnológico- deja de ser un tema para convertirse en herramienta o parte del soporte complejo de la obra, que deberá ser vista pasando por un filtro previo que definirá cómo se entiende ésta y cómo se mira" (Blasco Gallardo: 2002, 257). Observemos, entonces, que nos depara el presente.

11.3.1.- LA FOTOGRAFÍA Y LA INFOGRAFÍA

Desde principios del siglo XX, con el desarrollo de las vanguardias artísticas, la fotografía fue Inicialmente tomada por las corrientes artísticas surrealistas y

dadaístas, y las prácticas artísticas como el *collage*, el fotomontaje y los *ready-mades* que la usaron para experimentar y fundir el arte en la sociedad mecanizada (Solomon- Godeau: 2004, 69; Rosler: 2004, 96). Pero, a partir de ellas, se incluye la fotografía documental como muestra artística, como ocurre en artistas como **Man Ray** (1890-1976) o **Christian Schad** (1894-1982). Posteriormente, con la fotografía se da inicio a nuevas visiones artísticas mediante la utilización y mezcla de diversas técnicas, sobresaliendo en esta visión **Alfred Stieglitz** (1864-1946).

Solo a partir de los años setenta el desarrollo de la tecnología fotográfica permitiría la automatización de los procesos, lo que implicaba que, en adelante, el fotógrafo creativo no tendría que someterse a complejos sistemas de medición de luz y enfoque. El avance tecnológico, y la cada vez más usada fotografía con sentido estético, posibilita la aparición de estilos fotográficos que le llevan al mundo del arte. Así, la fotografía se convierte en un medio expresivo en sí mismo y empieza a ser usada por otras manifestaciones artísticas como complemento expresivo, ya que

> "la mirada fotográfica cambia los términos del confinamiento de la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes (Sontag: 1996, 13).

Entonces, encontramos dos actitudes frente a la fotografía. Por un lado, aparece una corriente adscrita a la llamada fotografía directa que, partiendo de un profundo conocimiento de la tecnología, busca presentar una imagen pura y significativa. Por otro lado, aparecen los partidarios de utilizarla como una herramienta que se puede manipular durante cualquier parte de su proceso, lo que ha dado lugar a un resurgir de técnicas antiguas más artesanales como la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

goma bicromatada[36] o el bromóleo[37]. O bien el manipulado se realiza sobre la imagen final con medios digitales, proceso que ha supuesto un nuevo desarrollo de la fotografía, sobre todo a partir de los años noventa (Sougez: 1999, 424-426).

La fotografía se convierte en un medio capaz de expresar otras visiones y sufre las mismas convulsiones estilísticas que el resto de las artes visuales. Y es que es vista como transportadora de mensajes de culturas, y en éstas prima el concepto sobre el "objeto precioso" u "objeto de arte" (Clark: 1991, 73-74). Para ello, se sirve de recursos tales como "la seriación, la cita, la alegoría y la apropiación" (González Flores: 2002, 84). En los años setenta, ochenta y noventa, los artistas no separan a la fotografía de otras formas y medios artísticos (Wall: 2004, 84), sino que se sirven de ella para documentar una obra de "land art"[38] o una "performance", y, de este modo, se constituyen en la única manera de entrar en la galería.

A continuación se presentará un esbozo del desarrollo de la fotografía desde 1970 hasta la actualidad. Y es que, en palabras de Fernando Vázquez, la fotografía de los años setenta del siglo XX fue la impulsora, la que comenzaba con pocos medios y fueron los fotógrafos de la época los que se convirtieron en algo más que meros ejecutores de un medio. Además, defiende que para que se genere una total evolución de la fotografía tienen que darse unos

[36] La goma bicromatada es una técnica fotográfica que consiste en copiar por contacto un negativo sobre una hoja de papel corriente, no fotográfico y de buena calidad, que previamente ha sido preparada a base de extender en una de sus caras una emulsión compuesta por goma arábiga, bicromato de potasio y un pigmento o colorante insoluble al agua.

[37] El bromóleo es una técnica fotográfica que consiste en la aplicación de pigmentos al óleo a una copia de bromuro en blanco y negro blanqueada y realizada sobre un papel especial. También puede despegarse la emulsión de gelatina del papel y transferirse mediante presión a otra base.

[38] Corriente artística contemporánea (arte-Tierra) cuyas creaciones usan el paisaje como soporte (escenario) o materia prima de la obra. El principio fundamental del *Land art* es alterar, con un sentido artístico, la superficie de la Tierra, y responde a la antigua preocupación humana de su relación con la Naturaleza.

condicionantes que se irán gestando durante los años ochenta y se consolidarán en los noventa (Vázquez: 2006, 23).

A) Los años setenta en Europa y en Estados Unidos

El uso del color

En los años setenta el color se instaura en los fotógrafos creativos, como por ejemplo en el artista americano **Joel Meyerowitz** (1938) que buscaba la divergencia entre monotonía y luz. Sin embargo, en su obra se evidencia una falta de pretensión y algo parecido ocurre con las descriptivas fotografías de **William Christenberry** (1936). Se destacan también las fotografías realistas, que cuentan historias sobre la vida americana, de **William Eggelston** (1939) que, publicó, además, en 1976, la *William Eggelston's guide*. Esa cotidianeidad está igualmente presente en los trabajos de **Joel Sternfeld** (1944), que los obtuvo tras recorrer Estados Unidos en una furgoneta, y en los de **William Albert Allard** (1937), quien por encargo de la National Geographic hizo un registro fotográfico en la frontera entre EEUU y México.

El uso del color provenía del auge de la fotografía de moda y publicidad desplazándose hacia intenciones más creativas, como ocurrió en los registros de **Guy Bourdin** (1928-1991), que definía la fotografía como un modo de expresar su asombro ante personas u objetos. Otro tanto se muestra en las obras de **Davis Burnett** (1946), quien realiza un documental pesimista. Por su parte, la fotógrafa **Susan Míeselas** (1948) toma como base de sus temas la vulnerabilidad física en sus extraordinarios reportajes de guerra. Sin embargo, este tipo de fotografía documental servía en ocasiones para defender asentamientos de bellas aldeas, como sucede con las de *Mali* en **Georg Gerster** (1928), cuyas fotografías aéreas rozan lo abstracto. Otro modo de acercarse a lo abstracto es con la representación de pequeños fragmentos, como hace **Jan Groover** (1943), pintora abstracta en sus orígenes.

Otros fotógrafos se decantaron por el blanco y negro en las fotografías de paisaje de tono ecologista, como ocurre en el caso del americano **Robert Adams** (1937), quien en 1975 realizó la exposición *Nueva Topografía:*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

fotografías de entorno alterado por el hombre, en la George Eastman House de Rodchester, en la que también participó **Lewis Baltz** (1945) con sus escenarios vacíos que son lugares de trabajo con materiales y construcciones temporalmente abandonados (Sougez: 1999, 424-426).

La fotografía escenificada

Durante este período, se inaugura un estilo fotográfico que tiene en cuenta la puesta en escena de situaciones sociales cotidianas. Destacan artistas como **John Baldessari** (1931), que a partir de 1960 cambió la pintura por la fotografía y que realizaba series fotográficas de acciones casuales para representar un tiempo ordinario que permite vislumbrar secuencias de pequeñas acciones. **Ger van Elk** (1941), por su parte, supone un claro exponente del movimiento holandés conocido como "Fotografía Buffa" y documenta hechos escenificados, como en su obra *El descubrimiento de las sardinas*. El francés **Bernard Faucon** (1951) compone escenificaciones para sus fotografías con maniquíes de escaparate y niños en retablos de episodios pertenecientes a una infancia idílica. Mientras la fotógrafa **Cindy Sherman** (1954), realiza trabajos que siempre han versado sobre el papel de la mujer en la sociedad occidental, en su representación y en los roles que se le asignan; en este periodo sus obras fotográficas son en blanco y negro y son tituladas *Film stills* (fotografías perfectas), en las cuales se presentan autorretratos de la artista escenificados con la ayuda de pelucas, disfraces, etc. como sucede con las protagonistas de las películas de serie "B" (Clark: 1991, 84). Por otra parte, **Laurie Simmons** (1949) critica en sus obras la "objetualización de la mujer" a través de la fotografía de escenarios de interiores de casas de muñecas, en los que se incluyen utensilios de tamaño y posición amenazantes para el muñeco que representa a la mujer en su papel de ama de casa. Como ejemplo claro de ello tenemos la obra de 1979 *La mujer abriendo la nevera* (Clark: 1991, 88-89).

Este panorama de la fotografía incluye el retrato y el autorretrato, pues muchos artistas que conjugaban diversas técnicas la utilizaban como vía de definición personal. Es el caso de **Bruce Nauman** (1941), fotógrafo, escultor y "performer", que ya desde la década anterior venía usando su propio cuerpo en "performances" registradas fotográficamente. Asimismo, era habitual combinar

la fotografía con otros medios, como hace el austriaco **Arnulf Rainer** (1929), asociado al Movimiento Accionista Vienés, al pintar de manera violenta con óleo encima de sus autorretratos, en sus *Overpaintings* (*repintados*). **Giusseppe Penone** (1947) también intervenía sobre la fotografía con su autorretrato, confiriéndole un aspecto más estremecedor. Cuando el retratado no es el artista sino un modelo buscado por él, la fotografía se vuelve más literal y descriptiva. Un ejemplo podemos verlo en el japonés **Ken Ohara** (1942) que, en 1970, publicó *Uno*, una serie de retratos en primerísimo primer plano. En 1976, **Richard Avedon** (1923) publicó *Portraits* (*Retratos*), que acaba con siete retratos de su padre envejeciendo gradualmente. Es un claro exponente del paso a la década de los ochenta y a la nueva estética del blanco y negro, cuyo uso irónico se puede ver en los retratos del japonés **Eiko Hossoe** (1933) (West: 2004, 206-208).

B) Los años ochenta en Europa y en Estados Unidos

En los ochenta, la fotografía se distingue, más que en ningún otro momento, por su "institucionalización y equiparación con los géneros artísticos tradicionales" (Monleón: 1999, 17). Además, esta década se caracterizó por la utilización de temáticas que recogían el cuerpo como primer plano de la fotografía. Por lo demás, se siguió igualmente utilizando el retrato y el autorretrato como fuente de inspiración, ya que en ellos se empleó el color para resaltar y darle sentido a los rasgos y a las luces que determinan las características de los rostros y de los sujetos. Los aspectos más importantes que se pueden destacar se encuentran en fotógrafos como **Richard Avedon** (1923-2004), quien inicialmente debía su prestigio a sus fotografías de moda, pero que en esta etapa estuvo durante cinco años (entre 1979 y 1984) recorriendo el oeste de América, buscando en los bares de carretera y en las ferias rostros que fotografiar. Su tratamiento del blanco y negro duro, bruñido, convierte la información de las arrugas del rostro en la revelación esencial de la fotografía (Avedon: 2002, 18-19). Por su parte, el neoyorquino **Robert Mappelthorpe** (1946-1989) también trabajó el retrato de duros contrastes, pero de una manera más hedonista; igualmente fueron famosos sus retratos homoeróticos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Muy distinto resulta el tratamiento de **Helmut Newton** (1920), que destaca en sus retratos a personajes impasibles, como si no les importara sucumbir a la feria de las vanidades que caracterizaba el arte y la moda en la América del "*Pop Art*[39]". De manera más descarnada, **Joel-Peter Witkin** (1939) presenta escenificaciones donde el cuerpo es explorado desde situaciones extremas o recreado en deformaciones y aberraciones de modelos. De otro lado, **Dieter Appelt** (1935) presenta la foto como testimonio de acciones y "performances", como sucedió en la década anterior, pero profundizando en la idea de autorretrato y erigiéndose como su propio modelo en composiciones escenificadas de sugerentes significados (Sougez: 1999, 428).

El color y la influencia del Pop Art

Los artistas pop utilizan la fotografía como un medio más de expresión artística y, para ello, emplean imágenes en reproducción masiva y en fotomontajes. Cabe destacar como seguidores de esta tendencia al pintor **David Hockney** (1937), con sus composiciones a base de varias *polaroids* unidas o los retratos de **Andy Warhol** (1928-1987), que fue un pionero en la utilización de técnicas de reproducción masiva de imágenes (Scharf: 1994, 334-335). En estos casos, la fotografía se convierte en una más de las técnicas mixtas, es decir, en parte de la obra, como sucede en los fotomontajes de contenido arquitectónico de **Jan Dibbets** (1941).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En esta tendencia, es importante destacar también el uso del color que es primordial en la composición y en las escenografías-esculturas de **Sandy Skoglund** (1946), cuyas escenas cuidadosamente preparadas rayan la

[39] El arte *pop* (del inglés *Pop-Art*, "Arte Popular") fue un movimiento artístico surgido a finales de los años 1950 en Inglaterra y los Estados Unidos. Sus características son el empleo de imágenes y temas tomados del mundo de la comunicación de masas aplicados a las artes visuales y el subrayar el valor iconográfico de la sociedad de consumo. El *Pop Art* es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura caracterizada por la tecnología, el capitalismo, la moda y el consumismo, en el que los objetos dejan de ser únicos para ser considerados como productos en serie.

instalación, aunque su resultado final siempre es una fotografía "cibachrome"[40] de gran tamaño. Del mismo modo, los retablos que compone **Laurie Simmons** (1949) son obras grandes y muy coloristas de fondos marinos de un acuario o de figuras sumergidas que crean un mundo de ensoñación y de fantasía que, más adelante, son utilizadas también en escenarios de imágenes turísticas (*Familia Guadí* y *Panteon,* ambas en 1983 y, *Egipto,* en 1984), que representan al turista medio al que se dirigen dichos viajes; y ya en sus últimas obras, de la serie *Objetos de deseo* (1983-87), destaca la relación entre el poder y la sumisión para adentrarse en imágenes iconológicas de la cultura y de la religión (Clark: 1991, 88-92). Esta artista representa sus obras con una fotografía única en color y, además, se caracteriza porque numeraba las copias fotográficas de un mismo negativo -como se hacía en la década anterior- y adjuntaba el negativo roto junto con la obra para garantizar su unicidad. Esta práctica se extendió en estos años en las exposiciones de distintas galerías (Jeffrey: 2000, 419 y 424).

También sobresalen las composiciones de **Pierre Commoy** (1949) y de **Gilles Blanchard** (1953), que trabajaron en conjunto desde 1976 y que se destacaron por el uso intensivo del color. Las fotografías eran después pintadas con el fin de lograr mayor belleza. Las obras de **Nick Knight** (1958) o los retratos de famosos de **Douglas Kirkland** (1934) muestran el uso del color encendido en las fotografías que se crean para las revistas, en las que se evidencia el *glamour* propio de esta década, tan lejano de la crudeza de la realidad.

En el proceso de desarrollo tecnológico surgió en este período la fotografía digital. En 1981, *Sony* presentó un prototipo de cámara de fotos donde la película era sustituida por un disco magnético que permitía el revelado instantáneo. Por otra parte, aparece en 1985 la primera versión de "Photoshop", el programa más utilizado en el tratamiento de las fotografías. En las artes gráficas ya se utilizaban escáneres y programas que posibilitaban el

[40] El *ciberchrome* es una técnica de impresión a color, basada en un proceso químico de destrucción del color sobre un papel fotográfico hecho a base de poliéster (*cibachrome*) para positivado directo a partir de diapositivas.

retoque de las fotografías, de manera que incluso las imágenes que no habían sido captadas por una cámara digital podían ser manipuladas (Fontcuberta: 2004, 190-191). Pronto los artistas tomaron nota de las posibilidades de esta nueva tecnología, como ocurre con la estadounidense **Nancy Burson** (1948) que la emplea en sus retratos compuestos de fines de los ochenta. Sin embargo, es a lo largo de la década de los noventa cuando se generaliza el uso de la fotografía digital como un medio más de creación disponible con infinitas posibilidades.

Las mujeres fotógrafas

Los autorretratos de la mencionada **Cindy Sherman**, se vuelven, en esta década, por una parte, más dramáticos y complejos y, por otra parte, se pasa a grandes formatos en color. Su temática sigue versando sobre el rol femenino y los trabajos surgen de escenificaciones cada vez más trágicas; en 1981, los autorretratos se caracterizan por las expresiones faciales de gran carga emotiva, pues evidencian emociones como el enfado, el miedo, la fragilidad y la ambigüedad. En 1983, esta misma artista, representará el mundo de la moda, con gran carga de humor y desde la imagen falsa de una mujer feliz y pasiva, mientras que en 1985 sus obras se tornan tremendistas y monstruosas, a través de la utilización del gran formato (Clark: 1991, 84-85). Más realistas son las fotografías de la artista norteamericana **Nan Goldin** (1953), que en 1987 publicó su libro, *The ballad of sexual dependency* (*La balada sexual dependiente*), sobre las mujeres y los hombres que les causan sufrimiento. Con el mismo tema publicó **Donna Ferrato** (1949) su **l**bro, *Living with the enema (Viviendo con el enema),* a partir de unas fotografías tomadas en 1982 en el seno de una familia aparentemente normal y feliz. El autorretrato en estas artistas cobra fuerza, pues es habitual que se utilicen a sí mismas como modelos. Tal es el caso también de **Hanna Wilke** (1940-1993), que se fotografía con supuestas laceraciones sobre su cuerpo, o de **Jo Spence** (1934), que en su serie *Narratives of a (de)sease* (*Narrativas de un (de)sease*), de 1989, muestra cómo tras serle detectado un cáncer de pecho utiliza sus autorretratos como una manera de reconciliarse con la sensación de ser responsable de su enfermedad, en lo que ella denomina “autoterapia”. El límite entre el propio cuerpo y la fotografía como testimonio de la acción que se

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

realiza sobre él se diluye, como sucede con artistas como la "performer" francesa **Orlan** (1947), que en 1984 se autoproclamó "Santa Orlan" y que se pintaba al modo de santas basadas en obras clásicas de pintura y escultura. Esta misma artista en los noventa,

> "cansada de simulaciones corporales, de cuerpo que aunque enteros fueron sólo representaciones… lleva al territorio de lo físico la idea primigenia de Zeuxis[41]" (De Diego: 2002, 49)

y, para ello, se somete a la cirugía plástica con el fin de asemejarse a modelos femeninos de la historia del arte, como la *Venus de Botticcelli* (West: 2004, 205-219). Esta crítica de los cánones estéticos establecidos alrededor del cuerpo de la mujer es tratado de manera más irónica por **Helen Chadwick** (1953-1996), que se fotografía a sí misma de un modo más narcisista. Más desapasionada resulta la fotografía de la francesa **Sophie Calle** (1953), que se convierte, con sus fotografías de objetos cotidianos, en una especie de diario íntimo de seres anónimos La opresión de la cotidianeidad la representa la artista **Judy Dater** (1941) en sus fotografías, casi siempre autorretratos-autobiografías con el marcado carácter irónico y colorista de los artistas californianos de esta época (Jeffrey: 2000, 79 y 108).

C) Los años noventa en Europa y en Estados Unidos

Esta década se caracteriza porque aparecen en escena el autorretrato y los dilemas de género y porque el arte se apropia de figuras conectadas directamente con la vida íntima. Además, en un espacio más amplio, surgen en escena los documentales como una gran fuente de inspiración artística.

El autorretrato, dilemas de género e intimidad

La idea de autorretratarse cobra en esta década una vista más irónica y sirve como base a composiciones muy elaboradas, como las de **Gilbert** (1942) y **George** (1943) que se representan en grandes formatos y que combinan la

[41] Zeuxis (siglos V-IV a C.), uno de lo principales pintores griegos del que no se conserva ninguna obra, pero del que se conoce la famosa fábula que hace referencia a la capacidad de la representación de las cosas para que existan de verdad (Gubern: 1999, 177-178).

fotografía con la pintura. El uso de la fotografía digital se hace patente en **Yasumasa Morimura** (1951), americano de origen asiático, que ya desde los años ochenta se venía retratando parodiando obras maestras de autores clásicos en una irónica exploración de las diferencias étnicas y de género. La artista **Cindy Sherman**, por su parte, también recurre a la recreación de obras clásicas y lo hace como un modo de explorar los géneros y los estereotipos, utilizándose como modelo más por comodidad (es la persona más próxima que tiene) que por necesidad de hablar de sí misma. De contenido más político son los trabajos de **Shirin Neshtat** (1957), artista iraní que combina fotografía en blanco y negro con pintura y caligrafías árabes para criticar situaciones de abuso en las guerras ocurridas en su país.

Como en la faceta del autorretrato, la idea de contar el historial personal del fotógrafo y, en especial de la fotógrafa, subyace en las imágenes que muestran hechos relacionados con la familia y con la vida íntima del artista. Así, se acerca **Richard Billingham** (1970) a la superficie de su hogar y de su vida familiar en su álbum de 1996. Las confesiones de **Tracey Emin** (1963) se describen en variados medios que utiliza para exponer de manera narcisista los resultados de su autoexploración, como sucede con su famoso trabajo, *Cada uno con los que me he acostado*, realizado entre 1963 y 1995. El matrimonio **Blume** (**Anna** y **Bernhard**, 1937) se ponen a sí mismos, en sus fotografías escenificadas, como ciudadanos corrientes enfrentados a cuestiones sociales y estéticas. El fotógrafo **Nicholas Nixon** (1947), que ya había participado en la exposición que generó el grupo de la *Nueva Topografía* en 1975, se acerca ahora de manera íntima a la piel de sus familiares y de otros retratados, remarcando la necesidad de convertir la fotografía documental en una mirada menos fría y diseccionadora (Jeffrey: 2000, 57 y 348). Es importante resaltar igualmente la aparición de fotografías de grandes formatos, como las de la americana **Sarah Lucas** (1962) que se autorretrata en actitud desafiante en una enorme fotografía (152,5x122 cm) que se impone al espectador allá donde es expuesta. La británica afincada en Barcelona, **Hannah Collins** (1956), utiliza fotografías de más de dos metros de lado para proyectar imágenes que necesitan ser evaluadas físicamente como si se tratara de un fragmento de naturaleza, proponiendo algo más parecido a una instalación. De grandes

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

dimensiones (154x130 cm) son también los retratos de **Rineke Dijkstra** (1959) que, a pesar de colocar a sus modelos, probablemente ocasionales, sobre suaves fondos marinos y en posturas clásicas, transmiten inquietud y desvalimiento (Bright: 2005, 36-37). Mayor impacto y desagrado causan los fragmentos de cuerpos que presenta **Thomas Florschuetz** (1957) en sus impresiones de color de tres metros de alto, de manera que casi se pierde la noción del tema representado. Por el contrario, el francés **Jean Luc Mylayne** (1946) necesita el gran formato (100x100 cm) para que comprendamos el amplio paisaje que transmite quietud y reposo en una suerte de autobiografía de sus mejores estados de ánimo. Igualmente tranquilos, pero desde una visión de frío registro objetivo, son los paisajes de la fotógrafa **Sophie Ristelhueber** (1949), que representa una idea nostálgica en espacios abandonados que quedan incompletos hasta que los rellenamos con la imaginación o la nostalgia. El arte de **Wolfgang Tillmans** (1968) se compone de fotografías en varios formatos, especialmente grandes, para formar instalaciones que presentan imágenes que le son sugerentes al fotógrafo: un chico y una chica semidesnudos subidos a un árbol, unos platos en un fregadero, vistas desde la ventana de un hotel,… como dando pistas de los temas intrascendentes que denotan su concepto de realidad y como alejándose de los grandes temas que marcaron el arte de épocas anteriores.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La fotografía documental

Revistas de divulgación científica como *National Geographic* y agencias como *Magnum* siguen siendo el vehículo para expandir la fotografía documental, que en esta década pierde la dureza de los años anteriores para tornarse más poética, como sucede en los trabajos de **Sam Abell** (1945) o de **Patrick Zachmann** (1955). La fotografía cumple, también, su papel de testigo impávido de otras culturas de la mano de reporteros como **Larry Towell** (1953), con su curiosidad por la secta de los menonitas, o del chino **Li Chiao-Ming** (1962), con su exploración de la estructura de la sociedad china en la que pervive el catolicismo. Los reportajes bélicos de **James Nachtwey** (1948) utilizan un sugerente blanco y negro que le ha valido en cuatro ocasiones la obtención de la medalla *Robert Capa*. Admirable tratamiento del blanco y negro en copias bellamente positivadas vemos en los retratos que **Sebastiao Salgado** (1944)

realizó en sus viajes en los que, desde los años setenta, denunciaba la marginación y la pobreza, girando todo su trabajo alrededor de la desolación de los desposeídos lo que es reflejado de manera poética y dura al mismo tiempo. Se convirtió en un exponente del documentalismo menos frío, que deja entrever la belleza de los rostros en imágenes, ya que, en palabras de José Saramago,

> "pueblan dramáticamente este paisaje y esta realidad social y económica, vagando entre el sueño y la desesperación" (Saramago: 1997, 12).

La caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría trajo consigo la aparición de diferentes autores que focalizaron su visión del cambio a veces con ironía, a veces como simple registro de una nueva situación. El finlandés **Markus Jokela** (1952), por ejemplo, se ha especializado en la identificación de nuevos fenómenos sociales asociados al poscomunismo y a la cultura del ocio y del consumismo desenfrenado que le siguió. **Les Krims** (1943) ensambla diferentes fotografías para componer una especie de *collages* en su serie *The decline of the left* (*El declive de la izquierda*), en la que aparecen la hoz y el martillo desvaneciéndose mientras la gente joven ya puede divertirse en la calle sin los peligros del comunismo. La colorista imagen del *American Way of Life (El estilo de vida americano)* es representada por el famoso fotógrafo de moda **David LaChappelle** (1963), que se curtió alrededor de **Andy Warhol** (1928-1987) y de su revista *Interview*. Finalmente, los reportajes del ruso **Georgi Pinjasov** (1997) tienen como motivo la disolución de la URSS, pero su aproximación la efectúa a través de fotografías en las que no existe una claridad fría y definitoria de un hecho o de un paisaje sino más bien una visión de lo que él considera como una situación ambigua donde las sombras se convierten en obstáculos para los personajes que habitan en ella (Jeffrey: 2000, 367).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11.3.2.- LA VÍDEO-CREACIÓN

Debemos señalar que son varios los elementos claves para la irrupción del vídeo en el contexto artístico. Entre ellos destacan el interés por los nuevos medios tecnológicos, el cuestionamiento de los medios de comunicación, la idea de multidisciplinariedad del arte, la ruptura entre los límites del artista con la experiencia social, todos estos aspectos que hicieron convulsionar la escena del arte (Echevarria: 1987, 25). El videoarte consistía en utilizar el soporte magnético y la pantalla del monitor o televisor como generadores de formas que los artistas podían usar para documentar acciones y situaciones, así como para crear nuevas formas visuales, partiendo de los elementos técnicos del medio o de los monitores y de sus correspondientes imágenes. En él, se hace igualmente evidente la destrucción de los iconos populares procedentes del medio televisivo y la puesta en cuestión del papel del telespectador en el mundo de la comunicación (Baigorri: 1997, 80). Y aunque el vídeo-arte, en palabras de Ana María Guasch,

> "…fue un sucedáneo de la televisión, pronto definió su propio lenguaje y sus distintas expresiones: videoescultura, vieoperformance, videoinstalación, etc." (Guasch: 2000, 441).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta misma autora diferencia tres categorías fundamentales de vídeo-arte:

1. El vídeo acción, que se vincula a las distintas modalidades de arte de acción, como son la *Performance*, el *Fluxus*, el *Body Art* y el *Land Art*.
2. El vídeo experimental, que se sirve del vídeo de una forma creativa, mediante el tratamiento de la imagen de manera electrónica y la realización de manipulaciones de todo índole.
3. Las más estrechamente vinculadas con manifestaciones artísticas, como la "escultura (las videoesculturas), el tratamiento del espacio (las videoinstalaciones) y el *environment* (el videoenvironments)" (Guash: 1997, 278).

En la década de los sesenta comienza el uso del videoarte, con el movimiento *Fluxus*, considerado un "momento utópico" (Rosler: 2004, 89), y destacan como artistas pioneros, **Nam June Paik** (1932-2006) y **Wolf Vostell** (1932-1998),

ambos componentes de *Fluxus*. **Nam June Paik** (1932-2006) presentó la primera vídeo-escultura en la galería Parnass de Wuppertal en Alemania, con su exposición *Music and Electronic televisión* (*Música electrónica televisada*) (1963). Además, utilizó la primera cámara de vídeo portátil comercializado por la casa Sony (el *Portapack*), en 1965, para registrar todo lo que veía desde la ventanilla de un taxi, grabando en un tiempo real sobre una imagen electrónica (Vicente: 1995, 50). **Wolf Vostell** (1932-1998), por su parte, presentó en Nueva York la obra *6 TV Dé-coll/agen* (*6 TV decollage*) (1963), en la que muestra diferentes acciones registradas en una película de dieciséis milímetros.

Pero realmente no fue hasta la década de los setenta cuando podemos decir que se inició el vídeo-arte. Para José Ramón Pérez Ornia, la década de los años setenta sería la década aparición, mientras que la década de los ochenta seria la confirmación (Pérez: 1991, 171). Basándonos en esta afirmación, pasamos a realizar la siguiente clasificación, por décadas, para ofrecer un esbozo de la vídeo-creación.

A) <u>Los años setenta. Los comienzos</u>

Fue en Estados Unidos donde tuvo lugar la primera exposición propiamente de vídeo-arte, titulada *T.V. as a creative medium* (*La TV como medio creativo*) (1969), en la galería *Howard Wise* de Nueva York. En esta muestra **Nam June Paik** (1932-2006) presenta la obra, *TV Bra,* con la que el artista trata de "humanizar la tecnología", al utilizar dos pequeños monitores de televisión como si fueran sostenes, una prenda íntima de la mujer, que pretende simbolizar que la tecnología está al servicio del ser humano, aunque este gesto -para Marita Sturken- es interpretado, y con razón, como un concepto sexista (Baigorri; 1997, 19). En 1970, el *Museum of Art del Carnegie Institute* (Museo de arte del instituto Carnegie) de Pittsburg publica un listado de artistas y revistas que se vinculan con las prácticas del vídeo-arte, lo que comienza a situarlo dentro de la escena artística (Palacio: 1987, 11). En 1971, los artistas **Steina** (1940) y **Woody Vasulka** (1937) abrieron un centro específico de vídeo-arte denominado *The Kitchen* (*La cocina*), en el que se trata de establecer "un dialogo con la máquina" (Baigorri; 1997, 23). A medida que el vídeo-arte se va

introduciendo en los ámbitos artísticos de Estados Unidos va recibiendo cada vez más ayudas desde empresas como *Sony*, desde las cadenas de televisión y hasta los centros de investigación universitarios. Además, esta política se difundió también a otros países como Canadá, y en Europa, a Alemania e Inglaterra.

En Europa, comienzan a surgir colectivos que trabajan con el vídeo-arte, destacando el Instituto National de l´Audiovisuel (INA), en Francia, y el Vide-Audien-Medien, en Alemania. Además, se crearon exposiciones dedicadas exclusivamente al vídeo como *Art Vidéo. Confrontatión 74* (*Vídeo arte confrontación 74*) (París, 1974), la primera de todas en la que participaron gran cantidad de artistas, como **Yaacov Agam** (1928), **Joseph Beuys** (1921-1986), **Christian Boltanski** (1939), **Allan Kaprow** (1927-2006), **Bill Viola** (1951), **Nam June Paik** (1932-2006), **Joshua Davis** (1969), **Jochen Grez** (1940), **Bertrand Lavier** (1949), **Paul-Armand Gette** (1927), etc. *Kunst bleibt Kunst-Projekt 74* (*El arte como proyecto 74*), en 1974, hace hincapié en la importancia del vídeo, de las "performances" y del cine de los años setenta y *Open Circuits* (*Circuitos abiertos*) del *MOMA* (Museo de Arte Moderno) de Nueva York, supone un encuentro internacional. Para la *IX Biennal* (1975) de París, el video-arte ya forma parte de la muestra de una forma muy clara y delimitada con respecto a otras corrientes de arte (Guash: 1997, 278-279).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

B) <u>Los años ochenta. El reconocimiento y el apropiacionismo</u>

Es en esta década de los ochenta cuando el vídeo-arte empieza a considerársele y a dársele la importancia que merece a nivel artístico, pero ya está plenamente vigente en los centros artísticos importantes y en exposiciones internacionales (Baigorri; 1997, 81).

En opinión de Barbara London, conservadora del MOMA de Nueva York, el vídeo es como poesía:

> "para mí es irrelevante si una obra de vídeo-arte se ha hecho con el más sencillo equipo doméstico. Pienso que el vídeo es un medio importante porque es parte del aquí y el ahora, es parte de nuestro paisaje cultural.

> Estamos rodeados de vídeo por todas partes. Se utiliza en los grandes almacenes, en las terminales de aeropuertos, y también puede utilizarse como una obra de arte. Pienso que en este caso debe de contener poesía, y, como en la poesía, deseas mirar la cinta de vídeo una y otra vez, o quieres andar entre la instalación muchas veces. Se dirige a algo que está en un nivel muy profundo. Esto es para mi el arte" (Pérez: 1991, 51).

En 1983, destaca la exposición de video-creación titulada *Art Vidéo. Rétrospectives et Perspectives* (*Videoarte. Retrospectivas y perspectivas*) en el Palacio de Bellas Artes de Charleroi, en la que se realiza un recorrido histórico y una aproximación hacia el futuro, que abarca desde 1958 a 1982. En 1984, **Nam June Paik** (1932-2006) realiza el proyecto global de vídeo vía satélite, titulado *Good Morning Monsieur Orwell* (*Buenos días señor Orwell*)[42], en el que se crea una comunicación al unísono entre París, Nueva York y Colonia, por la que se instaba a una especie de "collage activo" entre todos los artistas del mundo para generar una creación internacional de mezcla de imágenes sintetizadas (Baigorri; 1997, 57 y 61). En 1987, se realiza la exposición titulada *The Arts for Televisión* (*El arte de la televisión*), organizada conjuntamente por los museos de arte contemporáneo de Ámsterdam y de Los Ángeles, que reafirman el vídeo-arte. También sobresale la muestra itinerante *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell. 1963-1989* (*Vídeo-escultura. Retrospectiva y actualidad. 1963-1989*), que se presentó en Colonia, Berlín Oeste y Zurich y que ayudo a consolidar la vídeo-escultura (Guash: 1997, 278-279).

El uso que los artistas hicieron del vídeo arte se centró en una crítica social, ejercida hacia la dominación de los colectivos por parte de los medios masivos de la cultura occidental, y sirviéndose del vídeo y del propio canal para

[42] En este caso, coincidían el año y el futuro previsto por George Orwell en su novela *1984*, escrita en 1949. Esta novela se basa en los principios de *Animal Farm (Granja de Animales)*, escrita en 1946, que es una sátira del régimen soviético, obra en la que se dibuja un desesperado cuadro del futuro de la humanidad, prisionera de las formas totalitarias del Estado.

combatirlo (Rosler: 2004, 89). Además, los artistas se centraron en las estrategias de apropiación, mediante el uso de imágenes de archivo y de objetos encontrados al azar (Echevarria: 1987, 31). De esta forma, se produjo una influencia mutua entre el vídeo y la televisión en torno a los modos de actuación, pero esta interrelación fue diferente en Europa y en América debido a las distintas expectativas y modos de entender el medio (Palacio: 1987, 34). Ejemplo de ello, son las experiencias artísticas en el medio televisivo, de la obra norteamericana *What´s Happening, Mr. Silver?* (*¿Qué ocurre Mr. Silver?*), de **Fred Barzyk** (1936) y la europea de la galería-televisiva *Fernsehgalerie* de Dusseldorf (1968), en la que su propietario, Gerry Schum, comenta que el vídeo es

> "el medio de liberar al artista del restrictivo triángulo taller-galería-coleccionista y el que le permitiría subsistir […] de los derechos de autor" (Guasch: 2000; 447).

Por otra parte, en el primer canal de televisión pública alemana, se presentan documentos y obras de *Land Art* de, entre otros artistas, **Barry Flanagan** (1941), **Richard Long** (1945), **Jan Dibbets** (1941), **Michael Heizer** (1944), **Walter De María** (1935), **Robert Smithson** (1938-1973) y **Dennis Oppenheim** (1938). Y también se realiza la muestra *Identifications* (1970), que muestra en el mismo canal televisivo acciones y *performances* con los comentarios de los propios artistas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Creemos necesario hacer mención especial, también por su importancia artística, a las siguientes exposiciones:

1) *The Arts for Televisión,* en la que se plasma las dos visiones diferentes del arte y de la televisión, la norteamericana y la europea, anteriormente comentadas. Además, como novedad introduce otros elementos a parte del vídeo, como fueron la danza, la música, los juegos de ordenador, la literatura, etc. Y en ella participaron artistas con sus videos, como **Richard Serra** (1939), el colectivo **General Idea** (1969-1994), **Bob Wilson** (1941) o **San Shepard** (1943), entre otros.

2) *Video-Skultur. Retrospektiv und Aktuell 1963-1989*, patrocinada por *Sony* en Alemania, que fusiona perfectamente la idea de tecnología, comunicación y arte. Reunió cuarenta y cinco obras de diversos países distribuidas en dos secciones: la primera, una retrospectiva donde se pudieron apreciar obras clásicas de los precursores del vídeo-arte como *Heuschrecken* (1969-1970), de **Wolf Vostell** (1932-1998) y *Fluxus Zen for T.V.* (*Fluxus zen para TV*) (1963), de **Nam June Paik** (1932-2006); y la segunda, la creación reciente que abarcaba de 1963 a 1989, con obras tales como *He Weeps for You* (1979) de **Bill Viola** (1951), *Crux* (*Cruz*) de **Gary Hill** (1951), *The board room* (*La habitación disfrutada*) (1987) de **Antoni Muntadas** (1942) y *Victoria* (1988) de **Marie-Jo Lafontaine** (1950).

3) *Passeges de l´Image* (*Pasages de imágenes*), que se centra en el análisis en profundidad de la imagen coetánea y que trabaja ésta de forma más cercana al cine que al vídeo o a la instalación. En ella, son seleccionados obras de diecisiete artistas con creaciones afines a los ideales que promociona el cine de Hollywood, tales como **Barbara Kruger** (1945), **Sherrie Levine** (1947), **Louse Lawler** (1947) o **Robert Longo** (1953), y de artistas con obras contrarias a los ideales de Hollywood como **Jeff Wall** (1946), **Suzanne Lafont** (1949), **Michel Snow** (1929), **Chris Marker** (1921) o **Geneviéve Cadieux** (1955). (Guash: 1997, 281-284).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

C) <u>Los años noventa. El resurgimiento</u>

En esta década, el vídeo-arte ya ocupa un espacio propio en el ámbito artístico. Y deja clara su independencia con el mundo de la publicidad, de la televisión y del cine. Las obras se caracterizan por realizarse en espacios amplios sobre los que se proyecta la imagen y por caracterizarse por su gran tamaño y colorido. Además, no se busca la perfección en la técnica sino que más bien se descuida, de una forma consciente, mediante planos en ángulo.

Destacamos la muestra *Imatges en moviment. Moving image. Electronic art* (*Imágenes en movimiento. Arte electrónico*) (1992), que se presentó en Karlsruhe y en Barcelona y que fue comisariada por Heinrich Klotz. Esta

exposición planteaba la reflexión en torno a las relaciones entre el arte con la naturaleza, el paisaje y la vida, mediante manifestaciones cercanas a lo teatral, la danza o el *Fluxus*. En ella, participaron dieciocho artistas cuyos trabajos no se encuentran influenciados por el mercado audiovisual -**Nam June Paik** (1932-2006), **Fabrizio Plessi** (1940), **Walter Giers** (1937), **Marcel Odenbach** (1953), entre otros-.

La revisión de géneros clásicos es retomada, de otro modo, por artistas de la vídeo-creación como **Fabrizio Plessi** (1940) en sus tres videoinstalaciones, *Cariatide (Cambio)*, *Wasserwagen* (Maderamen) (ambas de 1987) y La *stanza del mare* (*La habitación del mar*) (1991); como **J. Borowsky** (1937), con *Heartlight* (*Corazón de luz*) (1990), donde analiza la idea del autorretrato; como **Nam June Paik** (1932-2006), con *TV-Buddga* (*La TV de Buda*), (1989); como **Rebeca Horn** (1944), y **Jeffrey Shaw** (1944) que plantearon la cuestión del espectador en el proceso creativo, y que aportaron mecanismos de integración del mismo, invitándole a huir así de la pasividad y alentándole a que practicara un recorrido turístico virtual sobre una bicicleta (Guash: 1997, 284-285).

Diana Thater (1962), **Wyoming Alogon** (1993) y **Scarlet Mccaw Crayons** (1995) poner en escena animales con una disposición tal que nos hace dudar sobre la posición en la que los humanos nos situamos, pues aunque animales somos todos, parece que nuestra racionalidad debe ubicarnos en una escala superior que, ante estas imágenes, se nos tambalea y nos hace dudar de nuestro lugar en el reino animal.

Hay que destacar dos instituciones culturales en relación con el vídeo-arte:

1) el *MOCA* (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles), que desde sus inicios apoya y promociona la video-creación como medio alternativo a los medios de comunicación de masas (radio y, sobre todo, televisión). En él se han presentado, entre otros, *Electronic Café* (*Café electrónico*) (1984) o *Crux* (*Cruces*) de **Gary Hill** (1951).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2) El *Stedelijk Museum* de Ámsterdam, que ha realizado desde los inicios de la video-creación una gran recopilación de dichos trabajos, lo que constituyó la primera videoteca de creación abierta al público y el apoyo a ciertos artistas como **Nam Hoover** (1959), **Vito Acconci** (1940), **Ulrike Rosembach** (1942), **Nam June Paik** (1932-2006) y **Bill Viola** (1951) y que desembocaría en la exposición y en proyectos como *Het Lumineuze Beeld-The Luminous Image* (1984), una muestra de vídeo arte en la que, entre otros, participaron **Vita Acconci**, **Shigeo Kubota** (1947), **Marina Abramivic** (1946), **Dara Birnbaum** (1946), **Tony Oursler** (1957), **Tilman Kuntzel** (1943), **Bill Viola** (1951) y **Marie-Jo Lafontaine** (1950) (Blasco Carrascosa: 1999, 33-36).

Con el tiempo, le siguieron otros centros culturales y artísticos con las mismas inquietudes, y se crearon departamentos especializados en vídeo y en cine, como el *Whitney Museum* de Nueva York, uno de los más importantes. También se desarrollan exposiciones monográficas, encuentros, simposios y bienales donde la video-creación tuvo un gran peso como ocurrió, por ejemplo, en la *Biennal Whitney* (1989). En ella se mostraron distintos géneros: la docuficción con *Motorisk* (*Peligro en la moto*), de **Chip Lord** (1944); el docuensayo, con *Belchite/south bronx,* de **Francesc Torres** (1948); el documosaico, con *Living with the living theatre* (*Viviendo con la vida de teatro*), de **Nam June Paik**; la metanarrativa, con *Incidence of catastrophe* (*catastrófica incidencia*), de **Gary Hill;** y la metaimagen, con *Art of memory* (*El arte de la memoria*), de **Woody Vasulka** (1937).

Pero al margen de unos pocos artistas del vídeo, como **Gary Hill**, **Bill Viola**, **Stan Douglas** (1960) o **Marie Joe Lafontaine**, que a los ojos del mundo de las Bellas Artes europeo son considerados con la categoría de “artistas de museo”, en Estados Unidos la situación es diferente, ya que el vídeo-arte está condenado a exponerse en espacios artísticos del tipo “sala de proyectos” o en salas especiales y muestras que raramente atraen a la audiencia popular. Y es que aún se les sigue llamando “nuevos medios”, incluso cuando ya han pasado más de cuarenta años desde que **Nam June Paik** experimentara por primera vez con una cámara de vídeo (Martín: 2006, 21-30).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

11.3.3.- EL *NETART*: EL ARTE POR ORDENADOR Y EN LA RED

En un principio, el uso del ordenador se enfocó para resolver temas numéricos, gracias a su facilidad en el manejo de los símbolos, pero más tarde se ideó que la propia máquina creara arte. El arte por ordenador tuvo sus inicios con el movimiento geométrico y abstracto, consecuencia, por un lado, de las corrientes como el *Op Art* y el constructivismo, y por otro, de obras basadas en transformaciones fotométricas (estructuras en diafragma) de la imagen (Martín: 2006, 21). Ante esta aplicación de la tecnología en el arte

> "el cuadro pasó de ser un área y un tiempo de expresividad al resultado de un proceso analítico" (Cabot: 2003, 21).

Desde sus inicios, como bien nos explica Anna Maria Guasch, se asumió que el ordenador, podía realizar, con respecto al arte dos funciones claramente diferenciadas. Por una parte, podría emplearse como una herramienta sofisticada para generar obras visuales y, por otra, como una herramienta creadora y exclusiva de obras de arte, sin la intervención de ningún elemento más, por lo que la máquina es el único autor. A su vez, las imágenes que se generan se pueden distinguir en dos categorías: las de síntesis fijas bidimensionales y las de síntesis tridimensional, fijas o animadas. Todas ellas, se proyectan sobre una pantalla o sobre un soporte plano, de modo que se conformen cinco categorías fundamentales diferentes del *netart*:

1. las imágenes vídeo
2. las esculturas cibernéticas
3. los *enviroments*
4. los discos ópticos
5. las telecomunicaciones (Guash: 1997, 287-288; Guash: 2000, 464).

A continuación, señalamos una breve descripción cronológica sobre la aparición y desarrollo del *netart*, basándonos en lo expuesto con anterioridad por Anna Mª Guasch.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A) Los años setenta. Los primeros pasos

A principios de la década de los sesenta se produjeron experiencias aisladas de un arte generado por ordenador, como las protagonizadas por los alemanes **K. Alsleben** (1932) y **W. Fetter** (1931). Pero el inicio de la utilización del ordenador digital por parte de los artistas plásticos en Europa y en Norteamérica fueron los trabajos de los alemanes **Frieder Nacke** y **Georg Nees** (1926) y los de los estadounidenses **A. Michael, K.C. Knowlton** y **B. Jules** (1962) (Olhagaray: 2002, 29). Los primeros artistas que utilizaron el ordenador procedían del campo óptico, como **Jean-Pierre Yvaral** (1934) y **Vera Molnar** (1924), al que consideran un instrumento de ayuda para la creación del artista. El primer artista, **J. P. Yvaral**, con la serie llamada *Mona-Lisa synthétisée* (*La Mona-Lisa sintetizada*), incluye doce estudios basados en la fragmentación y en la división geométrica de la superficie de la obra de Leonardo da Vinci y que posteriormente utiliza para la reconstrucción de su imagen inicial, lo que crea nuevas imágenes digitalizadas. El segundo artista, **Vera Molnar** (1947), en su serie *Transformations* (*Transformaciones*), utiliza figuras geométricas básicas (cuadros, círculos y triángulos) para hacerles cambiar su tamaño y su proporción, lo que genera nuevas interpretaciones de dichas imágenes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Destacamos, asimismo, tres importantes exposiciones que se dieron a principios de este periodo y que marcaron los inicios de artistas que empezaron a trabajar interrelacionando el arte con el ordenador, el arte y la tecnología, para crear imágenes:

1) *Cybernetic serendipity* (*Serenamente cibernético*) (1968), celebrada en Londres, generó la creación de la fundación *Computer Art Society* (CAS) y la publicación del boletín *Page* para difundir, intercambiar y publicitar los distintos trabajos de lo artistas.
2) *Event One* (*Incluso uno*) (1969) organizada por la propia CAS.
3) *Komputer kunst* (*El arte por ordenador*), celebrada en tres ciudades alemanas en 1969-70 (Hannover, Munich y Hamburgo) (Guash: 1997, 287).

B) Los años ochenta. El soporte de la obra

En esta década, el ordenador comienza a considerarse ya como el soporte de la obra. Concretamente, se empieza a generar una fusión entre las obras propiamente creadas del ordenador y aquellas que son manipuladas a través del él, con la combinación de técnicas tradicionales y nuevas. Recordemos, al respecto, que la tecnología informática es capaz de ejecutar un gran número de operaciones secuenciales y de desarrollar formas en el espacio que pueden ser modificadas sobre la propia pantalla (Martín: 2006, 40- 45). Entre los artistas que han trabajado con estos medios destacan **Michel Chevalier** (1952), que combina las imágenes digitales con los conceptos pictóricos de **Malevich** (1878-1935), **Yves Klein** (1928-1962) y **Piet Mondrian** (1872-1944); **Lea Lublin** (1922), que se sirve del ordenador para mostrar otras formas de ver las obras maestras del pasado; y **Yaacov Agam** (1928), en cuyos trabajos mezcla proyecciones múltiples dando lugar a efectos de inmaterialidad y de indivisibilidad. También hay que destacar los trabajos de **Herber W. Franke** (1934) realizados junto a **John Falter** (1910) y **Mikado** (1933), con sus creaciones de juegos gráficos presentados en el marco de la muestra *Electra, l´electricité et l´électronique dans l´art du XX siècle* (*Electra, la electricidad y la electrónica en el arte del siglo XX*) (1983).

El arte en la red es consustancial a la idea de "obra abierta", tal como ya anunció Virilio, ya que produce la ruptura definitiva de la barrera entre el público y el artista al compartir los mismos temores y ambiciones. El público percibe la obra y la juzga mediante un sistema comunicativo inmaterial, a través de coordenadas culturales comunes que dan cuenta de los cambios producidos en la sociedad contemporánea. Además, trae como consecuencia la ruptura de la idea cerrada de la autoría de la obra y del derecho de autor, pues transgrede el concepto de privacidad y de propiedad intelectual (Martí: 2005, 737-740). Destacamos tres obras interactivas representativas del momento: *Le Bus* (*El autobús*) (1984-1990) de **Jean-Louis Boissier** (1945), *Virtual Museum* (*Museo virtual*) (1981) de **Jeffrey Shaw** (1944) y *Viewing System (Sistema televisivo)* (1990) de **Scott Fischer** (1965). La primera de ellas, se presentó en la exposición *Les Inmateriaux* (*Los inmateriales*) (en el Centro Pompidou, en

1985) y consistía en un videodisco interactivo situado en unidades de un autobús que permitía que el que el espectador se situara en una pantalla que reemplazaba una de las ventanas del autobús y que pudieran pulsar un botón -solicitador de parada- con el que apearse cuando quisiese del paisaje que desfilaba ante sus ojos en la pantalla -el trayecto de Saint Denis a Stains- e, incluso, entrar en las casas del lugar. La segunda obra, *Virtual Museum* (*Museo virtual*) invita al espectador a que atraviese los muros de un imaginario museo para entrar en la sala donde se encuentran los fondos artísticos almacenados, y de la sala de exposición de la obra. Por último, el artista **Scott Fischer** con su obra *Viewing System (Sistema televisivo)*, realiza un *environment* virtual con la ayuda de un casco estereoscópico y unos guantes numéricos[43] (Guash: 1997, 289; Guash: 2000, 465-466).

Por otra parte, hay artistas que trabajan con la idea de representación y de discurso a partir de eslóganes publicitarios, como es el caso de **Brian Reffin Smith** (1957) que, en *Than other evil (En otro malvado)* (1986), hace alusiones a los principios políticos de Margaret Thatcher. También están los que inciden en los signos, códigos y símbolos de los medios de comunicación, considerándolos mensajes universales de una gran carga simbólica. Este es el caso de **Matt Mullican** (1951) que, en su obra *City project* (*Proyecto de ciudad*), realiza proyectos urbanos virtuales creados a través del ordenador en vídeos e instalaciones. Utiliza, para ello, formas esquemáticas de modelos sencillos, proyectos claros y comprensibles, que representan toda la estructura urbanística simbolizando nuestra forma de funcionar como seres humanos, de regirnos por las reglas que nos hemos impuesto para sentirnos seguros, si bien la sensación de inseguridad no desaparece (Olhagaray: 2002, 42- 55).

C) Los años noventa. Del inicio al fin

Hasta los noventa, los artistas que realizaban obras en vídeo habían trabajado anteriormente en otros medios, pero a partir de dicha década lo hacen desde el

[43] Son los instrumentos utilizados para la Realidad Virtual. el casco y el guante conectan con nuestros sentidos y sensaciones.

principio. Son los llamados artistas nacidos en y con el ordenador y la red y consideran el espacio virtual como el único lugar donde experimentar y darse a conocer. Las primeras páginas "web" exponían las experiencias de artistas, críticos y técnicos, unificados para desarrollar un nuevo lenguaje. Pero, a medida que ha ido pasando el tiempo, la oferta ha ido aumentando y se han ido especializando los temas a tratar, creando cada país sus propias "webs" en la que informan sobre todo lo referente al "netart". También muchos artistas utilizan irónicamente la red como soporte, y crean unas categorías particulares justificadas por las que decide el carácter artístico de una "web" (Kuspit: 2006, 102-109).

La práctica artística que se desarrolla en la red se realiza en un sistema de organización y de trabajo diferente al "institucional". La red permite la desconcentración característica de la globalización y de la virtualidad, del saber y de la información y, además, supone un coste relativamente barato, al convertirse en el medio y en la herramienta que muchos proyectos artísticos, culturales, políticos y sociales han encontrado para su desarrollo. Así, un grupo que se basa en la virtualidad de su identidad, tiene gran capacidad para trabajar organizadamente de forma autónoma, y crear otra forma de poder supranacional ajena a las instituciones del Estado (Martín: 2006, 71- 82).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 12.- EL DEVENIR DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

Como ya hemos señalado con anterioridad, no puede separarse lo social de lo artístico, el Arte Contemporáneo de la Sociedad Contemporánea y es por ello que hacemos un breve repaso de la situación cultural del Arte Contemporáneo de nuestro país desde la segunda mitad del siglo XX. Hemos hablado de los nuevos medios del arte, de cómo se usan y con qué fines, pero se necesita conocer a la España de esa época para completar la información y el análisis. Pasemos pues a conocerla y a describir qué relaciones serán las que unan al Arte y a la Sociedad.

12.1.- EL FRANQUISMO

Las autoridades franquistas pretendían justificar el desarrollo y fracaso económico de los años cuarenta como si fueran únicamente efectos de la Guerra Civil, pero España consigue, después de 1950, superar el nivel de renta nacional y la renta per cápita anterior a la Guerra Civil y logra la recuperación económica que le permite estabilizarse. En este aspecto, son importantes, desde 1953, el apoyo norteamericano a través de préstamos y de inversión en el crecimiento industrial y económico, la proyección internacional con el ingreso del país a la ONU en 1955 y, tres años más tarde, la apertura del camino hacia el Fondo Monetario Internacional (FMI) y hacia el Banco Mundial (BM). Aunque no se llega en la década de los cincuenta a la reactivación industrial que se había pensado, debido en parte a la escasez de materias primas y de productos intermedios y a la fluctuación en el valor de la peseta, se inicia un proceso de mejoramiento económico y social que se consolida entre 1960 y 1973, cuando llegan al gobierno los tecnócratas y cuando se establece el llamado “Plan de Estabilización” en el que se acude a la devaluación de la peseta y a la liberación del cambio monetario con el fin de atraer el turismo. Éste se convertirá en una gran industria generadora de importantes ingresos que se mantendrá vigente hasta la actualidad (Carr: 1995, 212-213; García De Cortázar y González Vesga: 1994, 618).

En la década de los sesenta, resulta significativo el aumento del paro, pues el crecimiento industrial y la producción no alcanzaban para absorber a una creciente población trabajadora que, ante esta situación, tenía que marchar a otros países europeos que sí habían logrado activar la economía al final de la Guerra. El flujo migratorio aceleró su ritmo y se encaminó hacia la Europa noroccidental que demandaba abundante mano de obra extranjera. De otro lado, dentro del país se empezaron a presentar grandes movimientos migratorios hacia los centros industriales de Barcelona, del País Vasco y de Madrid, en donde se ocupaban en la Industria y la construcción, en detrimento de la agricultura. Ésta, a finales de los años sesenta, deja de absorber mucha más población trabajadora como consecuencia de la mecanización del campo, aunque es verdad que comienza una nueva etapa en la que aumentan la renta agraria y la productividad, así como las exportaciones. El crecimiento económico que vive el país redunda en el aumento de la calidad de vida de todos los españoles que van introduciendo en sus casas mejores electrodomésticos, automóviles, prendas de vestir y la televisión que los conecta con el mundo de la información y de la imagen (Fusi y Palafox: 1997, 346-358).

Pese a este cambio sustancial en el *modus vivendi* de la población, se desata una oleada de inconformismo que involucra a obreros y estudiantes que buscan mayores reivindicaciones sociales y una mayor apertura política, así como continúa la represión gubernamental dando lugar a tensiones que se agravan con la actividad nacionalista creciente en el País Vasco y en Cataluña. Los estudiantes y los trabajadores jóvenes serán los más dispuestos a reafirmar sus reivindicaciones y a utilizar la huelga como medio de lucha. Y la respuesta a este incremento de la conflictividad será una fuerte y variada represión que va desde el ámbito de la empresa (despidos, suspensión de sueldo, etc.) al ámbito penal (detenciones y procesamientos). En la década de los sesenta, pues, todos los cambios sociales y políticos operados en el seno de la sociedad española estuvieron estrechamente relacionados con el extraordinario crecimiento económico, que fue acercando a España a los países de la CEE en todos los campos (Tusell: 1995, 9).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La dimensión cultural de la España franquista se desarrolló a espaldas de las tendencias artísticas europeas. No obstante, tratar de reducir el arte que tuvo lugar durante la dictadura de Franco a los retratos ecuestres, el Valle de los Caídos y el cartelismo político, no deja de ser una mirada un tanto burda, de la misma forma que lo es meter en un mismo saco la producción intelectual de un país durante cuarenta años de su historia, aunque éstos fuesen de oscura dictadura. Entre las rebeliones solitarias y cierta evolución aperturista del *establishment* político podemos distinguir un camino impreciso pero evidente a caballo entre la disidencia política y la incontinencia de la creatividad, camino que contiene una serie de etapas, momentos cruciales y protagonistas clave. Juan Manuel Bonet (1981, 206-223) distingue siete periodos esenciales que no siguen necesariamente un orden cronológico normal sino que la mayor parte del tiempo se entremezclan y superponen:

1) En primer lugar, la era de las catacumbas: hace referencia a los primeros instantes del franquismo, pseudoidelogía que, para Valeriano Bozal (1976, 90), ante la carencia de una teoría política consistente, se concentraba en la exaltación iconográfica de una figura, la del caudillo, convertida en la medida de todas las cosas. Sería entonces un débil sistema de ideas, a medio camino entre una absurda autarquía política, cultural y económica, y una concepción rancia del catolicismo. En este tiempo, la vanguardia artística era exhibida como "una conspiración internacional de comunistas, judíos y demás ralea, enfrentada al eterno arte español" (Bonet: 1981, 206). El adormecimiento cultural daba paso a un aburrido academismo que se refugiaba en la tradición y en el que la obra de **Pablo Ruiz Picasso** (1881-1973) o **Joan Miró** (1893-1983) no tenía cabida ni sentido.

2) Una segunda época importante tiene que ver con la figura de Eugenio d'Ors, con la vuelta a España de Joan Miró en 1940 que dio lugar a que algunas personas pensaran que la inicial cerrazón al arte nuevo podría empezar a combatirse. En este tiempo tan complicado y atascado, Eugenio d'Ors puso un toque de cosmopolitismo y llevó a cabo los primeros intentos de difusión de lo nuevo, intentos que encontraron su plasmación en la Academia Breve de Crítica de Arte (1941), los Salones de los Once y las Exposiciones

Antológicas[44]. A partir de 1949, los Salones se convirtieron en una especie de escenario desde el que fue posible exponer la obra de **Antoni Tàpies** (1923), **Antonio Saura** (1930-1998) o **Manuel Millares** (1926-1972). Afirma Juan Manuel Bonet que d'Ors era consciente de que sus esfuerzos suplían las actividades que deberían de estar promoviéndose desde las instituciones oficiales y que su misión no debía prolongarse indefinidamente.

3) La tercera etapa es la del Escapismo o Indigenismo racial. **Rafael Zabaleta** (1936-1960), **Ortega Muñoz** (1905-1982) o **Benjamín Palencia** (1894-1980) son algunos ejemplos de aquellos pintores de los que reniega V. Bozal, más preocupados por el éxito fácil que por el compromiso social con la realidad española del momento o por un intento de proyección internacional. En torno a **Benjamín Palencia** (1894-1980) se creó la Escuela de Vallecas pero, al igual que de la Escuela de Madrid, no salió ningún pintor relevante. Al margen de estos grupos, destaca Bonet la figura de Caneja, de cuya vida escribe que

> "es distinta a la de la mayoría de aquellos pintores; su pintura, sobre una base cubista, se propone –y consigue- alcanzar un grado de pureza rara vez alcanzado en este país y en aquellos años" (Bonet: 1981, 212).

Por otro lado, desde Barcelona esta etapa de transición encontró en **Ramón Rogent** (1920-1958) a su representante principal, constituyendo la luz la gran protagonista de sus cuadros de la que se sirvió para iluminar un panorama demasiado gris. Destacado cultivador del *fauvismo* en Cataluña, trabajó principalmente la pintura del paisaje, el bodegón y el retrato, y tras un viaje de estudios a Francia, comienza a exponer una pintura de colores primarios[45].

[44] Por su parte, Valeriano Bozal, con el que Juan Manuel Bonet se muestra en claro desacuerdo, considera que "la sangre que había corrido en Málaga y Badajoz, la destrucción que había florecido en Guernica, en Santander, no era sino el preludio de un despiadado ajuste de cuentas que la mediterránea sensibilidad de d'Ors prefería no ver" (Bozal: 1976, 85). Y continúa "los artistas de la posguerra franquista carecían de un programa, por mucho que d'Ors intentara elaborarlo, pero tenían un cometido bien claro, y lo cumplieron: exaltar la gesta, el hecho, la victoria" (Bozal: 1976, 93).

[45] Véase VV.AA. *La Enciclopedia El País*, Salvat, Madrid, 2003. Tomo nº 17, página 13.508

4) El cuarto periodo se refiere al movimiento surrealista. El surrealismo había nacido en los años veinte, pero después de 1945 alcanzó un segundo momento de esplendor. En España, los vanguardistas que aún quedaban en pie habían estado muy próximos al surrealismo. Por distintos momentos, el año 1948 fue trascendental en el discurrir artístico de aquella época; para empezar fue el año en el que **Salvador Dalí** (1904-1989) regresa a España y, junto a **Joan Miró** (1893-1983), se convierten en los artistas más influyentes. **Joan Miró** (1893-1983) estaba en España desde 1940, pero no fue hasta 1949 cuando sus cuadros se mostraron al público de nuevo. El rebrote surrealista halló su crítica más dura entre el área más conservadora del *establishment*, pero también entre aquella parte de la intelectualidad de izquierdas que echaba de menos más crítica social en medio de tanto irracionalismo desordenado y, a sus ojos, poco comprensible y poco comprometido. La vanguardia artística era, en cierto modo, un movimiento al que el poder y la convención (tanto de una tendencia como de otra) veían con recelo porque mostraba un nuevo lenguaje y un novedoso modo de ver que exigía un esfuerzo de comprensión que pocos estaban dispuestos a asumir. Por eso, a las elites políticas la producción artística no les preocupaba tanto como las ideas que tenían y pretendían difundir los artistas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5) Seguidamente, Juan Manuel Bonet presenta una quinta corriente que tiene que ver con la creación del *Dau al Set* y la reconstrucción de la vanguardia catalana. En septiembre de 1948 comienza a publicarse *Dau al Set* de la mano de un grupo inicial integrado por **Joan Brossa** (1919-1998), **Arnau Puig** (1955), **Modesto Cuizart** (1925), **Ponç** (1932), **Antoni Tàpies** (1923) y **Tartas** (1928). Grupo en el que confluían sentimientos encontrados de deseo de crítica, disidencia, nihilismo o curiosidad vanguardista y que encontraba sus denominadores comunes más firmes en la negación radical y en un interés por la proyección internacional de una Barcelona abierta que, tanto antes de la guerra como después, supo recibir con más calor que Madrid las innovaciones artísticas.

6) Un sexto punto de interés se remonta también a la fecha clave de 1948 llevándonos en esta ocasión a la fundación de la Escuela de Altamira, en

Santander, que presentaba como innovación más importante el hecho de que, al contrario que los grupos madrileño y barcelonés, estaba arropada oficialmente. La Escuela nació con una voluntad utópica de atemporalidad e internacionalidad cuyo espíritu quedaba representado por las cuevas de Altamira y que, en medio de la dura autarquía, no iba más allá de las ilusiones de un puñado de soñadores preocupados por la búsqueda del lenguaje universal del arte y que encontró sus manifestaciones plausibles en varias publicaciones y en la celebración de la I Bienal Hispanoamericana, en 1951.

7) Finamente, el momento más complicado y atrevido: aparece la abstracción. Una vez más 1948 se nos muestra crucial al surgir el primer grupo dedicado al arte abstracto: el zaragozano **Pórtico**. Este grupo nace con una clara voluntad de trascender el ambiente provinciano en el que los artistas que integraban el grupo estaban inmersos, recuperando, en la medida de lo posible, la experiencia de la modernidad encarnada por **Paul Klee** (1879-1940), el cubismo y la abstracción (Bonet: 1981, 221). Por otro lado, en este año fundamental **Eusebio Sempere** (1923-1985) inicia su etapa parisina y, aprovechando unas vacaciones, realiza su primera exposición de arte abstracto en una desconcertada Valencia. Sobre estas experiencias Valeriano Bozal apunta que

> "algunas voces empiezan a oírse, pero estas voces son todavía susurros. Susurros en medio del estruendo vocinglero de la cultura oficial que llena su vacío con gritos (…) tímidas apelaciones a una realidad distinta y no presente" (Bozal: 1976, 94).

En 1953, el largo camino continúa andándose y se celebra en Santander la I Semana Internacional de Arte Abstracto. Para Bozal las obras no figurativas de **Antoni Tàpies** (1923), **Manuel Millares** (1926-1972) o **Modest Cuixart** (1925) eran en aquellos años intentos muy arriesgados de abrir caminos que las instituciones oficiales no estaban dispuestas a apoyar (más preocupadas por las actividades meramente propagandísticas) y de enfrentarse a mercados inexistentes al carecer la clase burguesa española del poder adquisitivo necesario. Concluye Bonet afirmando que, con el paso de los años y sobre todo a partir de 1957 (año en el que aparecen los grupos **El Paso** y **Equipo**

57), la vanguardia fue dejando a un lado sus preocupaciones originales para iniciar en los años sesenta un progresivo acercamiento al compromiso político con la izquierda y con las ideas democráticas a la vez que se diluían sus referentes internacionales con el creciente desarrollo del *Pop Art* norteamericano.

12.2.- LA MUERTE DE FRANCO Y LA TRANSICIÓN

Casi diez años antes de la muerte de Franco, hacia 1966, se liberalizó la expresión -la prensa y demás manifestaciones del pensamiento-, y volvió a ser motivo de debate público la necesidad de representatividad política y la libertad judicial y de huelga, temas antaño proscritos porque se entiende que eran contrarios a la esencia de una dictadura de orden (Fusi y Palafox: 1997, 318). Éste representaría una avanzadilla de un periodo, como el correspondiente a la muerte de Franco y a la Transición, que se caracterizó por significativos cambios en cuanto a apertura social y política se refiere.

Acontecen sucesos como la represión al movimiento nacionalista vasco (ETA), la condena a muerte de dieciséis de sus miembros y la presión internacional que obliga al gobierno al indulto y a decretar el estado de excepción como medida para detener las protestas y las huelgas que, a pesar de ello, continúan realizándose. Mientras tanto, el régimen prosigue con una política de represión que termina con la muerte del general Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973, quien había sido dejado a cargo del gobierno. De otro lado, la crisis económica que afecta al mundo también tiene gran incidencia en España en los últimos años del gobierno de Franco, siendo este factor un talón de Aquiles para el gobierno. Un fenómeno que influye en la necesidad de cambio es la anexión del Sáhara Español a Marruecos, que despoja al país de una franja de territorio que le daba presencia importante en el norte de África y que viene como consecuencia de la debilidad del gobierno español que es utilizada, en este modo, por el rey de Marruecos Hassan II (Tusell: 1995, 30).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tras la muerte de Franco, sucedida el 20 de noviembre de 1975, se inicia el período de transición democrática (1975-1982), en el que se da paso al régimen democrático, y en el que acontecen sucesos como la proclamación del rey Juan Carlos I y la postulación de Arias Navarro como presidente del gobierno. Aunque la apertura política fue muy tímida, sirvió como inicio para los hondos cambios que estaba pidiendo la sociedad. El reinado de Juan Carlos I da comienzo en medio de grandes dificultades políticas e institucionales, por ello, el primer periodo de su reinado estará pilotado por Arias Navarro, que fue nombrado por Franco para sustituir al asesinado presidente Luís Carrero Blanco (Prego: 2000, 19). La transformación profunda del país se inició el 1 de julio de 1976 con la dimisión de Arias Navarro, ya que "dio fehacientes muestras de su carencia de altura política para una coyuntura tan difícil como la que se vivía en esos momentos" (Tusell: 1995, 85) y el nombramiento de Adolfo Suárez como Jefe de Gobierno, pues, promueve la reforma política que fue aprobada en referéndum el 15 de diciembre de ese año, y quien debe igualmente enfrentar un período, el comprendido entre 1975-1984, de álgidos problemas económicos, de incremento del terrorismo y de aparición de movimientos nacionalistas (Tortella: 1994, 153). Al respecto, destacaremos los problemas que el gobierno tuvo que enfrentar durante la transición.

a) En el campo económico, hay que destacar la crisis energética que se produce a raíz del boicot petrolífero de los países árabes, el cual afecta a la industria del automóvil e impone el ahorro energético y la búsqueda de fuentes alternativas de energía. Esta situación lleva a la crisis económica que se evidencia en la inflación, la caída de las inversiones tanto nacionales como internacionales, la devaluación de la peseta, el estancamiento de la economía doméstica, la caída del PIB y el aumento del desempleo. En definitiva, este estado económico redunda en una crisis social.

b) En el ámbito de lo político no se presentan menos problemas, ya que desde 1977, ETA, el GRAPO y grupos de extrema derecha amenazan las reformas ya iniciadas. Es ETA el grupo más longevo y violento, desde que en 1968 perpetrara la primera acción violenta y en 1968 comenzara con la larga lista de asesinatos (Delgado: 2005, 192). Además, el gobierno aprobó la

legalización de los partidos políticos, incluido el PCE (*Partido Comunista Español*) y en las elecciones del 15 de junio de ese mismo año, vence el partido *Centro Democrático* liderado por Adolfo Suárez y que es secundado por el PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*). Por todo ello, "los primeros comicios de la transición a la democracia iban a caracterizarse por una indudable fragmentación, incluso dentro de los partidos históricos, lo cual era el resultado del largo paréntesis introducido al ejercicio de la democracia (Pérez: 1996, 267).

Las Cortes redactaron una nueva Constitución que fue aprobada en octubre de 1978 y ratificada en referéndum el 6 de diciembre del mismo año. En marzo de 1979, se convocan elecciones que ratifican a A. Suárez y que le permiten, como mandatario, aprobar los estatutos de autonomía del País Vasco y de Cataluña. En las elecciones locales triunfan los partidos nacionalistas, el PNV (*Partido Nacionalista Vasco*) y CIU (*Convergencia i Unió*). Pero, poco a poco, se fue diezmando el prestigio de Suárez, ya que entre otras cosas, él y su equipo de gobierno se mostraban débiles frente a las conductas antidemocráticas de los militares como respuesta a los ataques violentos de grupos terroristas como ETA o el GRAPO (Pérez: 1996, 272) y, ante esta situación de pérdida de confianza del pueblo, dimitió como presidente del gobierno el 29 de enero de 1981. Sin embargo, su renuncia no calmó los ánimos y el 23 de febrero de ese mismo año es asaltado el Congreso de los Diputados por efectivos de la Guardia Civil, en un intento de golpe de estado que no llega a consumarse. La periodista Victoria Prego recoge unas declaraciones de Adolfo Suárez, de esa época, en su libro *Presidentes, veinticinco años de historia narrada por cuatro jefes de estado de Gobierno de la Democracia (2000),* que expresan claramente la dificultad del momento para poder unificar criterios o contentar a la mayoría:

> "la primera sesión solemne de las primeras Cortes Democráticas fueron para mi un acto lleno de sentimientos complejos. Allí estaría gente que, como yo, habría salido del régimen anterior, gente de más edad que yo que habría participado en la guerra civil en el lado de Franco y en el lado contrario, gente que sería, por lo tanto, de "la otra España", como

Santiago Carrillo o Dolores Ibarruri, como muchos más" (Prego: 2000, 17-18).

En la década de los setenta, aparecen en primer plano, como parte del panorama político y social internacional, las convulsiones sociales y el surgimiento de movimientos sociales reclamando reivindicaciones para diversos grupos minoritarios. En este contexto hay que destacar los movimientos feministas en Bélgica, Gran Bretaña, Holanda, Francia, etc, que reivindican, entre otros, el derecho al trabajo de la mujer en iguales condiciones a las del hombre, el uso de la píldora. España no es ajena a estos movimientos, y con la fundación del Partido Feminista de ideología marxista sindical (1979), se inició un proceso de apertura ideológica que permitió la despenalización del adulterio, aprobar la ley del divorcio y que se decretara la igualdad entre ambos sexos, incluyendo la igualdad salarial: a "igual trabajo, igual salario". Y la materialización de dichas propuestas, se inicia con la Constitución de 1978, ya que en ella se promulga la enumeración minuciosa de los derechos individuales de los españoles (Pérez: 1996, 269-279). En España, y a finales de los años setenta, las mujeres empezaron a ocupar puestos en la Administración, en la enseñanza universitaria, en las empresas, etc. La mujer sale del mundo del hogar y se introduce en ámbitos hasta la fecha ocupados solo por los hombres, de modo que, bajo esta situación, se da un fenómeno que redunda en cambios sociales trascendentales, pues se disminuye el número de matrimonios así como la natalidad y se llega en años posteriores a un crecimiento negativo (Angoustures: 1995, 241-243).

Los cambios sociales y políticos afectaron directamente a la representación artística. A medida que España se iba democratizando, los planteamientos artísticos de confrontación política contra el antiguo régimen dejaron de tener sentido, lo que condujo a la redefinición de las artes plásticas que asumen otros objetos de crítica y que atienden a nuevos factores políticos, económicos y sociales. Ejemplo de ello fue la muestra en la Bienal de Venecia de 1976, *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, organizada, entre otros, por Tomás Llorens y Valeriano Bozal, quienes favorecían un retrato histórico que hacía del arte español contemporáneo un arte político y politizado

(Bozal y Llorens, 1976: 22). Asimismo, en 1979, Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas organizan la muestra *1980* en la galería Juana Mordó de Madrid, con la que pretenden encaminar el futuro inmediato del arte español. En ella, se muestran obras de, entre otros pintores, **Carlos García Alcolea** (1949-1992), **Chema Cobo** (1952) y **Guillermo Pérez Villalta** (1948). El objetivo de esta exposición era darle al arte español del momento una eminente función ideológica y estética, y, circunstancialmente, comercial, recurriendo al tradicional arte político o a una pintura revivida.

Pero será la pintura presuntamente despolitizada la que ocupará -finalmente- el panorama artístico de los años ochenta, como un producto más en el mercado del arte.

12.3.- LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DEMOCRACIA

En 1981 es investido presidente Leopoldo Calvo-Sotelo, quien ejerce un gobierno de transición en el que se convocaron elecciones que mostraron el descrédito de la UCD (*Unión de Centro Democrático*), debido al paro y al terrorismo y que permitieron al PSOE ascender en 1982 al gobierno con Felipe González, lo que cambió el panorama político del Estado. Y es que el PSOE ofrecía, por una parte, la habilidad de gobernar con la misma mezcla de liberalismo y de socialdemocracia, y por otra, equiparar a España con Europa en prestaciones sociales. Asimismo, el pueblo español estaba muy desengañado y desencantado con el anterior gobierno de la UCD y el progresivo avance de la derecha (Pérez: 1996, 276). Felipe González, respaldado por una mayoría también en los ayuntamientos y en las comunidades autónomas, lleva a cabo numerosos cambios entre los que vale resaltar los siguientes:

- Concede la libertad religiosa a la enseñanza
- Legaliza los sindicatos
- Efectúa cambios en la política fiscal
- Aprueba el divorcio en 1981 y el aborto en 1985

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Propicia la reactivación económica a partir de 1985, favorecida por la buena coyuntura internacional y el ingreso del país a la CEE en 1986.
- Propugna un desarrollo de las artes y de la cultura. Es esta la época en la que se pusieron en escena programas culturales difundidos a través de la televisión, que vio crecer el monopolio de TVE y, con ello, la difusión de la imagen como referente cultural de la sociedad de masas.

Como parte del programa de desarrollo cultural, en 1983, se creó el *Centro Nacional de Exposiciones* (CNE), institución que se encargó de difundir el arte contemporáneo organizando exposiciones itinerantes. La primera muestra se denominó *Tendencias en Nueva York* y fue presentada, en 1983, en el Palacio de Velázquez de Madrid. Esta exposición reunió a artistas como **Keith Haring** (1958), **Julian Schnabel** (1951) y **David Salle** (1952)**.** Posteriormente, se montaron diversas exposiciones de todo tipo como *Arte Povera*, la *Nueva Escultura Inglesa* y el *Neo-Expresionismo alemán*, además de monográficas de **Christian Boltanski** (1944) y **Richard Artschwager** (1923), así como grandes colecciones de arte de la segunda mitad del siglo XX, entre otras, las de **Ileana Sonnabend** (1934) y **Giuseppe Panza di Biumo** (1929). El CNE se convirtió en un organismo de divulgación que tuvo como objetivo familiarizar al público español con las tendencias artísticas contemporáneas internacionales dominantes e igualmente tratar de acercar el arte español a esas mismas corrientes. Del mismo modo, se creó el *Programa Español de Acción Cultural en el Exterior* (PEACE), que organizó una serie de exposiciones colectivas de arte español contemporáneo, como fueron *Caleidoscopio español* y *Arte Joven de los años ochenta* (1984) que pasó por Dortmund, Basilea y Bonn, o *Art Espagnol Actuel* (*Arte español actual*) (Tolouse, 1984), con su versión escandinava, *Spansk Egen-Art* (1984), que itineró por Estocolmo, Malmoe y Oslo. Asimismo, las tendencias pictóricas de los ochenta recogieron obras de artistas como **Gerardo Delgado** (1942), **Guillermo Pérez Villalta** (1945), **Miguel Ángel Campano** (1949), **José Manuel Broto** (1949), **Ferrán García Sevilla** (1949) y **Miquel Barceló** (1957).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El impulso dado al arte por el CNE, después de su desaparición, es retomado en 1988 por el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madrid y por el *Centre d'Art Santa Mònica* en Barcelona; además, en 1989 se inauguró el *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM), el *Centro Atlántico de Arte Moderno* (CAAM) y el *Centro Galego de Arte Contemporáneo* (CGAC). De esta forma, tomaron fuerza las distintas autonomías y regiones del Estado que crearon, para la difusión del arte, centros expositivos, bienales, concursos, certámenes y Muestras de Arte Joven, contribuyendo con ello a regenerar un amplío tejido artístico con un perfil más internacional. Como dice José Luís Brea

> "en un tiempo en que las estrategias de proyección sobre la escena pública simpatizaba con el recurso a las referencias nacionales -piénsese en la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán, la *new image* americana o la figuración libre francesa- la "transvanguardia" española fue también objeto de excelente acogida. Algunos nombres españoles estaban en boca de todos, y parecía que España recibía del circuito internacional el abrazo que se ofrece al "hermano pródigo" vuelto al hogar, a aquel querido hermano que, por causas de fuerza mayor, ha permanecido largo tiempo lejos, pero al que se reconoce, en cuanto vuelve, como a un igual, par entre pares" (Brea: 1990, 11-12).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El arte español de los ochenta estuvo marcado por una tendencia hacia la desinhibición, puesto que los artistas dejaron a un lado toda la represión sufrida para emerger con nuevas propuestas creativas, lo que vino a denominarse la "movida" y la "noche madrileña" de los años ochenta. Simultáneamente, surgieron cineastas, creadores de modas, grupos de música y actores que marcaron una tendencia hacia la diversión y la despreocupación. No puede, por lo tanto, desconocerse que esta nueva proyección fue obra de las instituciones de arte, de los museos, de las galerías, de las fundaciones, de las revistas, de los coleccionistas y de los artistas, todos ellos favorecidos por una bonanza económica que prometía respaldar dichos proyectos.

Sin embargo, el buen momento por el que pasaba España a principios de los ochenta, empezaría a desmoronarse con la implementación del modelo económico neoliberal para poder compensar una crisis económica. Las primeras medidas impuestas por el ministro Miguel Boyer, en 1983, caracterizadas por una austeridad muy severa (la devaluación de la peseta, la reconversión industrial, la flexibilización de las reglas de despido, etc.) y, unos años después, por el ministro Carlos Solchaga que inicia una política de privatización de empresas poco rentable para el INI, causarán descontento y agitación en sectores del partido socialista y en los sindicatos. Todo ello acarrea una serie de importantes huelgas generales, principalmente en 1984 y 1988 (Angoustures: 1995, 250-251).

12.4.- DESDE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

Para España, la década de los años noventa significa agitación y cambios en lo político y preparación para la moneda única, acontecimientos ambos que redibujan su sociedad. Hablamos, pues, de una España más europea que busca acomodarse en el mapa político y económico internacional. A partir de 1986, con la participación del país en la OTAN, comienza a contribuir a la configuración del orden europeo e internacional y, será en 1992, con la firma del Tratado de Maastrich y la participación en la ONU, cuando toma un papel más determinante. La gestión de la política exterior por parte del gobierno socialista fue uno de sus mayores logros, tal y como lo entendía el pueblo español (Powell: 2001, 464-476). Pero internamente debe afrontar un recrudecimiento de las acciones terroristas de ETA, la paulatina aparición de otra crisis económica y verse envuelto en un escándalo de corrupción política y económica que hará descender el apoyo de los votantes hasta el punto de perder la hegemonía de las elecciones autonómicas y locales y, finalmente, las elecciones generales de 1996 (Ruíz: 2002, 97). Por lo demás, se suceden rápidamente diversos acontecimientos que debilitarán más al gobierno:

- en 1991, saltan a la palestra las irregularidades económicas cometidas por el hermano de Alfonso Guerra, provocando la dimisión de éste (Ruíz:

2002, 97). Pero esto no queda aquí, pues por irregularidades financieras, otro ministro, García Valverde, también dimitirá y la crisis gubernamental no se superará en los años sucesivos (Powell: 2001, 514),

- en 1992, se produce un clima de crisis económica y numerosos problemas internos de continuos casos de corrupción que llevan a que en las elecciones generales del 1993 pierda el PSOE la mayoría absoluta y a que se vea obligado -cómo posteriormente hará el PP- a pactar con los nacionalistas vascos y catalanes para poder gobernar (Powell: 2001,519). La economía española, desde este año, entra en un periodo de recesión: caída de la demanda de empleo con lo que el paro aumenta y se devalúa la peseta,

- desde 1992 hasta 1996, año en el cual pierde el gobierno del país, el PSOE se ve envuelto en más casos de corrupción y, además, pierde las elecciones al Parlamente Europeo un año más tarde. El caso GAL, con la implicación del exministro Barrionuevo acusado de acciones terroristas, los escándalos de corrupción económica de Luís Roldán y de Mariano Rubio, procesados judicialmente, la implicación de Narcís Serra y García Vargas en las espías ilegales del CESID, todo ello minará la confianza de los electores, provocando principalmente un sentimiento de decepción y de violación de los cardinales principios políticos y éticos de una sociedad que salía esperanzada de un régimen autoritario (Ruíz: 2002, 97-98).

El triunfo del PP en las elecciones de 1996 sube al gobierno español a José María Aznar, que, como presidente del PP, representa una nueva etapa sucesora de Alianza Popular, renovada y modernizada después de cambios internos. Este nuevo gobierno supone un giro en la política económica del país, ya que el nuevo gobierno presenta un proyecto basado en la privatización de las empresas públicas industriales y de servicios, favoreciendo de este modo la competitividad. Los presupuestos se restringen, la inflación y el desempleo decrece, manteniéndose esta política en los años sucesivos, lo que hace que España cumpla en 1998 las condiciones exigidas por la UE para participar en la primera fase de la Unión Monetaria (Ruíz: 2002, 118-120). Todo esto hará que

cuatro años después de esta primera victoria, el PP obtenga la mayoría absoluta, no teniendo que recurrir Aznar a alianzas. Ya tres años antes, concretamente en 1997, Felipe González se retira de la política y Joaquín Almunia le sustituye como Secretario General, empezando una etapa de decaimiento del partido socialista que no superará hasta el nombramiento de José Luis Rodríguez Zapatero y su triunfo en las elecciones generales del 2003.

En otro orden de cosas, la década de los noventa supone la plena integración de España en los foros internacionales, con la participación del Ejército Español en diversas misiones coordinadas por instituciones europeas o la ONU, como fueron el conflicto del Golfo Pérsico en 1990 y, en 1993, la misión de paz en Bosnia. En 1991, se celebra en Madrid la Conferencia de Paz sobre Oriente Medio, asistiendo entre otros países USA, URSS, Israel, Jordania, Egipto y representantes de la OLP. Pero dentro de este ámbito internacional, surge un conflicto pesquero con Marruecos que hace peligrar las relaciones diplomáticas con este país, ya que los pesqueros españoles estuvieron un tiempo sin poder faenar en aguas de Terranova y de Marruecos con las pérdidas económicas que ello suponía. Asimismo, en 1995, por el Tratado de Schengen se eliminan los controles fronterizos entre España, Portugal, Alemania, Francia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo con el que se establecería el principio de ciudadanía que comprende la libre residencia en cualquier país miembro.

Económicamente, la década comenzó con el crecimiento de la inflación que obligó a tomar al gobierno socialista medidas drásticas. Sin embargo, la economía española parecía crecer a buen ritmo, apoyada en la inversión pública. Pero a pesar de ello, si el desarrollo económico de la década de 1980 favoreció el descenso de desempleo, en 1992 el número de parados volvió a crecer de forma alarmante. La carga de este desempleo se hizo insostenible y el gobierno acordó la reducción de los subsidios, lo que dio lugar a protestas y a huelgas, una de ellas, la del 28 de mayo de 1992, general. Al año siguiente, el paro afectó al 23 % de la población activa lo que se mantuvo prácticamente hasta 1996, año en que las mejoras en las condiciones macroeconómicas y el

incremento de inversiones permitieron que la tasa de paro se situara en el 13% de la población activa, bajando al 12% en el año siguiente (Marín: 2002, 136-139). En esta línea, un aspecto importante es la firma de los acuerdos de Maastricht en febrero de 1992 que impusieron la solidaridad financiera y contributiva de los Estados miembros de la Unión Europea más ricos hacia los más pobres, la libre circulación de personas y capitales, la creación de un Banco Europeo y la puesta en marcha de una moneda única, el *euro*. Pero hay un estancamiento económico y la peseta es devaluada dos veces. En 1993, la crisis se agrava, crece el déficit público, disminuyen las inversiones y las exportaciones. El relanzamiento de la economía internacional y la bajada de tipo de intereses mejora la economía en 1994 y 1995. Pero también hay que señalar que la incorporación de España a la UE ha obligado a la reestructuración de su economía, en la medida en que se ha tenido que adaptar a la implantación del IVA (*Impuesto del Valor Añadido*), adoptar reformas en las políticas regionales y adaptarse a los mercados agrícolas internacionales. Así mismo, ha conllevado en el sector petroquímico la desaparición del monopolio de *Campsa* y la entrada de otras multinacionales. La agricultura, por su parte, se ha visto muy afectada ya que los productos agrícolas han de competir con la producción agrícola europea, e incluso, con países no pertenecientes a la UE, pero con los que ésta tiene acuerdos comerciales, como es el caso de Marruecos. Los astilleros, la minería y la industria del automóvil también han tenido que adaptarse, así como los servicios públicos -*Correos*, *Telefónica*, *RENFE, Iberia*, etc- que han de acoplarse a la competencia de empresas privadas del sector (Ruíz: 2002, 103-117).

Ésta es, pues, la España que espera al siglo XXI, la sociedad que en menos de treinta años ha pasado de un régimen autoritario a una democracia desarrollada. Y será éste el contexto en el que viven y crean las artistas que, en el próximo apartado, “nos lo cuentan”.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

12.4.1.- LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA

Nuevas tendencias para nuevos tiempos. La fotografía en los años setenta

La influencia de la revolución de Mayo del 68 hace que, en la década de los setenta en España, se produzca una apertura hacia métodos más arriesgados en el campo artístico. En fotografía, fue crucial el nacimiento de una revista de tintes contraculturales llamada *Nueva Lente*, presentada en 1971 en Madrid y dirigida por **Pablo Pérez Mínguez** (1947) y por **Carlos Serrano** (1947) hasta que en 1975 tomó el relevo **Jorge Rueda** (1943). En ella, se publicaba la variada producción y las nuevas tendencias artísticas fotográficas de aquellos años de forma realmente diferente hasta en ese momento en nuestro país. Las corrientes que más se desarrollaron tenían que ver con las fotografías de los propios directores, destacan cuatro épocas:

1) el "periodo ecléctico" y divertido de los dos primeros directores (1971-1975),
2) el "periodo neosurrealista" o fantástico de **Jorge Rueda** (1943),
3) la "revolución de reaparición" que propugnaba **Pablo Pérez Minguéz** (1947) y **Carlos Serrano** (1947),
4) el periodo de fotografía amateur y concursista de **Salvador Obiols** (Mira: 1991, 12-18).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A través de esta revista, se dieron a conocer otros fotógrafos que seguían esta línea surrealista de fotografías manipuladas como fueron **Joan Fontcuberta** (1955), **Elías Dolcet** (1948), **Pere Formiguera** (1952), y **Carlos Villasante** (1951), con sus paisajes de aire buñueliano.

Por otro lado, surge una corriente neodocumental de contenido antropológico que culminaría en la década siguiente, representada, entre otros, por la fotógrafa **Cristina García Rodero** (1949) que viajaba por España fotografiando en blanco y negro las fiestas populares más arcaicas en tomas que ponen de manifiesto la pervivencia del mito y la mezcla entre la religiosidad y el barbarismo. En 1950, **Carlos Pérez-Siquier** (1930) y **José María Artero** (1921) crean la agrupación **AFAL** (Agrupación Fotográfica Almeriense),

publican una revista y dan a conocer a varios fotógrafos. De la **Escuela de Madrid**[46] destaca también **Ramón Zabalza** (1938). Además de agrupaciones y escuelas, surgieron colectivos de fotógrafos, como el **Yeti** o el grupo **Alabern**, al que pertenecían entre otros, **Joan Fontcuberta** (1955), **Toni Catany** (1942) y **Rafael Navarro** (1940), mientras que en Sevilla el **Grupo Fotográfico Libre Expresión f/8**, nombre tomado de un diafragma, también realizó una importante labor de recuperación histórica de la fotografía.

Por otra parte, se siguieron abriendo galerías especializadas en fotografía, como ejemplo tenemos la galería *Redor* en Madrid (1970) o *Spectrum* en Barcelona 1973) y se sucedieron las publicaciones: el primer anuario *Spafoto,* en 1971, y, un año más tarde, aparecen *Coteflash* y *Everfoto*; las revistas *Cuadernos de Fotografía*, de **Fernando Gordillo** (1941), en 1972, *Flash Foto,* en 1974, en Barcelona, *Zoom* en Madrid, en 1976, y, en 1978, inicia su andadura *Foto Profesional*. Además, se inaugura el Institut d´Estudis Fotogràfics de Catalunya (1972), dirigido por **Miguel Galmes** (1942), Photocentro en Madrid por **Aurora Fierro** (1939) y, en 1976, se crean los Centros de Enseñanza de la Imagen (CEI), lo que se suma a un gran número de agrupaciones fotográficas que fueron surgiendo (López Mondéjar: 2000, 248-249).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La fotografía documental de los años ochenta

La transición había abierto sus puertas a una fotografía documental con mayor libertad de expresión. Ello permitió que en 1979 **Jordi Socías** (1945) y **Aurora Fierro** (1939) fundaran *Cover*, la primera agencia española independiente que produce documentales en los que suele primar el acontecimiento sobre el autor y donde la fotografía pertenece a la agencia. Destaca en esta década de los setenta un grupo de artistas, que ya se inició en los año sesenta, mientras que

[46] La Escuela de Madrid nace en los años de 1950, gracias a la apertura que hacia el exterior tiene España. Jóvenes fotógrafos persiguen plasmar en sus trabajos la relación de las personas con su entorno, con su propio ambiente, de un modo directo, aplicando los fundamentos de la fotografía documental y realista, pero sin olvidar la calidad artística y el esmero estético.

en los ochenta asistimos a la consolidación de la fotografía con la creación documental de **Koldo Chamorro** (1949), **Cristina García Rodero** (1949), **Cristóbal Hara** (1944), **Fernando Herraéz** (1948), **Benito Román** (1950), **Enrique Sáenz de San Pedro** (1946) o **Ramón Zabalza** (1938) (López: 2000, 258). Todos ellos

> "se convierten [en] notorios honestos de la realidad española, en unos años marcados por la apoteosis neoliberal, [lo que] responde de la agonía de la vida rural y de los referentes culturales y morales tradicionales" (López Mondéjar: 2000, 258).

Igualmente se suceden las revistas especializadas como *PhotoVisión,* creada en 1980, por, entre otros, **Joan Fontcuberta** (1955) y, además destacan *Foto Professional* en 1983, *La Fotografía* en 1986 y *FV* en 1989 (López: 2000, 262) y otras revistas de arte como *Lápiz,* surgida en 1982, que dedica parte de sus contenidos a la fotografía artística. También se publican en esta década tres libros fundamentales de historia de la fotografía española: en 1981, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* de **Lee Fontanella**, la *Historia de la fotografía* de **Marie-Loup Soguees** en ese mismo año y *Las Fuentes de la memoria I. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* de **Publio López Mondéjar**, que inauguraron una trilogía sobre este tema. Además de las galerías, las revistas y las escuelas, se desarrollaron importantes exposiciones con la *Primavera Fotográfica* de Barcelona, festival que comenzó en 1982 y que se convertiría en bienal a partir de entonces (Sougez: 1999, 458-459).

Por lo demás, diversos autores asientan su estilo en esta década. El uso del color en fotógrafas como **Ouka-Lele** (1957) tiene una procedencia pictórica, ya que se trata de fotos en blanco y negro coloreadas a mano o con aerógrafo con colores intensos que dan como resultado una imagen viva y colorista, que será característica de la década de los ochenta. Otros ejemplos los encontramos en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

los tirajes cromogénicos[47] de **Néstor Torrens** (1954) o de **P. Pérez-Mínguez** (1952), que combina múltiples referencias de la cultura pop de la época que tanto gustaba del "kitsch" en un afán por recuperar el hedonismo de la cultura mediterránea (Fontcuberta: 2004, 174-175).

Otros artistas convierten la fotografía en una parte más de su acción. Por ejemplo, **América Sánchez** (1939) recupera fotografías desechadas de aficionados y las manipula convirtiendo, así, una imagen no válida en una obra de arte reciclada. **Marc Villaplana** (1962) y **Mabel Palacín** (1964) trabajan conjuntamente en grandes instalaciones donde el tema de la violencia es representado con fotografías de archivos policiales y de enciclopedias médicas. **Javier Vallhonrat** (1953), en su serie *Homenajes* (1983), presenta retratos y desnudos inspirados en obras clásicas en un afán mistificador y, al mismo tiempo, perverso. Con aire más irónico **Joan Fontcuberta** (1955), con su *Herbarium* (1982-85), y **Pere Formiguera** (1952), con quien realizó *Fauna* (1987), muestran series muy imaginativas de fotografías que proponen submundos de animales y de plantas imposibles de interés seudocientífico que cuestiona de forma humorística la veracidad de la fotografía (López: 2000, 255). También en esta década comienza a manifestarse una fotografía entrada en un "documentalismo íntimo", con carga melancólica y enclavadas en un degradado ámbito urbano. Al respecto destacan artistas como **Manolo Laguillo** (1953), **Marta Povo** (1951), **Ferrán Freixa** (1950), **Carlos Cánovas** (1951), **Humberto Rivas** (1937), **Manel Úbeda** (1951), **Eduard Olivellla** (1948) o **Manel Esclusa** (1952) (López: 2000, 259-260).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ironía y narración en la fotografía de los años noventa

En 1991, se realizó la importante exposición *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española, 1970-1990* en el *Centro de Arte Reina Sofía*, que asentó la fotografía en el mundo de las artes plásticas españolas. Además, se instaura el *Premio Nacional de Fotografía*, que, en 1994, obtuvo **Gabriel**

[47] Son tiras aparentemente fotográficas, construidas enteramente por ordenador y sin ninguna base óptica. Son obras de arte que utilizan un proceso de impresión relacionado con la fotografía, pero que derivan también de la tradición pictórica.

Cualladó (1925), en 1995, **Javier Vallhonrat** (1953), en 1996, **Cristina García Rodero** (1949), en 1997, **Humberto Rivas** (1937), en 1998, **J. Fontcuberta** y, en 1999, **Alberto García Alix** (1956).

La fotografía parece que goza, por tanto, de buena salud, el coleccionismo de fotografía artística se extiende y cada vez encontramos más obras fotográficas en las ediciones de *ARCO*, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo que se celebra en Madrid desde 1982 (Fontcuberta, 2004). En este marco expositivo, vemos cómo la fotografía se imbrica con otras artes plásticas, en especial con la escultura en instalaciones como las de **Paloma Navares** (1947), cuyas piezas son predominantemente fotografías pero provienen de obras clásicas y se materializan en enormes acetatos. El catalán **Perejaume** (1957) comenzó haciendo uso de la fotografía para documentar de manera espectacular, sus intervenciones en la naturaleza y ha derivado en usos específicos del lenguaje fotográfico en obras conceptuales que beben del humor y de la poesía de **Joan Brossa** (1919-1998). Otros escultores como **Susana Solano** (1946) o **Carmen Calvo** (1945) añaden fotografía a sus esculturas hasta que éstas devienen en el elemento que articula la historia que se narra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Muchos autores utilizan la imagen digital de manera habitual como una herramienta que no siempre es obvia, pero que se hace imprescindible cuando se trata de expresar la visión del siglo que se acaba. El ritmo frenético de las nuevas tecnologías de la información y la multiplicación de las imágenes bidimensionales hacen que su consumo se produzca de manera casual y que la imagen que proyectamos de nosotros mismos sea cada vez más ajena a nuestra verdadera naturaleza. Algunos artistas como **Rogelio López Cuenca** (1959) utilizan imágenes extraídas de medios audiovisuales que luego se amplían o se estampan con medi os fotolitográficos para crear imágenes aumentadas de contenido crítico con estos medios. Otros recurren a tratamientos más etéreos, como **Daniel Canogar** (1964), que proyecta fragmentos de partes del cuerpo o del rostro sobre espacios oscuros para crear una imagen combinada de aspecto fantasmagórico, pero que quiere ser un rostro o un cuerpo ideal (Fontcuberta: 2004, 192). La misma idea de la

hibridación aparece en las obras de **Marina Núñez** (1966), cuyas imágenes digitales unen fragmentos de cuerpos humanos con partes de máquina creando, así, unas *cyborgs* de aire futurista. **Juan Urríos** (1958), en su serie *Ortopedia*, también hace uso de la imagen digital para combinar los rostros que fotografió en un establecimiento penitenciario y para formar personajes cuya monstruosidad se ve justificada por su aspecto. También otros artistas con una larga trayectoria y reconocido prestigio se sirven de los procedimientos digitales en sus trabajos fotográficos de una gran carga poética y de colorido, como sucedió **Ciuco Gutiérrez** (1956) con su serie *Paisajes interiores* o *el color de la memoria* (1957), con **Rosa Muñoz** (1963) que crea instalaciones escenográficas y el registro fotográfico de esta instalación en su trabajo *Escenarios* o con **Pablo Genovés** (1959) en su serie *Sucedáneos* (1999-2003) (López Mondéjar: 2000, 271).

Las mujeres fotógrafas

Como venía sucediendo fuera de España, las mujeres fotógrafas reflexionan en su arte sobre el cuerpo y los estereotipos femeninos, así como sobre la historia íntima en una especie de autobiografía redentora. Como nos comenta José Sabonit, son

> "artistas que trabajan precisamente en la negación, en la subversión, ironización o simple manipulación de esos modelos (mujer-belleza, mujer-familia, mujer sexo)" (Saborit: 1992, 13).

Por ejemplo, igual que **Tracey Emin** (1963) hacía un recorrido por su biografía a través de sus amantes, **Jana Leo** (1965) explora y exhibe sus propias experiencias sexuales escenificando un *peep show* (espectáculo que se ve a través de un pequeño agujero) y pidiendo a los espectadores que la fotografíen, o presenta fotografías manipuladas combinadas con distintos materiales que sugieren la automutilación, la negación del propio cuerpo. **Ana Teresa Ortega** (1952) se representa a sí misma en grandes piezas de hierro y metacrilato, mientras que **Mau Monleón** (1965) combina las técnicas

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

fotográficas con “epoxi[48]” para convertir en escultura la imagen del cuerpo-máquina. **Maribel Doménech** (1951) compone sus cajas de luz con radiografías en una nueva lectura de esa técnica fotográfica para mostrar una parte realmente interior del cuerpo, mientras que **Silvia Martí Marí** (1966) realiza fotografías directas de fragmentos de un cuerpo que son a la vez fragmentos de vida que se desvelan a la manera de diario íntimo, mostrando lo que no se puede mostrar (Pérez: 1999, 12-15). De manera teatral, el tratamiento de las sombras que se proyectan sobre su propio cuerpo en las fotografías de **Anja Krakowski** (1965) suponen la escenificación y ficción de un hecho desgraciado que no tiene solución y que también se narra en las sombras y proyecciones que acompañan sus instalaciones (Pérez: 1999,13-15). Asimismo, de carácter narrativo son las fotografías de **Concha Prada** (1963), que sugieren dramas que envuelven a mujeres protagonistas de películas de “serie B”, aunque con una estética más próxima al cómic. **Ana Casas** (1965) bebe del recurrente tema de la autobiografía , en su libro *Álbum*, donde desvela recuerdos y sentimientos de tres generaciones de mujeres de su familia. En el caso de **Eulalia Valldosera** (1963), el cuerpo se relaciona de manera aséptica con cosméticos y productos de higiene en habitaciones vacías o colchones en el suelo (Fontcuberta: 2004, 187).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En general, se advierte que el pensamiento feminista ha marcado de forma profunda el arte creado a partir de los años setenta con nuevos medios, tanto el realizado por mujeres como por hombres, tanto si se habla como si no de la diferencia sexual, pero siempre se trata de un arte insólito por la sociedad de la imagen que, aunque acabe con algunos estereotipos sobre lo femenino, termina imponiendo otros nuevos como la belleza, el virtuosismo, la capacidad laboral, las habilidades en la vida publica, etc.

[48] Es un polímero termoestable que se endurece cuando se mezcla con un agente catalizador o "endurecedor".

12.4.2.- LA VIDEOCREACIÓN EN ESPAÑA

A tono con la expansión y la acogida del videoarte en el mundo, en España se presenta un gran desarrollo de esta técnica. En los primeros años de la década de los setenta, surgen exhibiciones puntuales de obras individuales, ya que suponen la única práctica pública de difusión de este medio. También se dan muestras colectivas o festivales y actividades de programación de determinadas instituciones, eventos y seminarios. De esta manera, se pretende mostrar una perspectiva conjunta de las tendencias dominantes, relacionándolo con su desarrollo formal y conceptual, además de la evolución tecnológica y social en nuestro país. A continuación se presentará una selección de las muestras más destacadas y representativas de la vídeo-creación en España (Echevarria: 1987, 25-32).

A) <u>Los años setenta. El inicio</u>

A comienzos de la misma, se empiezan a tener noticias del uso del vídeo en la creación artística y en otros ámbitos como la medicina y la pedagogía. Al tiempo, se introducen en España los primeros magnetoscopios[49] y Televisión Española inicia el almacenaje de programas sobre cintas magnéticas de 2 pulgadas, lo que facilita el archivo y reduce el espacio necesario para ello.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A mitad de dicho período, comienzan ya a organizarse tímidamente las primeras tentativas de cursos teóricos y prácticos alrededor del vídeo de creación, así como la primera emisión televisiva de carácter local por parte de pequeños colectivos interesados por esta área al margen de las estructuras cinematográficas y televisivas del momento. En Barcelona, se abre el primer estudio de vídeo en una institución no dedicada a la emisión televisiva, lo que supone el inicio de la vídeo producción artística autóctona como tal. Además, se presentan por primera vez obras de autores españoles de vídeo en *la IX*

[49] Aparatos que graban y reproducen imágenes y sonidos mediante cintas magnéticas procedentes de la televisión o de otro aparato de vídeo.

Bienal de París, con lo que se inicia la proyección de dichos artistas fuera de nuestras fronteras.

A finales de los setenta la actividad artística se empieza a extender por otros núcleos o áreas, aparte de Barcelona y Madrid, como fueron entre otras la Caja de Ahorros en Pamplona o la U.I.M.P. (Universidad Internacional Menéndez Pelayo) en Santander. Además, se consiguen logros importantes con la presencia de artistas españoles en USA y de los programas teóricos realizados aquí y en el extranjero (*Vídeo 79*, Roma), el avance de las opciones del vídeo comunitario, la perspectiva de aparición de la televisión local en Cataluña, con las primeras actividades relativas al uso pedagógico del vídeo con un programa propio e intervención extranjera (Universidad de Barcelona y el *Institut Alemany* de Barcelona), y con la configuración de una incipiente industria del vídeo.

B) Los años ochenta. Cambios favorables

En este periodo, la situación general del videoarte español experimenta un cambio favorable que permite ver en las muestras una gran evolución y desarrollo en el uso de las técnicas y de las temáticas. Asimismo, se publica el primer libro de edición comercial y de distribución amplia sobre el tema, se inaugura la primera escuela de vídeo se amplía rápidamente el número de ellas en Madrid y Barcelona. También se emite el primer trabajo independiente de videoarte en la televisión (Koloroa, de *El Hortelano*). Aparecen en el mercado nacional magnetoscopios y cámaras de 1/2" que están al alcance económico medio, por lo que los artistas empiezan a trabajar en formato de vídeo doméstico de media pulgada. Se crean los primeros estudios independientes de la televisión de calidad *broadcast* de alta banda y la primera distribuidora (Videografía, S.A., Barcelona). Se empieza a incorporar una nueva sección de videoarte en distintos ámbitos culturales, como en el programa televisivo Visual, de TVE, o como Barcelona en el Festival de Cine de San Sebastián (Patuel: 1999, 47-50).

En la segunda mitad de la década de los ochenta se crean festivales nacionales específicos de vídeo-creación que se van extendiendo a diversas

ciudades como Barcelona, Granada, Madrid, Málaga, Santiago de Compostela, San Sebastián, Zaragoza y Vitoria. En estas muestras, la presencia de vídeo-artistas españoles es significativa como también lo es en festivales internacionales de otros países de Europa (Monbéliard, La Haya, Locarno...) y de EEUU. (Nueva York y Los Ángeles). Además, se establecen las televisiones autonómicas estatales –ETB, TV3, etc.- en las que trabajan un gran número de profesionales del medio (realizadores, productores, artistas...) y aparecen más distribuidoras como VDG, DAN, AVA...y la producción digital (Cabot: 2003, 19-22).

A finales de estos años ochenta, la producción de vídeo-arte y de videoinstalación experimenta en España un notable aumento y se empieza a trabajar con el diseño gráfico y la manipulación de videoimágenes por ordenador.

C) Los años noventa. Proyección hacia nuevos entendimientos

El número de exposiciones, certámenes, festivales, cursos y seminarios es muy numeroso, por lo que comienza a ser difícil realizar un listado exacto de todas estas actividades. Y es que cada autonomía cuenta con un festival de vídeo en su mapa cultural, con mayor o menor aceptación, por lo que se produce una gran dispersión y descentralización de la vídeo-creación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

12.4.3.- EL NETART EN ESPAÑA

Para conocer el actual "netart" en España debemos de remontarnos a su origen y desarrollo para poder entender su presente y futuro. Desde los años cincuenta se empezaron a generar en otros países como Estados Unidos, Australia y Alemania, diversas experiencias que unían las prácticas artísticas y el ordenador como el elemento tecnológico más moderno. Aunque en España no fue hasta finales de los sesenta cuando se inician, concretamente en 1968, cuando el grupo denominado *Antes del Arte*, a la cabeza del cual se encontraba **Vicente Aguilera Cerni** (1920), mostraba sus primeros trabajos de

arte y computadora en el Colegio de Arquitectos de Valencia. Pero fue en 1969 el momento en que se celebró el "Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas" del *Centro de Cálculo* de la Universidad Complutense de Madrid, que duró hasta 1972, en el que se analizaron cuestiones que siguen siendo de actualidad, es decir, de qué manera y en qué medida la informática ha invadido todos l os campos de la creación. Como sostiene Tomas García, en la obra "el Centro de Cálculo, 30 años después" (2003), este seminario fue

> "el primer intento colectivo de nuestro país de la utilización del ordenador como instrumento de arte y en él participaron artistas, músicos, profesores, críticos de arte, arquitectos e informáticos principalmente, que crearon un trabajo pionero de gran importancia, en el que se utilizaron, por primera vez, las nuevas tecnologías en el ámbito artístico. […] Creo que su importancia radicaba más en la voluntad de renovar las artes plásticas en nuestro país que en otra cosa, y la informática era un medio para ese fin, casi un pretexto" (García Asensio: 2003,28).

El seminario estaba dirigido por el director del *Centro de Cálculo* Florentino Briones, el subdirector Ernesto García Camarero, el delegado de la empresa IBM Marió Barberá e Ignacio Gómez de Liaño como coordinador del seminario y redactor de las reseñas que aparecieron en el Boletín del *Centro de Cálculo* Se desarrolló un programa de orden estético que en nada desmerecía lo informático, por ello el entendimiento por parte de la dirección con los artistas no tuvo problema, aunque sí lo fue a la inversa, pues gran parte de los artistas no sabían ni aprendieron a programar. También se hizo mención a la espléndida dotación del equipo de informática del *Centro* a la Universidad realizada por la IBM, lo que generó un vínculo personal entre las dos instituciones.

Paralelamente a este Seminario, se desarrollaron diversas exposiciones, entre las que destacaron principalmente tres. La primera, de **Tomás García Asensio** (1940) y **Manuel Quejido** (1946), organizada por **Julián Gil** (1939) en la "Escuela de Arquitectura" de Madrid. La segunda, *Formas computables* (1969),

se exhibió en la Galería “La Pasarela” de Sevilla, en la Sala “Monte de Piedad” en Córdoba y en “Mente 4” en Bilbao, siendo los artistas participantes **José Luis Alexanco** (1942)**, Elena Asins** (1940)**, Manuel Barbadillo** (1929-2003)**, Equipo 57** (1957)**, Tomás García** (1940), **Luís Lugán** (1929)**, Quejido** (1946)**, Abel Martín** (1931)**, Eduardo Sanz** (1928)**, José Seguí** (1940)**, Soledad Sevilla** (1944)**, Eusebio Sempere** (1923-1985)**, Victor Vasarely** (1908-1997) y **José María Iturralde** (1942). Y la tercera, titulada *Generación automática de formas plásticas* (1970), en la que participaron **Alexanco** (1942)**, Manuel Barbadillo** (1929-2003)**, Gerardo Delgado** (1942)**, Tomás García** (1940)**, Julio Luján** (1929)**, Gómez Perales** (1923)**, Manuel Quejido** (1946)**, Soledad Sevilla** (1944)**, Eusebio Sempere** (1923-1985)**, George Nees** (1926) y **A. Michael Noll** (1939), principalmente. Más tarde, se celebró la exposición *The computer asisted art exhibition* (*El ordenador como arte de exhibición*) (1971), en el “Palacio Nacional de Congresos y Exposiciones” de Madrid, y *Formas computadas* (1971), en la Sala “Santa Catalina” del Ateneo de Madrid. Y, por último, “Los Encuentros en Pamplona” (1972), que se presentan en un momento de crispación social y política (coincide con unos atentados de ETA) y de enriquecimiento con las primeras aportaciones del Centro de Cálculo de Madrid. De forma gratuita y una semana antes de la Fiesta de San Fermín, cualquier ciudadano podía ser observador y participante de estas nuevas expresiones plásticas. Según el profesor Fco. Javier Zubiaur Carreño, Los Encuentros de Pamplona consistían

> “en un conjunto de actos culturales que informaron al ciudadano de las últimas tendencias artísticas nacionales e internacionales y establecieron un debate directo entre aquél y los creadores. También, se contempla el mecenazgo artístico de quienes los hicieron posible, los Huarte, -principalmente Félix Huarte Goñi y su hijo Juan Huarte Beaumont-, familia de constructores de origen navarro, promotora de iniciativas socio-culturales en los campos de la música y de las artes plásticas y visuales. Luis de Pablo, al frente del grupo madrileño *Alea* de experimentación musical, y el pintor-escultor José Luis Alexanco fueron los encargados de programar este singular evento que congregó en la ciudad de Pamplona a 350 artistas de vanguardia procedentes de cuatro continentes” (Zubiaur: 2004, 251).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Entre los artistas que fueron llamados para realizar esta experiencia destacan tres **Eusebio Sempere** (1923-1985), **Manuel Barbadillo** (1929-2003) y **José Luís Alexanco** (1942), cuyas trayectorias artísticas hacían posible establecer un diálogo generador de propuestas innovadoras. Ellos confiaban en la computadora como instrumento para resolver problemas técnicos y plásticos y para profundizar en la forma, independiente de la descripción referencial y de lo gestual, siendo la obra de arte el resultado de un proceso de creación analítica que nada tiene que ver con el azar. De esta forma, dichos artistas, en estrecha colaboración con los técnicos informáticos, pudieron realizar propuestas matemáticas y gráficas sin ningún tipo de ideología aparente. También se dieron trabajos de artistas que, sin el uso del ordenador, aplicaron la geometría y la matemática en la realización de sus obras, como es el caso de **Hans Hinterreiter** (1902-1989).

Destacan los trabajos de los artistas **José María Iturralde** (1942)**, Soledad Sevilla** (1944)**, Tomás García** (1940) y **Luís Lugán** (1929)**. José María Iturralde** (1942) se interesó con el trazado de polígonos imposibles y la ambigüedad de la perspectiva, generando imágenes que no se correspondían con la visión real, pero que pueden ser programables. **Soledad Lorenzo**, con la ayuda de **Gómez Perales** (1923) y **Gerardo Delgado** (1942), hizo estudios sobre módulos para realizar en superficies transparentes de colores para ser superpuestas y sobre redes. **Tomás García** (1940), por su parte, incidió en el tratamiento automático del color, en el que tal y como el propio artista explica

> "a partir de un dibujo dado se establecía una razón directa o inversa entre la luminosidad del color y el área que éste ocupaba, obteniéndose como resultado indicaciones de forma, tamaño y color correspondiente a la gama establecida" (García Asensio: 2003,31).

Y, por último, **Luís Lugán** (1929) se interesó por la propia máquina en sí, el *hardware*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

También surgió la idea de servirse de la informática para la realización de bocetos, lo que ayudaría en la realización de la obra final:

> "la idea del boceto informático seguramente implicaba el ideal de un robot informático que pintara cuadros o hiciera esculturas. Ése no ha sido el camino sino más bien el de las imágenes análogas a la televisión manipuladas informáticamente que se ven en los monitores. Entonces eso era imposible, porque no había monitores, ni teclados, ni ratones. Tampoco había impresoras en color, no había más colores que el negro y el de las plumillas que se ponían en el ploter que eran iguales a las de dibujar a mano. El PC aún tardaría en llegar diez años a España, era la época de las fichas perforadas" (García Asensio: 2003, 30).

En la década de los ochenta, **José Val de Omar** (1904-1982) y el *Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid* realizaron la obra *Menina* (1986), de **Juan Carlos Eguillor** (1947), que se expuso en el *Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía* Madrid y que fue una obra pionera en España de arte electrónico realizada íntegramente por ordenador. En los años noventa, el panorama del "netart" en España empezó a cambiar de manera positiva, ya que los artistas vieron en el uso del ordenador no sólo una herramienta de ayuda para sus obras sino también para la realización de éstas por este medio, lo que suponía un cambio total en los soportes y técnicas artísticas tradicionales. Ahora, la obra la forman millones de píxeles que se pueden visualizar a través del monitor. Destacan artistas actuales como **Águeda Simó** (1966), **Antoni Abad** (1956)**, Antoni Muntadas** (1942), **Emilio López-Galiacho** (1960), **Javier Mariscal** (1950), **Javi Navarro** (1960), **Joan Fontcuberta** (1955), **Jordi Moragues** (1970), **Jorge Dragón** (1956), **Marcel-lí Antunez** (1959), **Narcís Pares** (1966) y **Roc Pares** (1968), **Pedro Garhel** (1952-2005), **Rafael Lozano-Hemmer** (1957), entre otros.

Por otra parte, estudios teóricos sobre este tema se encuentran en el curso de doctorado titulado *Aproximación a un intento de informatizar la plástica*, impartido por el profesor D. Luís Alonso Fernández y Enrique Castaños Alés con su tesis doctoral *Los orígenes del arte cibernético en España* y en el

seminario de *Generación de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid* (1968). Este Centro tuvo un valor importante en ese momento histórico por su contenido y por el alcance posterior de dichas experiencias artísticas que dieron lugar al “Net.art” en nuestro país.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

III PARTE:

LA PERCEPCIÓN SOCIO-ARTÍSTICA DEL CONCEPTO "MUJER", A TRAVÉS DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 80 Y 90 DEL S. XX.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 13.- LA MUJER EN EL ARTE FRENTE AL RETO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Con *La Mujer en el Arte frente al reto de las Nuevas Tecnologías* queremos aproximarnos a la influencia de las nuevas tecnologías en el Arte hecho por mujeres desde finales de los años sesenta a la actualidad.

A lo largo de los años sesenta, fruto de una labor que se ha ido elaborando en el transcurso del último siglo, surge con mayor fuerza la reivindicación del colectivo de las mujeres, asociado con el movimiento feminista. Su lucha y su grito se une al de otros colectivos en lo que se denomina el movimiento contracultural, que pone en entredicho los cimientos de una cultura establecida, dictada, marcada, fijada y extremadamente normativa. Una de las características de los movimientos contraculturales es el de la provocación mediante la acción y la imagen, utilizando para ello elementos de los medios de comunicación de masas que resultan ser más cercanos al público en general. Otra característica es que también desean llegar a un receptor mucho más amplio, en una época de crisis política y económica[47], poniendo de manifiesto y tomando conciencia de estos momentos y por las sucesivas protestas contra la guerra del Vietnam, las manifestaciones estudiantiles, la lucha de los derechos civiles o las reivindicaciones de grupos hasta ahora relegados, como la población negra (Aliaga: 2004, 61). Además, las estructuras patriarcales que han regido la sociedad occidental desde hace siglos se tambalean con la puesta en cuestión de sus verdades universales, siendo una de ellas la posición de la mujer en la sociedad. Junto a esta expansión del mensaje

[47] La pérdida de la hegemonía económica norteamericana que llevó a la crisis del dólar en 1971 y al fin del sistema de Bretton Woods. Los Acuerdos de Bretton Woods son las resoluciones de la Conferencia Monetaria y Financiera de las Naciones Unidas, realizada en el complejo hotelero de Bretton Woods (Nueva Hampshire), entre el 1 y el 22 de julio de 1944, donde se decidió la creación del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional y el uso del dólar como moneda internacional.

encontramos otra característica que creemos capital a la hora de plantear la cuestión: la voz de la mujer ya no es solamente la de sus ideólogas, la de aquéllas que han destacado aisladamente en alguno de los campos de las ciencias, las letras o la política, sino que los nombres propios dejan paso al rostro femenino, a la imagen de la mujer, sin olvidar que el movimiento se centra en el entorno urbano nacido de la revolución industrial. La voz común pone en evidencia la marginación sufrida por la mujer en el ámbito público (en la política, en la economía, en la cultura y en el arte) que le relega al área privada, confinándola al cuidado del hogar y a la procreación u otorgándole el único valor laboral fuera del hogar como mera mano de obra poco cualificada.

En estos años, la vinculación con la tecnología seguía siendo una cuestión maquinal, casi simbiótica. Mujer y máquina eran entendidas como piezas reproductoras en manos de una cultura patriarcal, dominadora y cerrada. Es cierto que la mujer se vale de la máquina, del progreso tecnológico, como instrumento de ayuda en sus labores, ya sean domésticas o fuera del hogar, pero ambas no son vistas más que como piezas de una cadena de producción: ruedas, engranajes, motores, teclas, cintas, correas... Todo nos hace pensar en un círculo cerrado, con un sonido ambiental monótono y repetitivo, lo que nos lleva al eterno retorno que aniquila y niega la creación, y la persona. Pero el sistema establecido siente que ya hace suficiente donando al género femenino todos estos objetos: la lavadora, la secadora, la aspiradora, la plancha, la máquina de coser o la máquina de escribir.

Al mismo tiempo, en el terreno artístico esta situación social se refleja con el surgimiento, en los años setenta, de un arte de carácter femenino, a través del cual la mujer crea su propio discurso desde una visión personal y comienza sus primeras aproximaciones al uso de la tecnología con nuevas técnicas como el fotomontaje[48]. Más tarde, en la década de los ochenta, a la lucha del movimiento posfeminista se le incorporan nuevos colectivos igualmente

[48] Técnica gráfica de expresión artística consistente en formar una nueva obra con trozos de fotografías y materiales ya impresos. Como arte nació hacia los años veinte del siglo XX de la mano de los dadaístas. En España, Josep Renau fue uno de sus maestros.

minoritarios, lo que vino a denominarse el “arte de género”, en el que muchas de estas artistas hacen ya uso pleno de la fotografía y la vídeo-creación. Desde los noventa hasta la actualidad, la mujer se muestra en su feminidad más “pura” y ya utiliza los nuevos medios que mejor le sirven para establecer su propio lenguaje, el más adecuado con los contenidos que quiere transmitir; y esto ocurre casi a la par con el hombre en el caso del “netart”. De esta forma, podemos distinguir estos tres momentos citados, aunque de una manera flexible, pues podemos encontrar una misma artista coexistiendo en las diferentes etapas. Seguidamente pasaremos a analizar cada uno de los periodos citados.

La década de los setenta. El esencialismo.

En la década de los setenta las mujeres veían la tecnología como un elemento de emancipación, que les ayudaría a liberarse de sus tareas domésticas e incorporarse al mundo del trabajo. A su vez, el movimiento feminista se centró en la búsqueda de una esencia común de todas las mujeres, destacando su constitución biológica como la que las determina y las hace diferentes, centrándose en su cuerpo y en sus procesos vitales (Martín: 2000, 153-154). Es lo que se llamó una visión “esencialista”. Destacan aquellas artistas que en sus obras plasman temas propios del universo femenino, tanto de su cuerpo y de su sexualidad, así como aquellos temas que se han establecido como roles del mundo femenino (Mayayo: 2003, 109), representándose mediante la utilización del icono y la metáfora en los que el concepto y la idea priman sobre el virtuosismo técnico (Mayayo: 2003, 94-95).

Un ejemplo representativo lo constituye la obra de **Judy Chicago** (1939) que, con *The dinner party*[49], instala una mesa en forma triangular (símbolo de la igualdad y de la feminidad) de grandes dimensiones, con un total de 39 cubiertos repartidos que están dedicados cada uno a una famosa mujer (de la mitología como las diosas Isis, Artemio o Ishtar; personajes de la literatura como la escritora del siglo XV Christine de Pizan o, del siglo XIX, como Virginia Woolf o Natalie Barney; figuras históricas como la reina egipcia Hatshepsut o la

[49] *La cena festiva.* Instalación, técnica mixta, 1440 x 1290 x 90 cm, de 1974 a 1979.

emperatriz bizantina Teodora...) y 999 nombres de mujeres (artistas y escritoras como Romaine Brooks, Radclyffe Hall o Gertrude Stein…) escritos en el suelo (*Heritage floor*), en unos azulejos en los que se apoya dicha mesa. Es esta una obra tremendamente simbólica que denuncia el papel asignado a la mujer de preparar la comida y servirla en la mesa, haciendo una analogía entre lo femenino y la comida, siendo esto lo único que, en definitiva, la representa sin valorar las grandes aportaciones realizadas por muchas de ellas. Este trabajo se expuso por primera vez en el *San Francisco Museum of Art* (1979) con gran éxito y se seguiría mostrando más tarde dentro de U.S.A., en Houston, Brooklyn, Boston, Cleveland, Chicago y, en el extranjero, en Australia y en Gran Bretaña, de 1988 a 1996 donde permaneció sin ser exhibida. Esta obra se inspiró en el ensayo, *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf, en el que ya se reivindicaba la necesidad de crear un espacio propio y referencial para la mujer (Mayayo: 2003, 72-77).

Otra muestra significativa es el proyecto artístico colectivo de la escuela *CarlArts*[50], denominado *Womanhouse*[51], que gira en torno a la relación entre la biología y los roles sociales (Martín: 2000, 157). En él, las artistas acondicionan una casa abandonada (limpiándola, pintándola, decorándola...), como parte del proceso creativo y realizan diversas actividades y *performances*: *The cock and cunt play*[52], en la que se recreaba las discusiones entre las parejas, hombre-mujer; y *Waiting*[53], donde *se* plasma la pasividad asignada al rol femenino... También desarrolla instalaciones como *Natural Kitchen*[54], en la que se plantea el tema de la alimentación en la cocina y se muestra cómo la madre da de

[50] *La California Institute of the Arts* de Valencia, Los Ángeles, U.S.A. Se crea por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro entre 1971 y 1975 y proviene del programa feminista de arte de la Universidad de Fresno, aunque se traslada a la Universidad de Los Ángeles por tener más infraestructura.

[51] Consistente en una serie de instalaciones, celebradas del 30 de enero al 28 de febrero de 1972 en Los Ángeles.

[52] Su titulo literalmente traducido es, por burdo que parezca, *La obra de la polla y el coño* (1972), de Judy Chicago.

[53] *Esperando* (1972), de Faith Wilding.

[54] *Cocina nutricia* (1972), de técnica mixta, es realizada por Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch.

comer, y como *The Menstruation Bathroom*[55]*,* en la que se reflexiona sobre la cuestión de la menstruación... Todas estas obras reflejan la finalidad exclusiva de la mujer: el hogar y la reproducción (Aliaga: 2004, 55).

Otra característica de esta época es que las artistas hacen alusión a las formas artesanales tradicionales femeninas, realizadas con materiales y técnicas que han sido infravalorados por entenderlos propios de sus labores, como es el bordado, el macramé... arte que vino a denominarse "Pattern and Decoration" y que puso en entredicho los conceptos de Arte y artesanía (Aliaga: 2004, 59). Entre sus representantes destacan, entre otras, **Miriam Schapiro** (1923), **Jackie Winsor** (1941), **Louise Bourgeois** (1919) y otras artistas de décadas sucesivas como **Rosemarie Trockel** (1952), **Paula Santiago** (1969), **Silvia Gai** (1959) y **Regina Frank** (1965).

También en este periodo hay mujeres que forman colectivos artísticos como **WCA** (*Women´s Caucus for Art*) (1972), **WIA** (*Women in the Arts*) (1972) o **FAW** (*Feminist Art Workers*) (1973), que denuncian, a través de su trabajo, la situación que sufren y su exclusión en el arte. Además, las artistas empiezan a experimentar y a trabajar con los nuevos soportes que van a formar parte del arte, a través de los cuales se realiza una crítica política que reflexiona sobre el papel asignado a la mujer en la cultura patriarcal. Es el caso de las artistas que realizan *performances* destinadas a ser plasmadas exclusivamente en fotografía o en vídeo, como la acción de **Ulrike Rosenbach** (1943) *¿No pensará que soy una amazona?*[56]*,* que plasma los roles y comportamientos asignados a la mujer en la sociedad patriarcal; o *Baile para una mujer*[57], en el que se ve cómo la artista, vestida con grandes faldas blancas, gira alrededor de sí misma al ritmo del vals *Ich tanze mit Dir in den Himmel hinein* ("Me dedico de cielo para adentro") hasta caerse por perder el equilibrio; o el fotomontaje *Tron*

[55] *El cuarto de baño de la menstruación* (1972), instalación con técnica mixta realizada por Judy Chicago.

[56] *¿No pensará que soy una amazona?* (1975), es una *performance* en cinta de vídeo, en blanco y negro, con sonido, de 15 minutos de duración.

[57] *Baile para una mujer* (1975), es un vídeo en blanco y negro con sonido, de 12 minutos.

(Amputee)[58] de **Martha Rosler** (1947), que pertenece a una serie en la que se contraponen imágenes de la guerra del Vietnam de la revista "life" con las casas típicas del estilo americano; y, finalmente, la vídeo creación, *Semiotic of the kitchen*[59]*,* de esta última artista -cuyo trabajo se desarrollará plenamente en la siguiente década-, en la que se da otro significado a los utensilios de cocina transformándolos en elementos de liberación para la mujer (Mayayo: 2003, 134-135); o *SOS Starification object series*[60]*,* de **Hannah Wilke** (1943-1993), que muestra las exigencias de belleza a la que la mujer debe estar sometida, posando la propia artista desnuda de cintura para arriba, cubierta de chicle y adoptando formas femeninas como escarificaciones (Aliaga: 2004, 61).

La década de los ochenta. *El construccionismo*

En la época de los ochenta nos encontramos ante el pensamiento "posestructuralista" que revisa la idea de sujeto. Al feminismo le preocupan las estrategias de representación y se centra en los conceptos que conlleva el ser mujer como resultado de un proceso constructivo social en constante redefinición. Se toma como referencia a pensadores posetructuralistas tales como Michel Foucault[61] o Jacques Lacan[62]. Este último afirma que la diferencia sexual depende de lo social y no del género, haciendo suya la afirmación de Simone de Beauvoir, expresada en su obra *El segundo sex*o, de que "la mujer

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[58] *Tron (amputada)*, es un fotomontaje de 72 x 60cm, perteneciente a la serie *Bringing the war back home (Trayendo la guerra a casa),* (1969-72).

[59] *Semiótica de la cocina* (1975), vídeo.

[60] *Serie de objetos sobre la escarificación y el estrellato*, 28 fotografías en blanco y negro, entre 1974-1979.

[61] Michel Foucault (1926- 1984), psicólogo. En su obra, *La historia de la sexualidad. La voluntada del Saber v.1* de 1976, en relación a la sexualidad, concibe el discurso sexual y la libertad sexual "lograda" en las últimas décadas (o sencillamente deseada por aquellos que defienden la libertad) como un dispositivo falso que pretende distraer de lo que debe ser verdaderamente objeto de lucha en nuestra sociedad: el control sobre nuestros propios cuerpos, sobre nuestros deseos y pasiones: la destrucción del bio-poder.

[62] Jacques Lacan (1901-1981), psicoanalista. En su obra, *Los escritos* de 1966, que recoge los seminarios que ofreció desde 1953 a 1963 en el hospital Saint-Anne, hablan de sexualidad y teoriza sobre la constitución del sujeto sexuado a través de los mecanismos de socialización y adquisición del lenguaje.

no nace, se hace" (Beauvoir: 1998, 13). Así, dentro del pensamiento feminista se inscribe la corriente denominada "construccionismo", que incide en el elemento cultural. Las artistas muestran esta nueva visión principalmente a través de dos recursos: la ironía, que permite imitar con humor situaciones de la realidad que son estereotipadas, de modo que

> "a través de la utilización de la imagen femenina se ironizan estereotipos, máscaras y corsés, y se vive el cuerpo desde su experiencia como mujeres" (Cao: 2000, 41);

y la apropiación o simulación, que utiliza como objeto artístico elementos descontextualizados de la vida cotidiana (Aliaga: 2003, 81). Además, realizan su denuncia social deconstruyendo los roles tradicionales que son reforzados por las estrategias de la cultura de masas.

Entre otras artistas destacaron **Mary Kelly** (1941), con su obra *Post Partum Document*[63], que plasma la idea de la maternidad como una representación más social y no biológica, que muestra la evolución de los primeros años de un bebé (su hijo) y la angustia de una mujer (ella) durante el período de destete, a través de una serie de imágenes y de documentos como pañales, papeles, un diario y sonidos de balbuceo, hasta los primeros seis años del niño (Patricia Mayayo: 2003, 113-115). **Cindy Sherman** (1954), por su parte, pone de manifiesto, con *Untitled # 93*[64]*,* el papel social femenino asociado a las imágenes de los *mass-media* y las estrategias de representación (Rocío de la Villa: 2002, 99)*.* **Barbara Kruger** (1945) y **Jenny Holzer** (1950) dominan lo textual y los recursos publicitarios, si bien con diferencias. Si la primera utiliza la confrontación de textos e imágenes fotográficas, como sucede en la obra *Untitled (Your body is a battleground)*[65], la segunda, sirviéndose de las estrategias propias de los soportes publicitarios urbanos, realiza su denuncia

[63] *Documento post-parto.* Proyecto dividido en 6 secciones, desarrollado entre 1973 y 1979, muy ligado al arte minimal.

[64] *Sin título nº 9* (1991), es una fotografía*,* perteneciente a su serie *Centerfolds* (*Páginas centrales*), (1991).

[65] *Sin titulo (Tu cuerpo es un campo de batalla*), serigrafía sobre vinilo, 61 x 61 cm, 1989. Obra que fue utilizada como cartel para la manifestación proabortista (1989) en el mandato de Bush padre que quiso abolir, sin éxito, dicho derecho de las mujeres.

con listas de frases, muchas de ellas alusivas a la mujer, situados en paneles electrónicos luminiscentes, lo que ocurre por ejemplo en *Expiring for love is beautiful but stupid*[66] o en *Torture is barbaric*[67]. **Catherine Opie** (1961), a través de sus series fotográficas dedicadas a *drag king*, exhibe travestis y transexuales, destacando su autorretrato *Pervent*. **Nan Goldin** (1953), mediante su trabajo *The ballad of sexual dependency*[68], muestra su bisexualidad sin reparos y la importancia de lo emocional, tanto en las mujeres como en los hombres, rompiendo los limites entre lo público y lo privado (Juan Vicente Aliaga: 2003, 81-84). El colectivo de mujeres artistas **Guerrilla Girls** (1985), utiliza todo tipo de medios y cuestiona al mundo del arte, en especial su sexismo, racismo y tráfico de influencias. Finalmente, otras artistas importantes y que fueron ya precursoras en los setenta en la utilización del vídeo, junto a otros medios creativos, se asientan en este periodo convirtiéndose en el mejor soporte para sus obras. Estos son los casos de los trabajos de **Dara Birnbaum** (1946) que, con *Tecnology Transformation: Wonder Woman*[69], pone en evidencia el modo de representación de la mujer, y que, con *Pop-pop vídeo: Kojak/Wang*[70], a través del *collage* de distintas imágenes de series populares de televisión muestra los estereotipos de la sociedad patriarcal. Igualmente es lo que sucede con **Marie-Jo Lafontaine** (1950) que, con *Sicilian Opening*[71], filma tres historias distintas, una lucha de gallos, una partida de ajedrez y un entierro, en las que se enfrentan la vida y la muerte –fuerzas opuestas- con una gran tensión.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En esta década de los ochenta se evidencia igualmente la imposibilidad de poder construir una única e íntegra identidad, lo que en términos generales conduce a la crisis del sujeto que se manifiesta en el cuerpo. Además, todo esto está unido a una sociedad donde cada vez más se imponen la ciencia y

[66] *Esperar al amor verdadero es hermoso pero estúpido,* de la serie *Truisms (Truismos),* (1994).

[67] *La tortura es una barbarie*, de la serie *Truisms (Truismos),* (1994).

[68] *Cardenales forma de corazón* (1980), fotografía en color, que forma parte de una instalación compuesta también por diapositivas y temas musicales.

[69] *Transformación tecnológica: lo deseado por la mujer*. Vídeo en color con sonido de 2,37 min.

[70] *Pop-pop video: Kojak/Wang* (1980), vídeo en color con sonido, 4 minutos.

[71] *La abertura siciliana* (1986-1992) , en vídeo.

las nuevas tecnologías -como la biotecnología y la robótica-. Ante esta situación, la tecnología empieza a formar parte activa del mundo de la mujer, si bien también se produce la incorporación de otros temas que representan a las minorías, como al grupo de homosexuales, con la teoría *queer*[72], y los distintos grupos étnicos. Todo ello provoca que se refuerce más el debate de la diferencia y se constate que lo personal debe ser aceptado públicamente, formando el denominado "arte de género" o "arte expandido" que da lugar a un movimiento social de activismo y de resistencia.

Ambas visiones del movimiento feminista se replantean sus posturas ideológicas. Por una parte, mediante el enfoque "esencialista" se ensalza una imagen creada por la propia mujer, diferente y positiva; y por otra, con el "construccionismo", se proponen modelos alternativos que no contengan los conceptos que se le atribuyen a la mujer en el sistema patriarcal establecido como único patrón. De esta forma, tal como apunta Griselda Pollock,

> "...nos constituimos como sujetos, sujetos marcados por condiciones de género y de clase, a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos empujados a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales y que constituyen lo que (creemos) que somos: la familia, el colegio, la iglesia, la publicidad, el cine, el arte, etc. Se trata de una cuestión especialmente importante para el feminismo porque (...) permite analizar la construcción social de la subjetividad de género" (Pollock: 1987, 89).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[72] La teoría "queer" se dio con los primeros trabajos de sexualidad realizados por Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick. Estas artistas pusieron en entredicho el discurso de la feminidad y de la masculinidad, cuestionando el concepto de identidades fijas sustituyéndolo por una flexibilidad y movilidad, de manera que, como ya afirmaba Simon Watney ("On outing", en *Arteforum*, septiembre de 1991, pg. 17), los homosexuales -tanto hombres como mujeres- no deben ser considerados inferiores a los heterosexuales, pues no deben hacerse categorías sexuales de superioridad ni de inferioridad.

Estas dos visiones se reflejan, respectivamente, en la obra esencialista de **Judy Chicago** -*The Birth Proyet*[73]- y en la obra construccionista de **Mary Kelly** -*Post Partum Document* (obra ya comentada)-, pues aunque ambas artistas abordan el mismo tema, la maternidad, lo hacen con distintos enfoques. En la primera, se da una visión positiva de la madre que se contrapone al punto de vista negativo de la cultura patriarcal y, en la segunda, se trata de plantear lo que se entiende por maternidad y lo que ello conlleva socialmente.

La década de los noventa. El Posesencialismo.

En los años noventa, el pensamiento feminista toma una postura más crítica hacia la sociedad en lo que se conoce como "posesencialismo". Éste utiliza el propio cuerpo, junto a elementos icónicos de representación y estereotipos que se le asocian. Además, pone en evidencia y sin tapujos todo aquello que es literalmente femenino, incluso llegando en algunos momentos a mostrar escenas un tanto transgresoras y monstruosas, de distorsión y de fragmentación. Asimismo, hace hincapié en la construcción de la propia identidad y en el concepto basado en la diferencia mediante la idea del otro, de "otredad", con respecto al sexo masculino, "como concepto trascendental en la filosofía, el psicoanálisis y la teoría del lenguaje que, al priorizar lo masculino, dejaba en último término lo femenino y situaba a las mujeres en el lugar del "no-sujeto" (Martínez: 1994, 16).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Destacan, entre otras, las artistas **Janine Antoni** (1964), que trata el tema de la identidad de género con, *Mom and Dad*[74]*,* composición fotográfica de sus padres a quienes fotografía y a los que ella misma maquilla de tal manera que entremezcla y fusiona sus rasgos y sus formas, de modo que resulta difícil distinguir el padre y la madre reales. Janine Antoni comenta respecto a esta obra que

[73] *El proyecto del nacimiento*, 1981-84, alberga 85 obras realizadas con técnicas artesanales de mujer (macramé, punto,...).

[74] *Mamá y papá* (1994), fotografía en color, padre y madre maquillados, tríptico de 61x51 cm cada uno.

"...mis padres eran el material perfecto, porque se trata de los modelos de rol mediante los cuales conseguí entender mi propia identidad sexual" (Antoni: 2001, 29).

Annette Mesagger (1943), con *Mes voeux*[75], muestra imágenes de fragmentos del cuerpo de una mujer desnuda, poniendo así en entredicho aquello que es considerado exclusivamente de la identidad femenina y masculina y de las múltiples funciones que la mujer ha de asumir. **Zoe Léonard** (1961), con la serie fotográfica *Vagina I*[76], inspirada en la obra de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866), sitúa retratos de señoras "bien" del siglo XVIII junto a fotografías del pubis en primer plano. El colectivo **Bad Girls** (1993) y **WAC** (*Women´s Action Coaliction*) (1990), se revelan de forma más radical ante los roles tradicionalmente asignados a la mujer y reivindican que sea ella misma la que decida lo que quiere, siendo fiel reflejo de ello las exposiciones *Bad girls*[77], *Sense and sensibility. Woman artists and minimalists in the nineties*[78], *Dialogue of the other*[79], *Laugther ten years after*[80], *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art, in, of, and from the feminism*[81],

[75] *Mis deseos* (1990), fotografías en blanco y negro, hilo, 320x200 cm.

[76] *Vagina I* (1992), serie fotográfica que fue expuesta en la *Documenta* de Kassel, de 1992.

[77] *Chicas malas*, exposición celebrada en el *Museo Contemporáneo de Arte* de Nueva York del 14 de enero al 10 de abril de 1994, comisionada por Maria Tucker con gran cantidad de artistas participantes como J. Antoni, L. Barry, B. Brandon, J. Camper, J. Dunning, Guerrilla Girls, L. Lesko, Y. Morimura, E. Rothenberg y S. Williams.

[78] *Sentido y sensibilidad. Las mujeres artistas en el minimalismo de los 90*, exposición celebrada en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, del 16 de junio al 11de septiembre de 1994, fue comisariada por Lynn Zelevansky.

[79] *El Diálogo del otro*, exposición celebrada en el *Kunsthallen Brandts Klaederfabrik*, en Odense, Dinamarca, del 18 de junio al 10 de septiembre de 1994, formada por artistas que no eran de la línea radical del feminismo, como es el caso de las participantes en la exposición *Bad girls*, quienes estaban más preocupadas por la cuestión de "otredad"; fue comisariada por Lena Burkard.

[80] *La risa diez años después*, exposición itinerante celebrada de 1995 a 1996 y comisariada por Jo Anna Isaak.

[81] *Dentro de lo visible. Una travesía elíptica del arte del siglo XX. En, de y desde el feminismo*, exposición celebrada en *The Institute of Contemporany Art*, en Boston, del 30 de enero al 12 de mayo de 1996, comisariada por Catherine de Zegher; recorría distintos momentos históricos divididos en tres períodos, los años 30-40, los 60 y los 90, cada una dividida en cuatro

Sexual politics. Judy Chicago´s dinner party in feminist art history[82], *L´art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*[83] *y Sensation.Young british artists from the Satchi collection*[84]*.*

Por otra parte, se constata en general que la relación entre los términos mujer y máquina han ido cambiando. Es lo que sucede, por ejemplo, en el caso de Sadie Plant, que antes consideraba ambas cuestiones equiparables, pero que ahora opina que comienza a existir una relación de alianza entre la mujer y la máquina que hace resquebrajarse los cánones patriarcales de esta sociedad y que dificulta ambas distinciones:

> "... la creciente prevalencia del sexo, la androginia, el travestismo y la transexualidad han puesto de manifiesto, al mismo tiempo, la dificultad y la necesidad de definir sexos, sexualidades y papeles sexualizados al tiempo que la proliferación de máquinas inteligentes ha convertido en un problema, progresivamente mayor, la diferencia entre hombre y máquina" (Plant: 1998, 205).

Por ello, actualmente el posicionamiento feminista se enfrenta a la paradójica situación de tener que reivindicar el concepto de mujer, sin basarse exclusivamente en una cuestión de antagonismos (masculino/femenino, yo/otro,...). En la actualidad, se es consciente de que el término mujer resulta difícil de determinar por su ambigüedad, en tanto que existe una diversidad de imágenes y una pluralidad de formas cambiantes. De esta forma, se prima la idea de una identidad movible, flexible y polifórmica, que reinventa el propio cuerpo hacia la diversidad, plasmando la diferencia que busca la igualdad. Esta cuestión fue abordada en la exposición titulada *Inside the visible*. *An elliptical*

---

apartados: cuerpo, lenguaje, naturaleza y sentidos. A través de las artistas participantes, se establecían relaciones entre género e identidad con otras variables como la raza, la clase social, etc.

[82] *Política sexual, La cena fiesta* de Judy Chicago en la historia del arte femenino", exposición celebrada en el *Armand Hammer*, Los Ángeles, del 24 de abril al 18 de agosto de 1996.

[83] *Galeries Contemporaines des Musées de Marseille*, Francia, Marsella del 6 de julio al 15 de octubre de1996.

[84] Celebrada en la *Royal Academy of Arts*, Londres del 18 de septiembre al 22 de diciembre de1997.

traverse of 20th century art. In, of, from the femine[85], en la que las artistas participantes unieron las dos visiones del feminismo, la esencialista de los años setenta y la posestructuralista de los años ochenta, y en la que, además, se replanteaba la idea de mujer artista (Mayayo: 2003, 131-132).

A pesar de todo, hay quienes, las ciberfeministas[86], todavía siguen constatando - en claro contraste con Sadie Plant, que, en general, la situación entre la mujer y la máquina no ha cambiado tanto en determinados aspectos -como el mundo del trabajo-, pues las mujeres siguen desempeñando puestos de menor responsabilidad, ocupando labores básicas y mecánicas, además de seguir atendiendo las tareas del hogar como siempre lo han hecho. A esta situación se refiere la artista **Ursula Biemann** (1955) que forma parte del grupo de las ciberfeministas y que, a través de su obra *Performing the border*[87]*,* plasma cómo viven las mujeres mexicanas –las "maquiladoras" que pasan a Estados Unidos para acabar trabajando en las numerosas industrias formando parte de la cadena de ensamblaje-. También se refiere a ello la artista **Faith Wilding** (1943) que, con *The art of feminized maintenance work*[88] (fig. 6), analiza la situación del mundo laboral de la mujer que realiza

> "aproximadamente los dos tercios del trabajo del planeta (gran parte del cual sigue siendo trabajo "invisible", -no remunerado- o mal pagado) y no parece que la revolución digital haya conseguido (sino más bien todo lo contrario) cambiar esta situación" (Mayayo: 2003, 59-60).

[85] *Dentro de lo visible. Una travesía elíptica del arte del siglo XX. En de, desde lo femenino*, organizada por el *Institute of Contemporany Art* de Boston, en 1996.

[86] Para ver los postulados de las ciberfeministas consultar la dirección: - GARCIA, Almudena; MORENO, Pilar; SÁNCHEZ, Jesús; "Ciberfeminismo, Mujer y TICs: La acción Feminista en el siglo XXI"; véase http://www.monografias.com/trabajos902/ciberfeminismo-mujer-

[87] *Representando la frontera*,vídeo-ensayo, duración de 45", 1999.

[88] *El arte del trabajo feminizado de mantenimiento.* Conferencia/*Performance*, celebrada en el *Ars Electronica Center*, Linz. 1998.

No extraña que, ante esta situación, busque liberarse de su propia condición de mujer a través del "cyborg"[89], organismo cibernético entre humano y máquina creado a través de los avances de la ciencia y de la tecnología que, en opinión de Donna J. Haraway, puede convertirse en un mito para el feminismo, asociándole características de una técnica perfecta que planta cara al poder de la informática y a la deshumanización del mundo (Haraway: 1995, 253). Esto al menos es lo que refleja la obra de la artista **Kristin Lucas** (1968) denominada *Involuntary Reception*[90] en la que su cuerpo, por medio de una mutación tecnológica, transmite una gran carga magnética incontrolable e impredecible a su alrededor, dañando todo sistema electrónico que se encuentre cerca de ella y resultando ser un peligro difícil de codificar y controlar, lo que desvirtúa la idea del cuerpo como transmisor de información. Igualmente se puede ver este asunto en la obra, *White Trash Girl*[91]*,* de **Jennifer Reeder** (1963), pues hace alusión, de forma irónica, a los mecanismos de resistencia que la mujer ha de generar para poder sobrevivir ante el sistema, encarnando la historia de una super mujer, entre humana e híbrido biológico que, fruto de un incesto, fue arrojada de bebé al inodoro lo que le obligó a vivir en las cañerías alimentándose de todos los desechos hasta desarrollarse y salir al mundo exterior convertida en el antídoto del estereotipo de mujer.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Con el ciberfeminismo, se crea un nuevo fenómeno cultural que engloba a mujeres que trabajan con la red y que tienen en común connotaciones políticas feministas. Además, este movimiento diseña una nueva concepción de mujer asociada a la imagen de "cyborg" que se caracteriza por una gran carga de inconformismo, de provocación y de protesta que ha generado una imagen de ciber-mujer guerrera y rebelde. Además de todo esto, pone en entredicho todo lo relativo a los valores que le han sido asignados por ser mujer, al convertirla en una andrógina cibernética (Martínez-Collado y Navarrete: 2000, 105). Todo

[89]Consultar Yvonne Volkart. *The Cyberfeminist Fantasy and the Pleasure of the Cyborg*; véase http://www.obn.org/reading_room/writings/html/cyberfem_fantasy.html

[90] *Recepción involuntaria*, instalación vídeo digital de dos canales, color, sonido estéreo, 17´, 2000; véase, http://www.involuntary.org. También se pueden consultar comentarios de esta obra en http://www.obn.org/reading_room/writings/html/cyberfem_fantasy.html

[91] *Chica blanca basura*, videos realizados en tres partes entre 1995 y 1997.

ello es reflejo de una sociedad tecnológica que comporta conceptos nuevos en el pensamiento feminista propios de la cibersociedad como son lo

> "abierto, anárquico, no excluyente, híbrido, espontáneo, nómada..."
> (Mayayo: 2003, 170).

Estas ideas que encarna el "cyborg" no responden en absoluto a la definición clásica del feminismo de los años setenta, ya que, contrariamente, éste trata de ser ahora más abierto y acorde a los tiempos actuales no englobando a una única identidad de mujer, aunque de alguna forma se siguen manteniendo ciertos conceptos como el de la exclusividad para mujeres. Aunque esta idea del "cyborg" puede interpretarse como una transformación de la mujer en un ente posthumano lejos de su esencia.

Por otra parte, mediante el ciberespacio se pretende el acceso democrático de la mujer a las nuevas tecnologías, constituyendo Internet, además de un medio de comunicación, el instrumento cultural y educacional por antonomasia. Por lo tanto, dicho medio se convierte en una herramienta de gran importancia para el desarrollo, la toma de conciencia y el poder de las mujeres (Mayayo: 2003, 233), además de permitirle acceder a una amplia gama de temas de interés que pueden ser consultados de forma anónima y económica. Y ello sin olvidar que también puede ser un apoyo importante para las revistas "on-line" que no están sujetas a las directrices del mercado editorial, ni del público mayoritario, ni de un espacio geográfico. Entre estas revistas destaca "n.paradoxa"[92] de Kathy Deepwell, una revista abierta y de constante flujo de información que funciona desde 1996, que está centrada en el feminismo y en la creación de artistas internacionales actuales y que proporciona enlaces relativos a dichos temas. También existen otras muchas ofertas variadas como foros, "chats", convocatorias, manifestaciones... relacionadas todas ellas con la mujer y la creación artística. Pero la red no sólo debe ser entendida como otro medio más para difundir estas ideas y estas estructuras de organización, que antes se extendían por otras formas tradicionales, sino que comporta más elementos

[92] Véase N. Paradoxa, International feminist art journal on-line, http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index.htm

que la diferencian de otros medios de comunicación, pues generan un cambio en la estructura social y en la relación con las nuevas tecnologías, cosa que antes no tenía cabida. En efecto, ahora Internet no es sólo un medio sino también un entorno de interactuación y acción, encarnando el lugar donde se desarrolla dicha comunicación o, como se ha dicho, el que confirma "estructuras del habitar"[93]. La red está habitada por seres –hombres o mujeres- que no tienen un cuerpo material real, sino que se han convertido en texto y datos en los que el sistema que los rige es un poder inmaterial que ejerce su control y vigilancia, por lo que estas características deben tenerse en cuenta para poder adaptarse a este medio y que las posturas propuestas sean más efectivas. Sin embargo, no debemos olvidar que la red forma parte del sistema cultural que difunde la sociedad occidental regida por los mismos patrones patriarcales de antaño. Las artistas tienen acceso para utilizar estos medios y difundir sus obras. Y por otra parte, en teoría, hombres y mujeres están en paridad de condiciones. Esto ha propiciado que surjan distintos colectivos de mujeres desde 1991: **VeNuS Matrix** (fig. 7) (Australia,1991), **Womenspace** (Canadá,1995), **Les Pénelopes** (Francia, 1997), **Mujeres en Red** (España, 1997), **Medea** (Italia, 1997), **Creatividad Feminista** (México, 1997), **The Old Boys Network** (Alemania, 1997)… Así en la feria de arte *Documenta X* de Kassel (Alemania, 1997) se realizó el primer encuentro internacional ciberfeminista[94], compuesto por treinta y siete mujeres de doce países distintos, celebrándose posteriormente en Rotterdam 1999[95] y en Hamburgo 2001.

Todo ello nos llevaría a pensar que nos encontramos en una sociedad tecnológica en la que la mujer, a través del arte, trata de plasmar su realidad social estableciendo sus propias relaciones.

[93] Tal y como la denomina MARTÍN PRADA, Juan Luis, en "El net.art, o la definición social de los nuevos medios"; véase http://aleph-arts.org/pens/definicion_social.html

[94] Véase, "primer encuentro internacional ciberfeminista", http://www.obn.org

[95] Véase, "segundo encuentro internacional ciberfeminista", http://www.obn.org/nCI

Capítulo 14.- ¿POR QUÉ ELLAS Y NO OTRAS?

En esta parte de nuestro trabajo nos centraremos en el análisis de la realidad social en la que vivimos, a través del análisis iconológico de las obras, de los textos de catálogos y de las reseñas de publicaciones especializadas y esto desde el punto de vista de las mujeres artistas españolas que trabajan con nuevos medios tecnológicos, especialmente durante la década de los noventa.

El cuerpo se convierte, en este análisis, en el tótem que recoge la percepción física que tenemos de él, como parte visible, así como su dimensión meta-artística y metafísica, que es la parte invisible. Nos centraremos en la percepción que la mujer artista posee del mundo en el que vive y con el que convive, mediante la utilización de las nuevas tecnologías y que le permiten crear espacios. Si el teatro situaba ante los ojos del espectador una serie de conflictos o simplemente de aspectos de la vida, ahora las nuevas tecnologías ofrecen un escenario movible y constante, rompen fronteras y sirven tanto para mostrar el lado más ortodoxo como el heterodoxo. Por otra parte, la obra no se encuentra solamente sobre el escenario. Ya no existe una cuarta pared, puesto que, gracias a la tecnología, nosotros entramos en escena y somos quienes atravesamos el espejo. Toda obra de arte es una representación de la vida, y una ficción, como dijo ya Calderón, en *La vida es sueño* (1635). Así, estas artistas perciben, reciben y manipulan la realidad para ofrecer otra percepción de la misma. El arte permite a través de sus contenidos, como el lenguaje poético, que se produzca una reflexión, una desautomatización y que acabemos alineados o no, dependiendo en última instancia de nosotros mismos.

Además, son las mismas artistas las que glosan sus obras, o buscan críticos de arte que lo hagan como si necesitaran explicarlas, tal vez porque saben que si no es así el espectador no termina aceptando como arte lo que ve.

Esta tesis, por tanto, no pretende hablar sobre las mujeres artistas en general sino sobre aquellas que hemos considerado más adecuadas, en el panorama

del Arte Contemporáneo español más reciente, tanto artistas emergentes como consagradas, que tratan en sus trabajos cuestiones de género en sus distintos discursos, desde la reivindicación más patente hasta la intuición sutil. Además de incidir no tanto en la forma, sino en la perspectiva que tienen ellas sobre las cosas, sin tratar de "hacer grandes afirmaciones" sino de contemplar otras miradas (Nogueira: 2000, 41).

A este respecto, destacaremos los siguientes puntos:

a) La selección de las artistas aquí presentadas han sido elegidas, no por el hecho de su condición de mujer, sino porque realizan un planteamiento conceptual y utilizan un criterio formal en su trabajo artístico, que no cumple con lo políticamente correcto. Ellas muestran más pluralidad de intereses, ya que sus distintos puntos de vista se centran en las cuestiones de género, de identidad, de postfeminismo y de su representación. Y ello partiendo desde la propia clasificación con la que la sociedad define a la mujer mediante determinados parámetros impuestos por su condición de género.

b) Todas estas artistas se basan en la idea de que el concepto de identidad no nace ni es único, sino que se transforma y se conforma a lo largo de la vida, por lo que la construcción de la identidad femenina no estará cerrada ya que será flexible y estará en constante movimiento. Ello se logrará con la creación de múltiples espacios en los que tendrán cabida todas las mujeres con sus diferencias y con la búsqueda de la igualdad. Por tanto,

> "es en esa necesidad de autodescubrimiento ante una identidad negada donde se ancla nuestra intención, en el revulsivo de Simone de Beauvoir que, en *El segundo sexo*, nos despierta diciendo que no se nace mujer sino que se llega a serlo" (Tejeda: 1995, 14).

De esta forma, a través del análisis de las obras de las mujeres artistas, se destacarán los elementos que son cruciales para la conformación de su identidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c) Los discursos mostrados por estas artistas de esta última década plantean, con el transcurso del tiempo y de una forma progresiva, una perspectiva sociocultural. Además, ahora son ellas, en primera persona, quienes hablan, quienes realizan un ejercicio de introspección, una constante revisión y reconstrucción interior, a través de sus propias experiencias, dejando a un lado el temor a la comparación y a la exclusión.

d) Asimismo, estas mujeres artistas trabajan en el campo de lo visual desde una perspectiva multidisciplinar y multidireccional, sirviéndose de diversos ámbitos como la fotografía, el vídeo y el ordenador, en los que prima la imagen y el sonido cada vez más multimedia. Todo ello, con una gran carga plástica y discursiva que se une a un enfoque irónico y desdramatizado que les permite transformarse en muchas ocasiones en el personaje de la escena, lo que las convierte en el sujeto y en el objeto propio de la obra.

Además, todas ellas concuerdan con el postulado posfeminista que considera los conceptos de igualdad y de diferencia al mismo tiempo, y no como elementos contrarios sino como complementarios, de esta forma, se considera la diferencia como

> "un enriquecimiento individual y colectivo que nos abre nuevas posibilidades para comprender el mundo y disfrutar de la vida" (Subirats Martori: 1997, 157).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las obras de las artistas españolas, aquí presentes, representan una muestra abierta en la que pueden descubrirse nuevos estudios y trabajos, haciendo especial hincapié en los siguientes aspectos:

1) El cuerpo, como receptor del concepto de sexualidad, de dolor, de soledad…de todas aquellas emociones y sensaciones que pueden sentirse y vivenciarse.
2) La identidad, como una permanente construcción y transformación, en la que a través del yo, de lo personal, se incluye la identidad del género.

3) La representación del mundo: cómo es y cómo se vive en él, sus relaciones, si bien separando de esta descripción una visión esencialista.

El cuerpo entendido como condición humana, como voz de la historia, de nuestras experiencias y de nuestro sentir. El cuerpo, por un lado, sirve de receptor de la realidad exterior y que está sometido a los dictámenes y a las reglas de la sociedad y que, por otro lado, nos habla de nuestro interior, de lo íntimo y de lo mental. En definitiva, el cuerpo

> "como producto de todos los efectos normativos, las relaciones sociales, las redes de poder, el cuerpo como expresión de todas aquellas estrategias que determinan nuestro placer y nuestro sufrimiento"[96].

Todo ello conforma fragmentos corporales que representan elementos autónomos, pero identificables y que toman protagonismo en su conjunto, convirtiéndose en un cuerpo social.

La utilización del propio cuerpo en la práctica artística de las mujeres tiene un componente ancestral de identidad en el que, simbólicamente, se genera un mecanismo de destrucción y reconstrucción de sí misma, desvelándonos un mundo de múltiples interpretaciones que es ambivalente y ambiguo. El cuerpo es tal como nos lo describe.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los signos de identidad se generan a través de las múltiples experiencias personales, ya que la base primera del conocimiento siempre se remite a uno mismo. Tal y como comenta Patriza Violi,

> "la fórmula 'partir de una misma' ha representado tal vez una de las adquisiciones más importantes para las mujeres formadas en el feminismo. 'Partir de una misma' significa considerar la propia experiencia individual como fuente primera de conocimiento, base y fundamento imprescindible para cualquier reflexión y elaboración posterior" (Violi: 1997, 10).

[96] Martínez-Collado, Ana, "Prespectivas feministas en el arte actual", *Estudios on-line sobre arte y mujer,* véase http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html

Temas como el yo y la identidad, se miden desde las relaciones binarias: hombre/mujer, enfermedad/salud, vacío/lleno, material/espiritual, realidad/ficción, memoria/imaginación… componentes que se suman, que se compensan, pero también que se restan y que se confrontan, reflejando la compleja estructura del ser y dejando en muchos casos entrever una amplitud interpretativa. La identidad de la mujer es interpretada por elementos maleables que la disfrazan, manipulan y anulan, de una forma positiva como madre (contenedor y dador de vida y alimento), como trinidad (las tres divinidades como círculo amoroso que genera en el cuerpo de la mujer al hijo de Dios), o como hada (sabedora de pócimas para el bien y para el mal)…; y, por otra parte, negativa como "la femme fatale" (prototipo de prostituta sagrada malvada y pecaminosa)… En definitiva, se habla de la mujer a través de los arquetipos de la feminidad y desde la búsqueda de una nueva que rompa con los moldes tradicionales.

El género -y por tanto el sexo- es parte integrante de la identidad, pero sin embargo estos aspectos -la identidad, el género y la sexualidad- se consideran independientes y autónomos dentro de la complejidad del individuo. Por ello, se cuestiona la uniformización identitaria, se propone romper las reglas dominantes de la cultura occidental y generar otras alternativas posibles mostrándolas y evidenciándolas. Y de ahí que la teoría post-feminista de los años 90, unida a los estudios sociales y culturales, enfoque su discurso con una mira más amplia hacia una reflexión que trata de enfatizar la diferencia y evita mostrar aspectos que pueden tender hacia la homogeneización.

De esta forma, las artistas se disponen a trabajar con total libertad frente a los prejuicios y las convenciones, pues asumirlos sería más fácil que enfrentarse a la complejidad de las cosas:

> "¿por qué tengo que ser como los otros, por qué tengo que atenerme a los tópicos?" (Prada: 2001, 73)

Igualmente, respecto de las relaciones humanas cotidianas en un mundo, dominado por un poder patriarcal, Isabel Tejeda se pregunta,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "¿cuándo sabremos, hombres y mujeres, deconstruir nuevas relaciones que no partan de la presumible superioridad de uno siempre sobre enfrentado al otro?" (Tejeda: 1995, 15).

La mujer cumple multitud de papeles, en función de los deseos que ha construido lo masculino para ella, lo que genera que se cuestione a sí misma:

> "¿quién seré realmente?. Residuos, al fin, de todo lo que me he visto obligada a representar durante el día para relacionarme con el mundo exterior tratando de no levantar sospechas- o decidida a levantarlas, según el día" (Diego: 1995, 19).

En consecuencia, cada papel tiene su representación, su careta, de manera que, uno tras otro, se acumulan los diversos roles que se le designan, como multitud de capas de identidad que indican cómo debe comportarse y qué debe decir y qué, en definitiva, crear:

> "Identidad confusa por acumulación. Hay, de hecho, una diferencia básica entre la síntesis de lo femenino y lo masculino: lo segundo parece definirse a través de la sustracción, simplemente poniendo en evidencia un elemento clave que no suele estar ligado a lo estrictamente sexual – la barba, un puro, un sombrero… Es fácil definirse con poco cuando se posee el falo, se podría decir. A través del falo a veces incluso convertido en pene, como hizo Linda Benglis en la portada de *ArtNews* en los 70, se es un hombre. Ya puedo ser hombre de mis sueños…. Contrariamente, lo femenino se recrea a través de la adicción: hay que pintarse y colocarse senos, y apropiarse de los hijos y coger las agujas y estar dispuesta a ser devorada por la fragmentación. Esa es la trampa: añadir es, al fin, sólo apariencia porque al serlo todo se acaba por perderlo todo y no ser nada. Eso se espera de nosotras, supongo, una adición de caretas como olvidos fortuitos, olvidos de la propia identidad, si alguna vez existió. ¿O se trata de renuncias?" (Diego: 1995, 20).

Nada es banal, gratuito, ni inocente, todo acto está influido en la construcción de la identidad de acuerdo a los cánones patriarcales. Por ello, se adoptan estrategias de representación precisas para la supervivencia, en especial en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

aspectos del territorio masculino en el que se adopta una exagerada máscara femenina que lleva a que las mujeres se comporten

> "de una forma excesivamente desenvuelta con sus colegas hombres como si quisieran enviarles un mensaje subliminal: mi masculinidad no es real, es un juego y, por tanto, no tienes nada que temer. Yo soy en realidad la mujer-niña, la mujer-madre, la mujer-maleable, la mujer-real" (Diego: 1995, 21).

Pero, realmente, nos podemos preguntar si lo femenino o lo masculino es real o si, por el contrario, es una máscara y, entonces, cabe plantearse cómo representar a la mujer o al hombre, dónde se encuentra el territorio de uno y del otro. Así pues, todo es un disfraz, de manera que cualquiera puede ser una mujer o un hombre, es decir, que la identidad de género se confunde, una apariencia puede ocultar en realidad la contraria: la identidad de género no tiene por qué ser excluyente ni única. Además, no debemos olvidar que, con la identidad de género, vienen implícitas las cuestiones del poder, las situaciones sociales, el estatus…

La construcción sociocultural de la feminidad ha sido edificada mediante comportamientos conductuales que nos han sido asignados a las mujeres durante siglos y que, a pesar de las transformaciones contemporáneas, todavía forma parte de las identidades múltiples fuertemente arraigadas en las féminas. Ahora será la propia mujer la que se represente a sí misma, la que hable de la realidad de su vida individual y social, aportando su propia visión mediante su cuerpo y sus pensamientos.

En una época de cambios, las mujeres recomponen el concepto, la idea y la técnica en pro de la construcción, no sólo del "yo social" sino también del "yo personal", pues

> "para el artista hay tiempos de construcción de formas y tiempos de destrucción: siempre se encuentra metido en la empresa trágica de destruir para construir, y de construir para destruir" (Caro: 1990, 12).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por todo ello, y tras el análisis y reflexión de las principales obras de las importantes artistas españolas de los años noventa, hemos llegado a la conclusión de que es posible inventariar y clasificar, en función de la temática predominante de estas artistas, su obra en ocho tendencias fundamentales que nos ofrecen una visión global que implica las peculiaridades –fragmentos- del cuerpo social y de la mujer. De este modo, estas ocho tendencias en los que hemos dividido el estudio que componen el núcleo central de esta tesis son los siguientes:

1) El Cuerpo Prisionero. Lo Descorpóreo. Presenta, a través de lo corpóreo, la situación psicosocial que vive el individuo contemporáneo y, en especial, la mujer que sufre la presión de los estereotipos que la aprisionan y la atan, no dejándola ser libre.

2) El Cuerpo Privado. La Mirada Interior. Lo recóndito de nuestro ser, la voz interna de los pensamientos toma forma en lo visual dejando el refugio de lo íntimo para hacerse público.

3) El Cuerpo Maquillado. El arreglo femenino. Los elementos estilísticos que son imprescindibles en la construcción de la identidad contemporánea, como la moda, la ropa, los productos cosméticos… y que fabrican a un ser y, por extensión, a una mujer con una identidad artificial.

4) El Cuerpo Preconcebido. El Asedio de los Estereotipos. El análisis de ciertos clichés y estereotipos que parecen dominar a la mujer como única forma de relacionarse y de entender el mundo.

5) El Cuerpo Materno. La Procreación. La mujer como dadora de vida, función que se le ha otorgado por su condición biológica, que le marca y le condiciona en su definición como ser, excluyéndola de otras áreas igualmente valiosas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6) El Cuerpo Identitario. La (De)construcción de la Máscara. La identidad no como un término único y verdadero sino global y abierto, en constante proceso de reflexión y de reconstrucción, de continuo contagio y contaminación, modo éste que es en el que se construye la subjetividad en las sociedades contemporáneas y en el que se conforma la mujer del postfeminismo.

7) El Cuerpo Imaginario. El Espacio de Ensueño. La necesidad de una realidad paralela que responde a un mundo imaginario creado por nuestra mente, un mundo imaginario en el que sentirse salvaguardada y que genera otros patrones que nada tienen que ver con la realidad.

8) El Cuerpo Tecnológico. El *Cyborg*. El mundo de lo tecnológico invade al ser que lo convierte en *Cyborg*, diluyéndolo hasta convertirlo en un elemento mecánico.

Estas líneas esbozan, pues, lo que seguidamente mostraremos a través del análisis de la narración plástica de estas artistas que han conformado el dibujo que representa a la mujer actual.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo 15.- ANÁLIS DE LAS OBRAS

15.1.- EL CUERPO PRISIONERO. LO (DES) CORPÓREO

> "El mapa fantasmático corporal es la representación que cada uno hace de su cuerpo, teniendo como referencia una superficie territorial real o imaginaria. Este procedimiento permite espacializar la imagen inconsciente del cuerpo. Pasado, presente y futuro transitan en recuerdos, sensaciones que adquieren dimensión, forma, color, en la representación del mapa. Decimos fantasmático porque el cuerpo que el mapa revela cabalga entre la materialidad corporal, anatómica, biológica y las fantasías depositadas en él" (Elina Matoso)[34].

En este apartado, denominado cuerpo prisionero, no podemos negar que, en la apreciación su simbólica, se traduce, en primer lugar, una metáfora que nos plantea la situación psicológica del ser humano postmoderno y, más concretamente, de la mujer actual mediante las cuerdas, los corsés, los pelos… que encarnan las ataduras que sufre. En segundo lugar, se plasma asimismo que la mujer, como persona, a pesar de estar maniatada por la poderosa red de redes que teje la sociedad y la cultura que estereotipa a cada uno de los miembros de dicha sociedad, tiene la posibilidad de mantener su consciencia, de liberarse por sí misma como mujer sin perder el miedo a moverse: sin temer a lo que ocurra. Por esta razón, a pesar de todo, queda una esperanza. Finalmente, la simbolización del cuerpo de la mujer y de su transformación a través de los medios tecnológicos, es abordada con gran realismo en el que la referencia humana aparece en primer plano.

La presión de la sociedad y la subyugación a la que estamos sometidos no dejan inmune a la artista **Esther Mera** (1964), que nos presenta en su vídeo, *Acercándome lentamente al límite*[35] (fig. 1), cuatro breves secuencias

[34] Véase MATOSO, Elina, "El cuerpo territorio escénico", en *El instituto de la máscara*, http://www.mascarainstituto.com.ar/

[35] Esther Mera, *Acercándome lentamente al límite*, vídeoinstalación, 3´, 1994. Se muestran en doce monitores cuatro breves secuencias de estas imágenes simultáneamente. Véase su obra

mostradas en doce monitores. En él, se visualiza cómo envuelve con una cuerda su torso y cómo es atada bien fuerte, así cómo la manera en que se la va quitando para dejar su cuerpo marcado por la impronta que ha dejado. De este modo, mediante la huella del cordaje sobre su propio cuerpo, se expresa la enorme presión que ejerce, que le llega a marcar y a penetrar en la piel, es decir, metafóricamente en su interior, en su yo. Causa y efecto constituyen, pues, las imágenes diferentes de una misma sensación, la de estar atrapada. Pero, al utilizar el vídeo para manifestar estas ideas, la artista las asocia con las nuevas tecnologías, de modo que, en definitiva, esta obra realza el

> "aspecto orgánico del ser humano y expresa poéticamente los conflictos que surgen del entrecruzamiento entre el cuerpo contemporáneo y el aparato tecnológico".[36]

Su obra mediante un acto simbólico, representa una liberación de los roles y de los estereotipos marcados por una sociedad que se atribuye como propios. Al deshacerse de ellos, al despojarse hasta quedar desnuda y ser sólo ella misma, aparece su verdadero yo que se va descubriendo y sacando a la luz con el paso de la vida.

La lucha constante contra un medio hostil y contra una sociedad que exige más de lo que podemos ofrecer se materializa en el dominio de una tecnología mal entendida, que nos hace prisioneros del sistema de relaciones que imperan en el mundo real. Nos convertimos, de este modo, en seres manipulados, en títeres que dependen de sondas para poder vivir. De ello nos habla *Donna I/II*[37] (fig. 2 y 3), de **Ana Laura Aláez** (1964), al presentar la figura de una chica joven vestida con un sencillo bikini, nada provocador, con todo su cuerpo embadurnado de pintura plateada y enredada a modo de cuerda por un tubo

---

en el catálogo *Señales de vídeo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1995, pp. 60.

[36] Véase *Fundación Telefónica Arte* http://www.fundacion.telefonica.com/at/mera.html

[37] Ana Laura Aláez, *Donna 1/2 (Mujer 01/02)*, Fotografía, 180x127cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997, pp. 25.

conectado desde la boca hasta el ano. Por una parte, nos da sensación de violencia, de atadura y de sometimiento. Incluso el color del cuerpo nos recuerda al metálico de las máquinas, pues se aleja del tono natural y propio de la piel. Es en la planta de los pies donde parece que se concentre toda su fuerza, ya que allí se enfrenta a los tubos que la atan, y mostrando así su angustia, intentando librarse de las ataduras, pero con el riesgo de que, a medida que intenta liberarse, los tubos que se sujetan al cuello puedan agravar la situación. Sin embargo, por otra parte éstos le son necesarios para poder sobrevivir, como si fueran sondas de respiración y de alimentación, de entrada (a la boca) y de salida (el ano) por lo que, si se desconectan, pueden causar un daño irreversible, e incluso la muerte,

> "como si necesitara de ellos para vivir y a la vez fuera prisionera de ellos; en definitiva, una metáfora de la neurosis de la mujer moderna (Combalía: 1997, 16).

En suma, se expresa la dicotomía entre la voluntad de desprenderse de esas ataduras y la imposibilidad de hacerlo por pura necesidad; esto supone, pues, la voluntad frente a la dependencia.

La utilización del vestido como idea de estructura externa a habitar y que, en ocasiones, envuelve y enmascara la fragilidad del ser, así como en definitiva, la debilidad de la construcción humana, se convierte en un elemento recurrente en muchas autoras. **Maribel Doménech** (1951), en sus planteamientos artísticos, se centra en los problemas de la representación de lo femenino, haciendo hincapié en las manifestaciones tradicionales de la cultura femenina, mediante trabajos de costura, hilado, tejido y bordado, entre otros. Sus vestiduras son, por un lado, expresión de sus sentimientos y de sus emociones; y, por otro lado, son la "objetivización de la mirada masculina" (Cereceda: 2002, 55). A ello se refiere la propia artista, cuando nos explica que, para ella,

> "tejer vestidos es como construir refugios de supervivencia o vallas electrificadas para proteger el espacio privado. La ropa es como la silla o la vivienda, una construcción humana diseñada para ser ocupada, como una segunda piel que nos acompaña en nuestro viaje a través del espacio de la vida" (Cereceda: 2002, 55).

De esta forma, supera la dificultad de definir la idea de identidad, sin que ésta se convierta en una nueva prisión. Es lo que testimonia también su obra *Funda prisión*[38] (fig. 4), que muestra a una mujer tumbada en el suelo, metida en una especie de funda-saco que la envuelve casi en su totalidad, salvo los brazos y la cabeza que quedan liberados hacia el exterior. A nivel de su vientre se visualiza una imagen a través de un proyector, de modo que -como expresa el título- se convierte en una funda que apenas permite que se mueva y que, en consecuencia, resulta una funda-prisión. Además, la única luz que se aprecia, tenue, acompaña a la idea de inmovilidad y encajonamiento, así como transmite silencio y soledad (D´Avossa: 1990, 12). Sin embargo, ante la idea de definir la identidad, ésta se convierte en un envoltorio que aísla y encierra, como la obra de la artista que,

> "encerrada en sí misma, apretado y ennegrecido el tejido, niega la apertura del cuerpo, su movilidad, su posibilidad de habitar la diferencia. Sólo una pequeña radiación azul, de luz negra, late como ilusión de futuro en su centro" (Martínez-Collado: 1995, 58).

Por ello, *Funda prisión* se puede catalogar desde dos perspectivas: por una parte, dentro de la línea de pensamiento de Julia Kristeva que plantea el concepto de "la diferencia y la afirmación de la identidad femenina" y, por otra, desde una mirada más contemporánea de artistas tales como Sophie Calle o Annette Messager, quienes a través de la utilización del vestido simbolizan la estructura externa que "materializa vivencias internas"[39].

De esta manera, la situación insostenible de aprisionamiento que vive la mujer se manifiesta sobre su propio cuerpo físico, que se revela y autodestruye, como sucede en la serie, *Sin Título I/II/III/IV*[40] (fig. 5-8), de **Begoña Montalbán**

[38] Maribel Doménech, *Funda prisión*, vídeo *performance,* 1995. Véase su obra en el catálogo *Els 90 en els 80: proposta d´escultura valenciana*, IVAM, Valencia, 1995, pp. 64.

[39] CASTAÑER, Xesqui, "De mujeres entre mujeres. ¿Creadoras solidarias o políticamente incorrectas?", *Asociación Rudraksha*, 2007. http://rudrakshamujeresindia.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=45

[40] Begoña Montalbán, *Sin Título I/II/III/IV*, fotografía sobre aluminio, 100x70cm, 1999. Son fotografías de archivo de dos esculturas realizadas en 1993, realizadas por superposición de

(1958), fotografía sobre aluminio en la que se muestran cuatro imágenes de torsos de mujer agujereados, de color rojo o blanco, que se suspenden en un vacío de fondo oscuro, presentándoseabiertos de forma violenta, como rotos, desgarrados, descosidos… Ello simboliza las oquedades de su cuerpo, de su propio interior como mujer, por las que parece haber huído su esencia. Nos encontramos, pues, ante la idea de desmembración y fragmentación del cuerpo de la mujer y, por extensión, del sujeto contemporáneo, pero para "reinstruir una conciencia de mujer" y para indagar en "los significados sobre el yo femenino"[41]. Volvemos, así, al concepto de representación del efecto producido para expresar una idea, en este caso, los desgarros y los descosidos que nos hablan de las dificultades de haber podido escapar de ese envoltorio.

La mujer, como ser contemporáneo y en la construcción de su identidad, se ve caracterizada más que nunca por situaciones que le provocan dualidades, así como oposiciones de personalidad entre la relación que se establece entre su concepto individual y el sentido colectivo que se tiene de ella (Deschamps y Devos: 1996, 52). En la serie de fotografías *La Pelea/El Baile*[42] (fig. 9), de **Mabel Palacín** (1965), tenemos una muestra de esta tesitura interna, que le lleva en ocasiones al desequilibrio en la vida cotidiana donde la propia artista se exhibe a sí misma, duplicando su imagen en cada obra. Son dos mujeres, pero iguales, que luchan y bailan entre ellas, lo que genera, en palabras de la propia artista,

> "todo un muestrario de actitudes y relaciones posibles de la figura desdoblada… es el intento continuado de realizar una acción, que continuamente se deshace en pelea" (Navarro: 2005, 36).

En esta pieza, manifiesta la lucha entre sus dos "yoes" y plantea la relación de oposición y/o similitud entre la representación del yo como individuo (identidad

---

dos diapositivas. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Gure Artea 2000*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria, 2000, pp 36.

[41] BONET, Pilar, véase en la página *web* oficial de la artista http://www.begonamontalban.com/web/obras/f_2006_stances/pilar_bonet.pdf

[42] Maribel Palacín, *La Pelea/El Baile*, fotografía b/n (11 fotogramas *loop*), 40x50 cm, 1997. Véase su obra en el catálogo *Identidades críticas*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación El Monte, Madrid, 2005, pps. 66-71.

personal) y del yo como miembro de un colectivo (identidad social). Por tanto, existe una correlación entre identidades, pues se construyen ambos aspectos con el mismo proceso de la representación social (Morales; Paéz; Deschamps y Worchel: 1996, 13-15). Los personajes son representados entre la dulzura de un baile y la violencia de una pelea, con carga y tensión, al tiempo que con armonía y ritmo. Presentando ambos estados psicológicos extremos, que responden al estado anímico de la mujer y, en consecuencia, estos dos estados opuestos generan que uno de ellos cobre más fuerza que el otro o bien que pueda ser anulada una de las partes de su ser, algo que finalmente le ocurre a tantas mujeres.

Estas dificultades con las que se topan y que provocan que el "yo" se encuentre desprotegido y vulnerable, hacen que trate de luchar para crear su propio espacio, provocando en su interior una pugna interna frente al exterior (Martínez: 2000,31). Esto también es expuesto, metafóricamente, por la artista **María Zárraga** (1963) en fotografías tales como *Trampa I*[43] (fig. 10), *Los tramposos*[44] (fig.11), e *Interior noche*[45] (fig. 12). En las primeras dos, con títulos reveladores, se presenta a una mujer sentada en una silla que se levanta y camina sobre una superficie pegajosa que le impide continuar andando con plena libertad, simbolizando así cómo la mujer se ha sentido atrapada y atada. En la tercera obra, se muestra las piernas de una mujer. Pero más desgarradora es la sensación de estar atrapado y la imposibilidad absoluta de movimiento que esta misma artista manifiesta en *Escenas I/II*[46] (fig. 13 y 14) y

[43] María Zárraga, *Trampa I*, fotografía en blanco y negro, 90x60cm, 1998. Véase su obra en el catálogo *Artistas de la Casa de Velázquez 1998*, Casa de Velázquez, Madrid, 1998, pp. 104.

[44] María Zárraga, *Los tramposos*, fotografía en blanco y negro, 90x60cm, 1998. Véase su obra en el catálogo *Artistas de la Casa de Velázquez 1998*, Casa de Velázquez, Madrid, 1998, pp. 105.

[45] María Zárraga, *Interior noche*, fotografía, 1997-98. Véase su obra en el catálogo *Artistas de la Casa de Velázquez 1998*, Casa de Velázquez, Madrid, 1997-98, pp. 31.

[46] María Zárraga, *Escenas I/II*, fotografía b/n sobre aluminio, 130x100cm, 1999. Véase su obra en el catálogo *Maria Zárraga. De amor e incendios*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, pps. 27 y 46.

en *Zoo (thought) I*[47] (fig. 15). En la primera obra, se exhiben dos fotografías de una serie donde una mujer se encuentra envuelta en un plástico transparente, material que preserva y aísla. Ella trata de moverse, pero su envoltura se lo impide y, por ello, su cuerpo se agita bruscamente tratando de liberarse, ya que no desea estar así. En la segunda obra, se presenta una única imagen en la que un cuerpo femenino está envuelto de la cabeza hasta las rodillas por una túnica roja, elemento que somete y encierra, pues, el cuerpo, a pesar de tener los pies libres, no puede salir y es atrapada. Y es que tal y como nos describe **María Zárraga** (1963), tal como nos describe ella,

> "ver que te estás viendo, y que te vienen unas gana inmensas de transformarte en remolino, un caramelo, una joya preciosa y que te enredan con mucho cuidado… Después, necesitas respirar. No se puede estar tanto tiempo escondido y apretada. Así que estiras las extremidades y uf!, ahora tienes conciencia de ser alguien… y estiras las patitas y los brazos… " (Zárraga: 1997, 92).

Igualmente, esta sensación de constreñimiento mental es presentada, metafóricamente, por **Itziar Okariz** (1965), a través de *Sin título*[48] (fig. 16): una *performance* fotografiada en la que la artista embute su propio cuerpo en un traje de silicona y látex, como si fuera una segunda piel, mermando así considerablemente su libertad de movimientos y modificando no sólo su físico sino que también limita "su identidad corporal" (Albarrán: 2004, 304).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[47] María Zárraga, *Zoo (thought) I*, (*A través del zoo*), fotografía, 180x120cm, 1996. Véase su obra en el catálogo *Art español per a la fi de segle*, Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, Barcelona, 1997, pp. 93.

[48] Iziar Okariz, *Sin título*, acción documentada en fotografía, fotografía 125x180cm, 1994. Véase su obra en el catálogo *Ricas y famosas*, Sala de Armas, Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1999, pps. 72-73.

15.2.- EL CUERPO PRIVADO. LA MIRADA INTERIOR

> "¿Sólo me pasa a mí o…? La fotografía me refleja como si me hubiera desdoblado: yo y yo, sólo las dos, una imagen monstruosa de auto-división, de auto-desdoblamiento. Me mareo, me siento perdida, acobardada, emocionada y horrorizada" (Halberstam: 2004, 5)

El sentido de la privacidad y de lo íntimo, frente a lo público, permite protegerse, resguardarse de la mirada ajena a través del secreto, del recuerdo y de la memoria. Actualmente, existe una ruptura en la dicotomía entre lo público y lo privado, cosa que permite que, al desdibujarse ambos territorios, exista la posibilidad de la intromisión hacia lo recóndito de nuestro ser y, allí, la vulnerabilidad es plena.

Así, nos encontramos producciones artísticas en las que se presta especial atención a la situación personal y a las sensaciones más íntimas de la mujer. En concreto, el estado de abatimiento producido por el desencanto y por la frustración que acaba desencadenándose y revelándose, es motivo de referencia en las obras que veremos a continuación. Mediante las confesiones, las intimidades, los recuerdos, las dudas, los miedos, las alegrías… nos conformamos, nos construimos y nos definimos. Si, además, estos discursos son de otros, entonces esto nos ayuda a salvaguardarnos. En efecto, a través de la otra identidad, se protege nuestra intimidad ante el desconocido, lo que al mismo tiempo hace visible la dificultad que supone mostrarse uno mismo. Esta situación la recrea **Nuria Canal** (1965) en su vídeo, *Basic Kit*[49] (fig. 17), en el que nos habla de la experiencia real de una relación sentimental frustrada a través de la voz en "off" de una amiga suya que va acompañada con diferentes imágenes de culebrones televisivos. En esta obra, se reflejan las expectativas fantásticas que uno se crea, como de cuento de hadas, y que son alimentadas por un mundo de prototipos y de ficción propios de la literatura o del cine que

[49] Nuria Canal, *Basic Kit*, vídeo VHS, 4´, 1994. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Trànsit i migració d´imatges*, Museu d´Art de Girona, Girona, 1996, pp. 43.

nada tienen que ver con la realidad del mundo. Así, para Miquel Molins y Rosa Queralt, la obra de esta artista presenta un constante intento de

> "defendernos de la inexistencia y seguir vivos, sobrevivir y rehacer todo" (Molins; Queralt: 1992, 58).

Otra visión de las confidencias inconfesables de las mujeres, en la que se crea un discurso entre lo que se puede o no decir, entre lo que se entiende por público y por privado, nos la ofrece el vídeo instalación *Voces en off*[50] (fig. 18), de la artista **Begoña Montalbán** (1958), donde a través de diez altavoces de audio, se pueden escuchar veintinueve voces de diferentes mujeres leyendo una selección de citas extraídas de poetisas contemporáneas que se suicidaron (Carolina Günderode, Florbela Espanca, Sara Teasdale…), en las que se refleja, de forma indirecta, las preocupaciones personales de la artista, como podemos apreciar en estos extractos de algunas de ellas:

> Marina Tsvletaeva: "Todo lo acepto, soy hoja en blanco…".
>
> Carolina Günderode: "La melancolía nace exclusivamente de esta fuente del deseo de vivir que luego no puede derramar sus aguas en parte alguna…"
>
> Antonia Pozzi: "Para mirarme, para mirarme bien de cerca, para ver cómo está hecha esta cosa curiosa que soy yo (…) me refugio…tras una puerta impenetrable…" (Montalbán: 2006, 32).

Se reproducen también voces interiores de sollozos, gritos, risas y susurros que pueden ser tomadas como propias por el espectador. Todas estas citas, reproducidas de forma aleatoria crean narraciones distintas y fragmentarias proyectadas en una gran pantalla con numerosas imágenes de labios de mujer pintados en rojo intenso. Son labios que hablan, que cuentan su historia y que permiten que la actriz aparezca representada metonímicamente, hecho que ahora podemos ver y escuchar a través de la técnica del vídeo. La presencia de la voz le da a la obra una trascendencia que no tenía la imagen silenciosa de la pintura y que nos insta a detenernos para escucharla, pues esta misma

[50] Begoña Montalbán, *Voces en off*, algunos fragmentos del vídeo, vídeo instalación sonora, 12´, 1998-2000. Véase su obra en el catálogo de la exposición *FEM ART 06*, XII edición *Mostra d´art de dones*, Barcelona, 2006, pp. 32.

imagen, sin el soporte del sonido, no sería más que una repetición de reclamos publicitarios, de pintalabios, de pasta de dientes, entre otros. La utilización del fragmento en la obra, tal como interpreta Lola Donaire

> "no lo eleva a la categoría de un todo, más bien se propone desbrozar ese todo y desplazar sus significancias, vaciarlo de atributos, desalojar sus tópicos y estereotipos… hace que lo narrativo se derborde en el espacio, de manera que éste se constituye en portador de significados" (Donaire: 2000, 87),

y es que, en palabras de la propia artista,

> "utilizo la voz como materia escultórica" (Donaire: 2000, 90).

Sin embargo, la figura tradicionalmente asignada por la sociedad a la mujer, como creadora y dadora de vida, se rompe convirtiéndose en una multitud de voces, cada una con su propia narración fragmentaria cuyo final no es otro que la muerte voluntaria, ya que se trata de citas de mujeres que se han suicidado. Por ello,

> "apropiarse de las voces femeninas, escritoras y rapsodas sin plagio, autorizarse como herederas del pensamiento femenino es algo necesario tnto desde el plano mental como fisiológico… tal como la propia artista apunta: "así como la imagen se proyecta, la voz se introyecta…" (Bonet: 2007, 9)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La sociedad ha ido estableciendo una serie de códigos, tanto en el ámbito público como en el privado, que sirven como referencia de lo masculino y de lo femenino. En la vida cotidiana de la casa, en la familia, el ámbito de lo privado, se constituye el primer y principal espacio de aprendizaje de los roles de socialización, donde se interiorizan ambos papeles, que tradicionalmente han comportado desigualdades y abusos de poder. Así, el mito publicitario del "hogar, dulce hogar" ha ocultado realidades no tan idílicas, en las que la mujer es víctima de la violencia que se ejerce sobre ella. Este hecho no resulta nuevo, pues fue haciéndose eco en los años sesenta y setenta a través de las organizaciones feministas en defensa de los derechos de la mujer que hicieron público el problema de la violencia doméstica y, por tanto, que motivaron repuestas sociales, psicológicas y legales para tratar de paliar dicha situación (Corsi: 1992, 84-85). En consecuencia, ahora

> "se otorga visibilidad pública a los dramas íntimos" (Lipovetsky: 1999, 62).

Son este mismo tipo de situaciones las que se reflejan en el vídeo de **Eulàlia Valldosera** (1963), *La caída*[51] (fig. 19), en el que a través de una escena hogareña se muestra la relación entre un hombre y una mujer. Tal y como la propia artista explica,

> "En *La caída*…, hablo de un accidente emocional, una bajada a los infiernos: la imposibilidad de salir de una situación, aún intentando comportamientos distintos. Cuando uno pierde sus propios referentes, queda atrapado en un laberinto emocional. Una pareja se abraza y luego se arremete. Ella cae, él la recoge. Actúan como dos polos opuestos, el positivo y el negativo, que crean una fuerza centrípeta, una historia carente de narración, pues está planteada como un bucle sin fin. Quizás *La caída*… sea en realidad la escenificación de ese fantasma, o sombra, o lado oscuro, como queráis llamarlo, del que hablaba antes. Tenía que ver con un conflicto entre lo masculino y lo femenino, generado por los dos modelos que todos heredamos del padre y la madre en la infancia y que luego proyectamos en nosotros mismos en cuanto portadores de género, por así decirlo, y por supuesto, también en los otros. Supongo que muchos de mis trabajos, leídos bajo esta perspectiva analítica, tratan de esa difícil aceptación del lado femenino por parte de una mujer, distinta de los modelos que ha heredado familiar y socialmente hablando. Así, esa pareja habla de esas dos fuerzas extremas, personificadas en un hombre y una mujer. Ella escenifica la fragilidad, es torpe, y también es víctima" (Enguita, Marí, Valldosera: 2001, 193).

Esta forma de manifestarse en el escenario cotidiano del hogar, responde a una realidad social que sigue subyugada a los discursos patriarcales porque en ella se desempeña principalmente el cometido de la mujer española de la primera mitad del siglo XX.

[51] Eulàlia Valldosera, *La caída*, vídeo, 4´, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Eulàlia Valldosera*, *Obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001, pp. 117.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta situación crea en la mujer un estado de desajuste emocional que es plasmado de forma metafórica en la obra fotográfica *Acupuntura sentimental*[52] (fig. 20), de **Alicia Martín** (1964). En ella, se muestra la imagen de una mujer difuminada en blanco y negro con unas agujas grandes, gruesas y claramente definidas, clavadas en lugares muy concretos (cuello, corazón y pubis). De todos es sabido que la acupuntura, medicina tradicional china, emplea agujas muy delgadas para estimular puntos específicos en el cuerpo que hacen mejorar el flujo y el equilibrio energetico. Así, en la figura claveteada de **Alicia Martín** la presencia del cuerpo trágicamente alterado. A través de objetos que establecen una relación terapéutica (Llorca: 1998, 18), trata de remediar los desequilibrios emocionales que sufre la mujer bajo los dictámenes patriarcales, sometiéndola a un tratamiento de acupuntura, aunque el dolor es tan intenso, que necesita emplear agujas bien grandes para poder mermar su estado anímico y hacerlo en varias sesiones necesarias para poder obtener posibles resultados.

Si la exposición pública del estado anímico de la mujer aparecía en obras anteriormente citadas al inicio de este apartado, ahora nos encontramos que este sentimiento queda en el plano más íntimo, en el del hogar y entre las propias mujeres, siendo así guardado y silenciado en su interior, generando así una sensación de soledad, de desamparo y de duda constante sobre sí misma. La mujer históricamente, en su papel de sumisa, ha tendido y aun hoy en día tiende a ocultar su condición de víctima de violencia (física o psicológica) por sentimientos de vergüenza o miedo (Corsi: 1992, 93). Muestra de este estado lo tenemos, por ejemplo, en la serie fotográfica *Abrazos*[53](fig. 21), de **Nuria Canal** (1965), en la que se muestra a mujeres abrazándose en el hogar, en la cama o en el cuarto de baño, como queriéndose proteger y consolar unas a otras ante la realidad que les ha posicionado y tocado vivir,

[52] Alicia Martín, *Acupuntura sentimental*, fotografía en b/n sobre aluminio, 175 x 80 cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Ricas y famosas*, Ayuntamiento de Pamplona, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona, 1999, pp. 62.

[53] Nuria Canal, *Abrazos*, serie de fotografías, 87x58 cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Màscara i Mirall*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1997, pps. 47-49.

que no han escogido ellas mismas y que nos puede inducir a pensar en un afecto incluso contenido y rigido (Zabalbeascoa: 1997, 82). También, de una forma más dramática y visceral, se manifiesta **Carmela García** (1964), en su serie *Mujeres*[54] (fig. 22), donde presenta diversas imágenes en las que el único personaje es una muñeca que aparece sin ropa en situaciones de absoluta soledad, como elemento minúsculo en una esquina de una pared o en el fondo de una caja, olvidada del mundo como si no fuera nada; o en situaciones de gran desesperación como cuando su cuerpo arde o como cuando es ahorcada al igual que un acto suicida. Todas estas acciones que realiza la muñeca, metáfora de la mujer, muestran su grado de desesperación y angustia, así como que la muerte es una opción válida a considerar. Tal como nos explica Rafael Doctor, su obra representa

> "ahora un grito colectivo que habla de la opresión, represión, desolación y abandono de la mujer en el mundo contemporáneo: la mujer objeto, la mujer castrada, sola, oprimida. Si bien este siglo que ahora acaba ha supuesto un avance en la igualdad humana genética, aún persisten las opresiones e injusticias generales en torno a la mujer. La mirada sobre otras culturas no occidentales es aún más desoladora" (Doctor: 1999, 14).

Esta dominación y este poder que se ejerce sobre la mujer tienen como resultado la constitución de un patrón de identidad regido por los designios de la sociedad patriarcal. Esta situación es analizada por la artista **Itziar Okariz** (1965), quien utiliza de manera distinta su propia imagen para la ejecución de la diversas acciones (Marí: 2001, 21), en su obra The *hunter*[55] (fig. 23). En ella, presenta cómo una mosca a la que se le ha atado un hilo de pelo al cuello trata de volar y de luchar por moverse mientras suena la música del grupo Scanner, sin embargo sus movimientos están condicionados por los dedos de una mano que la sujeta y manipula como una marioneta, lo que le deniega la ansiada libertad. Tal como nos explica la propia **Itziar Okariz**: es como si se tratara de

[54] Carmela García, Serie *Mujeres*, 12 fotografías, 1998-99. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Dime que me quieres*, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999, pps. 57-75.

[55] Itziar Okariz, *The hunter* (*El cazador*), DVD, 9'23", 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Monocanal*, Museo Nacional Centro Reina Sofía (MNCRS), Madrid, 2003, pp 149.

un juego infantil melancólico y cruel que la convierte en una especie de "mascota voladora"[56]. Este estado es reflejado también por la artista **María Ruido** (1967), en su videoperformance *La voz humana*[57] (fig. 24), donde se muestra a ella misma cosiéndose la boca, simbolizando de este modo el silencio que ha de guardar la mujer desde el posicionamiento del lenguaje y su utilización pública con premisas ya impuestas. En esta vídeoacción se toma como punto de partida un fragmento del libro de Miguel Cereceda, *El origen de la mujer sujeto* (1969), en el que reflexiona sobre la voz de las mujeres, aquélla que le es impuesta por formas estereotipadas y proponiendo una fusión entre cuerpo y lenguaje. La obra de esta artista, para Margarita Aizpuru, está clara en su posicionamiento ya que

> "sigue la estela de la línea abierta por las feministas francesas, Luce Irigaray, Hélène Cixous o Julia Kristeva, reflexionando, de una forma muy contundente, acerca del uso habitual de la palabra por parte de las mujeres como formando parte de un lenguaje construido desde el patriarcado e impuesto, una palabra ajena, no propia, proponiendo un lenguaje que comprenda al cuerpo y que produzca un nuevo campo lingüístico construido desde las mujeres" (Aizpuru: 2005, 59).

Además, siguiendo en esta misma línea, nos encontramos con la instalación *Almacén de silencios*[58] (fig. 25), de **Paloma Navares** (1947), en la que se muestra una enorme estantería llena de fotografías de fragmentos corporales ensamblados de mujeres. Esta estantería hace de almacén, como si las imágenes fueran un inventario de todos esos sentimientos de las mujeres a lo largo del paso del tiempo. Y todo ello ambientado con una luz interna que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[56] Véase Okariz, Itziar, "El cerebro es un músculo" pp. 4, en *Arteleku* http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf

[57] María Ruido, *La voz humana*, vídeo *performance* 7´, 1997. Véase su obra en el catálogo *Hamaca 2007. Media &video art distribution from spain*, Ministerio de Cultura, Generalitat de Catalunya, Ayuntament de Barcelona, Barcelona, 2007, pp. 276.

[58] Paloma Navares, *Almacén de silencios,* instalación de fotografía y luz, 20 cibatrans de 60x50cm, 2 cibatrans de 30x50cm, estantería metálica industrial luces fluorescentes, 290x700x100cm, 1994-95. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pintan mujeres. Agua y aceite*, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bien Social, 2000, pps. 96-97.

envuelve la escena en un áurea de silencio y recogimiento. Tal y como indica Carmen Holgueres,

> "éste es un homenaje al silencio guardado por las mujeres durante muchos siglos, durante los cuales la única información que han podido transmitir ha sido a través de la información que el hombre ha dado de ellas. Esta instalación es para mí una de las que deja patente que el artista es un ensamblador de instrumentos, imágenes y significados que, asociados, reducen la experiencia del espectador a una vivencia, a una emoción"[59].

Al respecto del trabajo artístico de **Paloma Navares**, en general, y de esta obra en particular, la artista, tal como lo percibe Myriam de Liniers,

> "nos traslada a otra dimensión de la fotografía… se nutre mucho más que de imágenes estrictamente planas, precisamente con la pretensión de ofrecer el volumen real de la fotografía más actual" (Liniers: 1997, 10).

Por tanto, en esta sociedad interconectada y asimétrica se nos habla de las mujeres de una forma general y plural, pues éstas aún en su diversidad tienen una "similar posición de subordinación a escala planetaria", (Gregorio: 2002, 11) puesto que sobre la mujer sigue vigente una violencia estructural (física, psicología y material), tanto en el espacio doméstico como en el público (Maquieira: 1998, 173-174). El uso de la violencia en función del género, según Andreu y Cols (1999), tiene origen en las diferencias del proceso de socialización y de aprendizaje; en el hombre de una forma más "instrumental" y física, referida a cuestiones de autoestima, de reputación, de sexualidad o de obtención de materiales, mientras que en las mujeres sí vale una violencia basada en lo expresivo o "emotivo" y, de una forma indirecta, pues recordemos que, por su rol sexual, son caracterizadas por ser más tiernas y sumisas, lo que les hace canalizar su agresividad de otra forma (López Zafra y López Sáez: 2002, 80-83). En nuestra sociedad, esta carga de violencia ha ido creciendo, transmitiéndose y difundiéndose por los medios de comunicación, que ahora

[59] Véase HOLGUERAS, Carmen, "Memoria y milenio en el itinerario de creación", página *web* oficial de la artista Paloma Naváres *http://www.navares.com/.*

más que nunca parecen formar parte de nuestro día a día. Incluso es acompañada por el beneplácito y el consentimiento generalizado, en la medida en que la violencia se convierte en un modo de hacernos entender este mundo. En concreto, la carga de violencia que sufre la mujer por parte del hombre, de una forma psicológica y física, responde a la llamada "violencia de género" que, a lo largo de los tiempos y en la actualidad, no es otra que la conducta abusiva, la exigencia de los designios y la primacía impuesta por la voluntad del hombre, en la dominación de uno (el dominador) sobre el otro (el dominado). Y todo ello no es sino el producto de un desequilibrio de poder que, en sus diversas formas y grados de peligro, va repitiéndose de forma constante e intensa (Corsi: 1992, 89-92). Destaca, sobre este tema, el proyecto de **Carmen Navarrete** (1963), denominado *Maneras de matar a una mujer*[60] (fig. 26), una impresión digital sobre lona donde se visualiza una imagen de gran tamaño que muestra el rostro de una persona que no se distingue, sosteniendo un cuchillo en una de sus manos para cortar una cuerda en forma de horca. Bajo esta imagen, aparece un cuerpo desnudo tumbado sin cabeza al que se le ha clavado un palo sobre el pecho y, en la parte inferior de la imagen, se aprecia un texto con la frase "el silencio de las mujeres". Esta obra hace referencia a la violencia contra ellas que se ha convertido en un hecho cotidiano. Este maltrato psicológico, que tiene unas connotaciones sociales, según Ana Navarrete, es la que justifica otro tipo de vejaciones aún mayores (Navarrete, A.: 1994, 160), lo que es un signo evidente de automutilación ante una situación insostenible en que la muerte supone la única escapatoria. Por ello, esta situación nos lleva a incidir en la idea fundamental, tal como apunta Martínez-Collado, de que

> "los órdenes disciplinarios que anulan lo femenino forman parte del totalitarismo ideológico del patriarcado" [61].

Ante la situación de la mujer como objeto de discriminación existen leyes de igualdad, pero no corresponden a la situación real, sobre todo por las actitudes que existen, puesto que aunque no se manifiestan de forma abierta, al ser

[60] Carmen Navarrete, *Maneras de matar a una mujer*, impresión digital sobre lona, 500 x 410 cm, 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Transgeneric@s*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1998, pp. 195.

[61] Véase MARTÍNEZ, Rosa, "Mar de fondo", *Fundación Telefónica Arte* http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/mar.htm

contrarias a la ley y al no ser políticamente correctas, salen a la luz indirectamente, lo que sigue evidenciando las desigualdades entre hombres y mujeres (López Zafra y López Sáez: 2002, 84-85). Bel Bravo compara dichas actitudes con otras concluyendo que

> "el machismo es semejante al etnocentrismo, al racismo y a la xenofobia: se trata de humillar aquello que nos produce miedo, de negar la condición de sujeto al que no es idéntico a nosotros" (Bel Bravo: 2002, 36).

Y como señala Gilles Lipovetsky,

> "este problema no se debe reducir solo a los tribunales o a la protección de las víctimas, sino que debe generar un cambio en el pensamiento, en el que, por una parte, se incremente un reforzamiento y una autodefensa de lo femenino y, por otra parte, se fomente un respeto y una sensibilización de lo masculino frente a lo femenino" (Lipovetsky: 1999, 62).

A este poder de dominación, de igual forma explícita, se refiere la artista **Pilar Beltrán** (1969), mediante su instalación fotográfica *Scope*[62] (fig. 27). En ella, se plasman una serie de imágenes en primer plano, de la cabeza de una mujer que es agitada por el brazo y mano de un hombre agarrándola fuertemente por la nuca, el cuello, la cara, los ojos…, vapuleándola y zarandeándola como una marioneta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

También, esta violencia implícita ejercida sobre las mujeres, pero con un enfoque no moralista sino irónico y sarcástico, es mostrada por la artista **Pilar Albarracín** (1968) quien, a través de sus vídeos, fotografías y *performances*, se sirve de su cuerpo e imagen para hablarnos de ello[63]. El espacio utilizado es la calle, en concreto los mercados y las plazas, lugares de tránsito, de encuentros inesperados que son ajenos a la institución cultural. Sus *performances* son simulaciones, pero que parecen tan reales que generan

[62] Pilar Beltrán, *Scope*, instalación de fotografía en b/n, dimensiones variables, 1997-98. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pilar Beltrán Lahoz*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pps. 29-31.

[63] Véase MARTÍNEZ, Rosa, "Pilar Albarracín. Una y mil mujeres", *Fundación Telefónica Arte* http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_albarracin.htm

confusión a los transeúntes que pasan casualmente en ese momento por la calle, ya que lo que ven no les deja indiferentes, no sólo como espectadores sino como agentes conformantes de la obra. En la serie, *Sin Título (sangre en la calle)*[64] (fig. 28), se presenta a una mujer que yace en una calle de Sevilla con la camiseta ensangrentada y sobre un charco de sangre. No se sabe qué ha sucedido, el público que casualmente pasa por ahí es espectador de la escena, se pregunta qué le ha ocurrido (un accidente, un ajuste de cuentas, un amante en celo…), pero no alcanza a conseguirlo. Esta artista

> "trabaja con el fingimiento y con un cierto sentimiento del absurdo que le permiten jugar con una ironía sutil. El fingimiento no sólo se produce en el acto mismo de la representación, sino en el debate posterior al que, en la mayoría de los casos, sólo puede accederse a través de la documentación del suceso y no del hecho en sí" (Cabello/Carceller: 1995, 35).

En cualquier caso, estas situaciones nos hacen pensar en un acto de violencia de género que marcan esta sociedad patriarcal. Por ello, debemos insistir en la idea fundamental del rechazo social de aquellos que ejercen la violencia doméstica (Alberdi: 2005, 57), pues tal como afirma Luís Rojas,

> "la violencia en la intimidad, por siniestra y brutal que nos parezca, en el fondo constituye una aberración que se alimenta y sobrevive en el entramado de nuestra sociedad" (Rojas: 2005, 112).

En resumen, la utilización de la mujer prototipo que representan las artistas en estas obras -en unos casos la chica joven, en otro la mujer con vestido tradicional o la mujer que baila- se convierten en la representación de toda una parte de la sociedad, puesto que tal como indica Rosa Martínez

> "siendo una sola, personifica a muchas otras: la gitana, la campesina, el ama de casa, la prostituta, la folklórica, la emigrante, la niña herida… Al representar las subordinaciones de género, a la clase social y a la identidad nacional o étnica, se sitúa en una línea de análisis de las

[64] Pilar Albarracín, *Sin Título (sangre en la calle)*, vídeo *performance* VHS 10-12', 1992. Fueron 7 acciones realizadas en distintos puntos de Sevilla, en las que algún tipo de mujer había sufrido un incidente. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante, 1995, pp. 249.

construcciones simbólicas que ha marcado los discursos más relevantes de las últimas décadas"[65].

Pero, como nos recuerda Gilles Lipovetsky, aunque las identidades sexuales se reajusten, se recompongan y se propugne la igualdad, el hombre sigue asociándose a roles vinculados con lo "público e instrumental" y la mujer sigue relacionándose a papeles asociados a lo "privado, estético y afectivo" (Lipovetsky: 1999, 12), lo que nos confirma que todavía continuamos inmersos en una época en que

> "hay mucho de ilusorio en creer que la dinámica de la igualdad prepara un universo unisex; en los tiempos posmodernos, la reproducción social de la diferencia entre los sexos sigue siendo un proceso consustancial" (Lipovetsky: 1999, 227).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[65] Véase MARTÍNEZ, Rosa, "Pilar Albarracín", *Fundación Telefónica Arte* http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/pilar.htm

15.3.- EL CUERPO MAQUILLADO. EL ARREGLO FEMENINO

> "… no todo lo que vemos puede ser una mera ilusión fabricada por el órgano de la vista, que consideramos equivocadamente como el sentido más fiel para la percepción de la realidad" (Navares: 1997,18).

Nos encontramos en una época de exaltación de la imagen y del cuerpo que, al igual que hizo Grecia con el mito de Narciso, responde a una idolatría del propio ser, incentivado por los medios de comunicación. Esto ocurre de un modo especial con la mujer, "el bello sexo", que es tratada de forma única y estandarizada, asignándole determinados cánones y componentes físicos que responden a la imagen de fémina ideal, liberándola idílicamente de su condición humana y atribuyéndole la belleza como rasgo de alto valor que viene implícito con otras características inseparables de juventud, delgadez y seducción. Por ello, son infinitos los consejos de tratamientos cosméticos, pues nada es suficiente para resaltar la feminidad, valor al que se reduce la belleza. Sin embargo, esta idea no se repite en el hombre, pues la imagen de virilidad no tiene que ver directamente con la belleza, sino con otros componentes (Lipovetsky: 1999, 93-118). Esto hace que se produzca una obsesión por el exagerado cuidado externo que implica la creación de un cuerpo femenino, un tanto forzado, que no responde a la realidad. Destaca, así, el consumo de productos *lights*, la puesta a dieta, la utilización de la cirugía estética, la asiduidad en el gimnasio… todo ello para responder al papel que se le ha asignado y para someterla a unos dictámenes que, sin un control adecuado, pueden generar problemas, tanto físicos como psíquicos y que se manifiestan, por ejemplo, en diversas patologías alimenticias como la anorexia o la bulimia.

Al igual que en el mito Narciso, al mirarse en la fuente y quedar enamorado por su propia imagen proyectada, nuestro físico se expone a ser contemplado y observado por múltiples miradas, como objeto de escaparate. Y es que, de lo que se trata, es de estar a la altura de lo diseñado para que todos, incluidos nosotros mismos, nos rindamos ante el porte exterior. Por ello, al mirarnos al espejo, la imagen que reflejamos no es inocente sino que arrastra los usos y costumbres, la tradición, la memoria y, en definitiva, toda la carga cultural. Por

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tanto, ésta es una imagen que hace el efecto de la realidad, pero que no es tal sino que forma parte del acto de la re-presentación como un producto de simulación. De esta forma, las mujeres experimentan una dicotomía entre el cuerpo real, el que es el suyo de verdad, y el cuerpo ideal, al que se intenta parecer. La apariencia corporal hacia una feminidad, que implica ser atractiva, bella y sumisa, lleva a que se cumplan las expectativas masculinas que de ella se tienen y, a su vez, que genere una "dependencia simbólica" de dichas características para que se sienta reconocida y segura (Bourdieu: 2000, 86-87).

Existen partes físicas de nuestro cuerpo que no podemos ver (la cara, la espalda, etc.) si no es únicamente a través del reflejo de un espejo. Con él, nos reflejamos nosotros mismos y vemos la perspectiva que pueden tener otros de a través de lo que proyectamos. Esta sensación se hace más evidente en determinados aspectos,

> "tal vez porque la mujer necesita espejos para poder ver su propio sexo, quizás porque la mujer pasa por una fase de reconocimiento, de aceptación de su propio cuerpo cuando éste hace "el cambio" durante la adolescencia. La mujer necesita verse a través de la mirada del otro y vive el cuerpo de la obra como su propio cuerpo. Y entonces aparece esa necesidad de proyectarlo, de forma que el entorno se anima como un cuerpo vivo. La prolongación del cuerpo vivo" (Enguita, Marí, Valldosera: 2001, 189).

El cuerpo de la mujer se ha representado como algo ajeno, como si no le perteneciera y como un ser sin inteligencia o espíritu. Es un cuerpo que nos habla de un ser pintado por hombres en función de sus deseos, lo que denota la cultura dominante, es decir, la prioridad de lo masculino sobre lo femenino. El modelo de cuerpo ideal femenino que anteriormente fue utilizado para simbolizar conceptos como belleza, juventud, maternidad… respondía a los arquetipos inventados por la sociedad y representados en el arte occidental de los siglos XV al XIX. Otra fue la época del naturalismo, caracterizada por una belleza barroca y una mirada evangélica, llena de prejuicios y de moral. Sin embargo, hoy en día el ideario de "beauté" femenino corresponde al estereotipo creado por los medios de comunicación de masas que incentiva todos los

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

artilugios para lograrlo, como por ejemplo con el maquillaje o el uso del carmín (Eco: 2004, 418-428). Esta importancia de los nuevos cosméticos se aprecia en las obras *Glossy City*[66] (fig. 29) y *Sade*[67] (fig. 30), de **Ana Laura Aláez** (1964), que nos presenta fotografías de una mujer, la misma artista, en las que está sentada (en una vestida y en otra desnuda con un sombrero) sobre una plataforma blanca rodeada de puntas de pintalabios, mientras en una imagen su mano sostiene un pintalabios al que mira de forma desafiante, como si fuera un aparato a dominar; en la otra imagen se mira su rostro en un pequeño espejo de mano mientras se maquilla; todo ello sobre un despliegue de pintalabios con sus agudas puntas, de distintos colores y tamaños que están junto a ella.

De esta forma, la artista se dirige a la deconstrucción de imágenes estereotipadas que incentiva la moda y la publicidad (Marí: 2001, 20-21) y presenta el uso de la cosmética como una herramienta más para el cambio de la apariencia externa, como un elemento de juego para crear diversas identidades o simplemente para la mera seducción, lo que genera una situación ficticia que puede ser tanto vivida como real, aunque sea por unos instantes (Aizpuru: 2002, 12). Ahora bien, siempre de una forma irónica, "sin anular ni renunciar a determinados modelos", sin la confrontación entre lo masculino y lo femenino, aunque desde una perspectiva femenina (Danvila: 1996, 24). Tal como nos describe Margarita Aizpuru, **Ana Laura Álaez** muestra a

> "una mujer transformada mediante maquillajes, vestidos, objetos y accesorios que se combinan para mostrar "los distintos personajes que la habitan", y aquellos otros que le gustaría ser. Gusto por la metamorfosis, erotismo, seducción, belleza, suelen ser los contenidos de

[66] Ana Laura Aláez, *Glossy City (ciudad lujosa)*, fujichrome de luxe, 120x160 cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Más menos 25 años de arte en España. Creación en libertad*, MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad) y Atarazanas, Consellería de Cultura i Educació, Valencia, 2003, pp. 291.

[67] Ana Laura Aláez, *Sade*, fujichrome de luxe, 127x165 cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La casa, il corpo, il cuore*, *Konstruktion der Identitäten,* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Viena, Austria, 1999, pp. 201.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

las imágenes que pueden verse en sus series fotográficas" (Aizpuru: 2003, 52).

Estas obras pueden ser interpretadas, por una parte, como un alegato a la forma en que la sociedad actual tiende a ver a la mujer, esto es, como un objeto de fragilidad y de culto a la belleza; la utilización del espejo como reflejo de su cuerpo trata de reforzar la idea de que nada es más importante que su aspecto exterior. La utilización de espejos, recuerda a los tiempos más tiernos de la infancia, de cuentos de princesas y reinas que se preguntaban ante el espejo: "espejito, espejito mágico, quién de todas es la más bonita" (Lipovetsky: 1999, 93). En otras imágenes, la mujer se encuentra rodeada de distintos pintalabios, elementos de acicalamiento que utiliza para maquillarse y que son un signo de belleza. Tal y como están posicionados en la obra, en disposición vertical, pueden ser interpretados al mismo tiempo como símbolos fálicos de distintos tamaños, elementos que puede utilizar la mujer a su merced. Sin embargo, por otra parte, una segunda interpretación posible de la obra, basada en el hecho de que aparece la mujer desnuda sobre el espejo, puede suponer todo un símbolo de autocomplacencia, una actitud de mofa sobre los cánones estéticos dominantes de la sociedad y sus utensilios para reforzar la belleza -los pintalabios-. Para la artista, estos signos externos son elementos de uso habitual para el embellecimiento, pero también de definición de la identidad femenina:

> "No sólo que yo me ponga un pintalabios para ponerme delante de la cámara, o que yo salga enseñando las bragas o el culo. Identidad es también un sonido, es un relato. En fin, son muchas cosas. Mi identidad la construyo borrando, porque no me interesa caer en un prototipo de nada. Hace poco leí que en la cultura oriental, cuanto más te diluyes en el universo, más inmerso estás en él. Yo puedo ser rubia, morena... y yo nunca me disfrazo aunque me ponga una lechuga en la cabeza" [68].

Para poder responder al estereotipo de belleza que se pide a la mujer del Siglo XX, en el que la imagen exterior lo es todo, **Paloma Navares** (1947) ha creado

[68] Véase PAZ, Marga, "Ana Laura Aláez", http://www.masdearte.com/item_critica.cfm?body=yes&id=118&criticoid=18

su propia línea de cosméticos, en su serie *Seducción, belleza y artificios*. De esta forma puede inferirse que

> "El cuerpo (femenino) está sometido a medidas disciplinarias extremas, a través de los ideales de belleza, se lo corrige, sufre operaciones y procesos que sirven para mejorar o al menos conservar el *status quo*"[69].

En todas estas series, las imágenes tienen como personaje central a una mujer calva y pálida, pero cuidadosamente maquillada con unos labios extremadamente rojos y con cierto aire de *cyborg* que pretende seducirnos. En este sentido, destaca la obra *Artifíciate. Belleza sin límites*[70] (fig. 31), en la que aparece este ser acompañado del texto "Artifíciate", 1999. Productos de Laboratorio digital Paloma Navares" y, en la parte inferior, unas fotografías de ojos, bocas, nariz y orejas, todas ellas plastificadas. También sobresale *Implantes, Tu sueño, una realidad*[71] (fig. 32), donde se muestra la imagen de la misma mujer, pero con los ojos abiertos y con el texto "Implantes. Your dream a reality (Tu sueño, una realidad). Laboratorio digital P. Navares". Y, finalmente, la obra, *Productos Navares*[72] (fig. 33), por su parte, presenta a la misma mujer con el texto "Productos Paloma Navares", junto a la imagen de una gran cantidad de objetos de productos de belleza -pintalabios, pintauñas, rimel, pastillas- dispuestas para ser exhibidas como productos estéticos que están a la venta con la marca "Primavera 98" de la línea de cosméticos propia "Paloma Navares" simbolizando, de este modo, la imagen ideal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[69] Waly, Bárbara, "La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares", *Fundación Arte Telefónica*, véase http://www.fundacion.telefonica.com/at/catalogo/t04.html

[70] Paloma Navares, *Artificiate. Belleza sin límites*, cibatrans, 50x40x10cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De seducción, belleza y artificios*, Junta de Castilla La Mancha, Valladolid, 1999, pp. 22.

[71] Palona Navares, *Implantes, tu sueño una realidad*, cibatrans, doble imagen, lupa, caja de luz blanca, 50x40x10cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De seducción, belleza y artificios*, Junta de Castilla La Mancha, Valladolid, 1999, pp. 17.

[72] Paloma Navares, *Productos Navares*, cibatrans, doble imagen, caja de luz blanca, 42x25x25cms, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitäten*, Museo Moderno Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria, 2000, pp. 327.

Esta reflexión nos permite seguir indagando sobre la representación del cuerpo y su identidad. La artista anterior lo hace conformando a su manera un cuerpo que se aleja bastante del originario real, es decir, un ser que reclama los elementos esenciales despojando lo superficial y lo decorativo, lo que le hace embellecer exteriormente pero empobrecer en su interior. La artista **Esther Ibarrola** (1969), por su parte, describe su preocupación por lo realmente verdadero:

> "Comer, reproducirse, morir, necesidades vitales esenciales cuya indisoluble relación y la violencia de su imperiosidad me perturba"[73].

De acuerdo con la cita anterior, la obra gráfica de **Esther Ibarrola** (1969) trata de evidenciar lo accesorio y lo realmente esencial. Así, en *Baba*[74] (fig. 34) presenta la imagen de la barbilla y de los labios de un rostro que se adivina de mujer. De su boca destacan sus labios pintados de un rojo intenso que contrasta con la palidez extrema del rostro. De su labio inferior brota la pintura de sus labios, una gota delgada y alargada que cae en línea recta hacia abajo. Este rojo nos recuerda a la sangre y simboliza la tensión en que se encuentra la mujer como si su existencia pareciera colgar de un péndulo.

El bienestar del cuerpo, pasa por el mantenimiento de la línea con un régimen alimenticio adecuado y el cuidado corporal, lo que, en algunos casos, se ha vuelto algo obsesivo y sin sentido, ya que genera serios problemas de desajustes en la salud; es el precio a pagar por la estética de la delgadez (Lipovetsky: 1999, 119-123). En el vídeo, *A mi manera 2*[75] (fig. 35), de **Estibaliz Sádaba** (1963), obra de sencilla ejecución pero fuertemente conceptual, se muestra la imagen de su barriga, en primer plano, sobre la que está escrita la palabra "dieta" en negro y en mayúsculas. A medida que avanza

---

[73] Véase IBARROLA, Esther, Artes Plásticas Premios Gure Artea 1988, http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/715/es/contenidos/informacion/gureartea/es_1380/artes98_7_c.html

[74] Esther Ibarrola, *Baba*, fotografía, 140x100cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Gure Artea 1988*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria, 1988, pp. 23.

[75] Estibaliz Sádaba, *A mi manera 2*, vídeo-performance 3', 1999. Véase en el catálogo de la exposición *El bello género: convulsiones y permanencias actuales*, Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. pps. 68-69.

el vídeo, coloca sus dos manos en cada extremo de su barriga y se va ondulando el texto al son de la canción, *A mi manera* de Frank Sinatra, que se oye de fondo**.** Esta artista, que se define a sí misma como feminista y con compromiso en la militancia, además de pertenecer al colectivo Erreakzio-Reacción, plantea los estereotipos asignados a las féminas. En esta obra, critica con parodia y humor la imagen del cuerpo que se pide a la mujer en la sociedad. En el interior de la barriga está el estómago, el lugar donde se realiza la digestión cuando ingerimos alimentos y es precisamente el sitio en el que aparecen las letras que forman la palabra "dieta". También, en esta obra, se otorga un gran valor al lenguaje, no tanto por lo formal y expresivo, sino por "su función esencial como comunicación y como relevación de conceptos e ideas" (Rico: 2003, 40). Esto nos hace reflexionar, por una parte, sobre la exigencia de un cuerpo femenino determinado y, por otra, la reafirmación de su propio cuerpo y, por tanto, de su imagen (Aizpuru: 2002, 66).

La construcción de una identidad a través de la evolución física del propio cuerpo es exhibida por la artista **Ana Casas** (1965), en sus fotografías *Cuadernos de dieta*[76] (fig. 36). Se compone de una serie de autorretratos, de cuerpo entero y desnudo, realizados entre los años 1986 a 1992 y que acompaña con anotaciones de una forma un tanto obsesiva aunque plenamente consciente. Estos datos son la fecha, el peso, la comida… y reflejan su evolución durante todo ese período de tiempo, tal como nos explica la propia artista:

> "cuando tenía 18, me inscribí en una escuela de fotografía. Tomar fotos se volvió una obsesión. Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad. Continué agregando fotografías a los cuadernos, anotando lo

[76] Ana Casas, *Cuadernos de dieta*, fotografía, 1986-1992. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Miradas y visiones*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Ciencia de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, pps. 32-35.

que comía hasta 1993" [77].

Esta obra no responde a una necesidad de exponerse sino a un proceso personal, por una parte físico, en el que perdió 25 kilogramos a lo largo de seis meses y, por otra parte, psíquico, tal como ella misma comenta:

> "Tengo miedo, aunque siento que estoy dando un paso fuerte, pero lo quiero dar. Es un riesgo el mostrar algo tuyo íntimo, que para uno mismo es inquietante"[78].

Una de las zonas en las que más se expresa la transformación de nuestro cuerpo es en el rostro, pues encarna nuestra imagen más identificadora. Es él, en efecto, el que se va transformando con el paso de los años, a pesar de los cosméticos y de los productos de belleza, ya que no podemos mantenernos eternamente jóvenes y bellas. Así lo entiende **Esther Ferrer** (1937), en su serie *El libro de las cabezas*, en la que muestra diversas fotografías tituladas *Autorretrato* en el tiempo[79] (fig. 37) y que datan de distintas fechas. En esta serie, se presentan de veinticinco fotografías tamaño carné en blanco y negro, todas con el mismo fondo blanco y la misma intensidad de luz y encuadre; lo que vemos, concretamente, en ellas es cómo se transforma su rostro desde las primeras imágenes tomadas cada cinco años desde 1981 hasta el 2005 y durante 24 años. Cada una de ellas es cortada verticalmente por el eje central y reagrupada, de manera que, a través de esta manipulación, convierte dos instantáneas capturadas en momentos distintos (tiempo) en una única foto (espacio). El rostro con el que nos identificamos, en la obra de esta artista, responde a la transformación, a identidades transitorias que se solapan y que

[77] Véase Ana Casas, Álbum. Cuadernos de dieta. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Miradas y visiones*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Ciencia de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, pps. 32-35.

[78] Véase DE LEÓN, Jesús, "Crónicas familiares y de ciencia ficción, elementos de las últimas exposiciones del año en el centro de la imagen", CONACULTA (Consejo nacional para la cultura y las artes), http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/nov/211101/casas.htm

[79] Esther Ferrer, *Autorretrato en el tiempo (trabajo en proceso)*, de la serie *El libro de las cabezas*, fotografías 76 x 54 cm, 1973-2004. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999, pp. 70.

sólo son perdurables a través de la mutabilidad, tal como nos explica David Pérez

> "El tiempo se transforma en requerimiento de la mirada y las cosas en duración objetualizada. El transcurso, por su parte, se disgrega y multiplica" (Pérez: 1999,37).

Con distintas imágenes de su propio rostro, la artista hila una década con otra, lo que nos plantea la

> "conjunción de lo inestable a través del equilibrio de lo cambiante" (Pérez: 1999,37).

La percepción del paso del tiempo es una interpretación de una realidad, una construcción personal de la memoria: el tiempo como instante o como tiempo transcurrido. Precisamente el rostro es la parte que mejor nos identifica ante los otros, la imagen que nos simboliza, que nos ofrece una parte importante de nuestras señas de identidad exterior y que es un elemento esencial en la representación plástica. Por tanto, la representación del paso del tiempo a través de nuestro rostro nos remite mejor que ninguna otra parte del cuerpo a la reflexión sobre la permanencia de lo que es uno mismo y el cambio exterior que supone el paso del tiempo.

El cuerpo no permanece inmune ni al tiempo ni a las enfermedades, lo que es representado en el arte contemporáneo, alejado de la tiranía del ideal de belleza (Senabre: 2003, 205), como bien nos lo ha mostrado **Esther Ferrer** (1937), en su obra anterior. La vulnerabilidad es real, queramos o no admitirlo, aunque tratamos de eludirlo mediante el maquillaje o la cirugía plástica, es la huella del paso de la vida. En concreto, en una mujer sus pechos manifiestan el símbolo máximo de belleza, como sucede en la obra, *Sin título*[80] (fig. 38), de **Paloma Navares** (1947), donde se muestra la fotografía del medio cuerpo superior de una mujer desnuda, colgada por una percha, en la que en uno de sus pechos se observa una línea roja que lo traspasa, quizás como consecuencia de una operación estética. O bien debe recurrirse a implantes

[80] Paloma Navares, *Sin título*, cibachrone y percha metálica, 42x40cms, 1994. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Paloma Navares. Al Filo*, Fundación Telefónica Arte, Madrid, 2003, pp. 19.

que ayuden a seguir manteniendo el mismo porte, como sucede en la obra, *Autorretrato con implantes número 3*[81] (fig. 39), donde vemos una imagen que muestra el primer plano del rostro de la artista, con una tez pálida y sus labios pintados de rojo, mientras que sus ojos azules están rodeados de un contorno marcado de blanco, como si llevara una ligera crema blanca a su alrededor.

La condición humana a través del cuerpo y de su estética femenina, vinculada a las estrategias publicitarias, ha llegado en muchos casos al límite de la destrucción, incluso hasta llegar a la aniquilación total. Ello puede dar lugar a la construcción de cuerpos esperpénticos, como sucede en *Sin título*[82] (fig. 40), de la artista **Nuria León** (1969); quien, por otra parte, a través de su serie *Modelos* muestra unas composiciones de imágenes de mujeres elaboradas mediante la superposición de dos cuerpos en las se presentan, en primer plano, torsos que corresponden a revistas de modelos y rostros de mujeres y de niñas convencionales o con taras, lo que genera una incoherencia entre ambas imágenes: como, por ejemplo, la cara de una mujer bizca con el cuerpo de una modelo o una niña con un torso de grandes pechos de una mujer adulta. Aunque el rostro se maquille como en las revistas, el ideal al que se intenta aproximar es imposible, pues cada uno tiene su propio cuerpo. Todo ello nos hace reflexionar sobre el poder e influencia que los medios de comunicación ejercen en la "construcción del imaginario colectivo", porque difunden una imagen de mujer estereotipada que nada tiene que ver con la realidad (Ortiz: 2004, 67). Sin embargo, estas ideas van haciendo mella en la conciencia de quienes las reciben (Lovera: 2004, 35), tal como nos explica textualmente Juan Vicente Aliaga, con respecto a la serie *Modelos*, que según él

[81] Paloma Navares, *Autorretrato con implantes número 3*, cibachrome, 50x40cms, 1999. Obra perteneciente a la exposición individual *De seducción, belleza y artificios*. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De seducción, belleza y artificios*, Junta de Castilla La Mancha, Valladolid, 1999, pp. 27.

[82] Nuria León, *Sin título*, serie *Modelos*, cibachrome, 79,5x53,5; 93,5x60; 80x53,5 cms, 1994-97. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Transgenéricos-transgenéricas: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 1998, pps. 174 y 175.

> “muestra el lado oculto de la belleza, el drama y la fragmentación de las propias modelos fotografiadas –amigas dominicanas o brasileñas, de su barrio- que, convertidas en ginedroides, sueñan o representan, en estas escenografías de papel pintado, el modelo que la sociedad, a través de múltiples mecanismos –publicitarios, educativos…- les impone... una obra claramente dirigida contra el culto al cuerpo, a la industria cosmética, a la obligatoriedad de ser guapa” (Aliaga: 1998,115).

Con estas obras, la interpretación del arte sobre la belleza de la mujer crea una interacción entre la ironía, la publicidad, la moda y la tecnología (Sichel: 2002, 115). En este sentido cabe observar que la sociedad difunde, por un lado, la idea de mujer como objeto decorativo, pero, por otro, propugna la idea de toma de responsabilidad individual, de la “auto-construcción”. Para las feministas, el trinomio belleza-delgadez-juventud es considerado no sólo como una evidente relación de tipo económico, de políticas comerciales e industriales, sino que es interpretado además como un recurso de freno al progreso de las mujeres hacia la tan ansiada igualdad, como un modo de control social y cultural ante la crisis de los viejos valores y, en definitiva, como una vuelta hacia los valores de la apariencia más que los de la utilidad (Lipovetsky: 1999, 125-154). Así pues, a pesar de la proliferación de estos productos estéticos, no se puede crear una mujer perfecta, pues un ser con las características ideales de belleza y de juventud responde a un mundo irreal y artificial, puesto que nada hay más eterno y real que el paso del tiempo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

15.4.- EL CUERPO PRECONCEBIDO. EL ASEDIO DE LOS ESTEREOTIPOS

> "Las mujeres pueden, y así lo hacen, identificar las formas de sus propios cuerpos con las ondulaciones de la tierra –las colinas y las montañas sagradas que fueron los primeros jardines y los primeros templos. Nuestros periodos menstruales están determinados por la luna, y por tanto en relación con la energía magnética de la tierra y con las mareas de los océanos. Nuestros genitales recuerdan las grutas, las rocas partidas, el cauce de los ríos –los temidos y cariñosos abismos culturalmente asociados con la nutriente y con lo temible, con lo maternal y con lo sexual, con los aspectos regeneradores y mortíferos de la Madre Tierra" (Lippard: 1983, 42).

El estereotipo responde a un conjunto de creencias y de imagen mental simplificada, acerca de las características de un grupo determinado y que es generalizado a todos los miembros de dicho grupo. Asimismo, la sociedad patriarcal ha venido tradicionalmente aplicando cualidades y habilidades específicas a las mujeres, cuyos comportamientos y actitudes están basadas en su condición de género y que han sido difundidas a través de la estructura sociocultural a lo largo del tiempo. En efecto, históricamente esta situación ha producido desigualdad entre los géneros y ha conducido a la discriminación de la mujer, ubicada en una relación asimétrica respecto al varón. Para Enrique Gil, las causas que explicarían este estado se encuentran en que, mientras que en la mujer están determinadas por su capacidad reproductora, por su biología fisiológica, en el hombre lo estarían por su supuesta superioridad física (Gil: 1991, 16). Actualmente, los medios de comunicación masivos, como la televisión o *Internet*, siguen reforzando dicha tradición, por lo que todavía hoy prevalece la idea de

> "la supremacía de lo masculino sobre lo femenino" (Lipovetsky: 1999, 73).

Pero esta idea, como todo estereotipo creado, responde negativamente a unas creencias ilógicas que únicamente se pueden modificar mediante la educación. En la etapa inicial de nuestra vida empezamos el proceso de aprendizaje, siendo precisamente a través del juego como comenzamos a interiorizar los comportamientos y las normas de conducta que se le asignan a cada género,

marcándose así desde temprana edad qué pautas deben seguir los niños y las niñas. En esta etapa de aprendizaje se teatraliza, se reproducen los hechos, se controlan los sucesos y los deseos para así enfatizarlos, poniéndonos en el papel del otro (ser: madre, padre, hijo….), además de representarnos a nosotros mismos y ante los demás en una realidad paralela. De ahí que el arte recoja estas ideas, trate de analizar lo que comporta lo femenino, que planteé romper con los arquetipos tradicionales del hombre así como los de la mujer y que revise la asignación de un determinado papel, los clichés y la dominación a la que es sometida, a través del uso de la parodia y de la ironía.

El estado actual de los sistemas de representación dominantes sobre la mujer, el género y la diferencia sexual es analizado y reflexionado por **Estíbaliz Sádaba** (1963), en su trabajo *Buenos modales, buenas posturas*[83] (fig. 41). En él, cada fotografía muestra dos imagenes, una en color en la que aparece una mujer joven (con un vestido corto y con unas botas blancas altas de tacón fino, con una gabardina blanca y sentada entre sus piernas sobre la rueda de un coche, con un traje de chaqueta y pantalón rojo) y, otra sobre esta imagen, en la que se presenta el dibujo en trazo negro de sus piernas y sexo en una posición provocadora. Las primeras imágenes fotográficas en color representan la forma aceptada socialmente (las buenas maneras) de la mujer, pero las que corresponden al dibujo en trazo negro encarnan la manera provocadora y lasciva (las malas maneras), por lo que ambas posturas parecen responder a la doble moral que la sociedad le pide a la mujer, es decir, que sea señora en público y puta en privado. Se alude igualmente a esta tradicional oposición entre la imagen de sumisión y pureza con la de "devoradora de hombres" y este nuevo arquetipo que combina ambas apariencias (Lipovestky: 1999, 160). También estas intenciones son explicadas por la propia artista, quien considera que

> "(…) la imagen pornográfica y la imagen de moda se nos muestran, en definitiva, como dos caras de una misma moneda; una de ellas es, sin

[83] Estíbaliz Sádaba, *Buenos modales, buenas formas*, técnica mixta, 150x150 cm. 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *El pañuelito y un puñao*, Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1996, pp. 141.

embargo, la única socialmente aceptada, e incluso convertida en modelo estético de comportamiento. Mientras, la otra es reprobada éticamente, y de ello se deduce también cierta condenación estética de sus formas y maneras" [84].

En relación a este contraste entre los papeles asignados, se le añade el existente entre "la inocencia y la malicia" que, según José Ramón Danvila, se muestra en la fotografía *Burbujas*[85] (fig. 42), de **Ana Laura Aláez**, ya que

> "casi siempre se extrae la sensación de estar ante el discurso de quien siendo consciente evoca la infancia o viceversa. En este sentido hay una simbiosis entre metáfora transgresora que ella domina o su capacidad para convencer desde el equívoco, tanto si se justifica en la utopía femenina como si se muestra indiferente ante las normas" (Danvila: 1996, 24).

En su obra, la artista presenta los retratos de dos mujeres, una de las cuales es la de la propia artista. Ambas, que se posicionan de lado, están vestidas con unos tacones, con unos pompones de peluche rosa en el pubis, y con unos corazones también del mismo material sobre los pechos, mientras que en su espalda a nivel del trasero hay un aparato amarillo que genera pompas de jabón y que forma burbujas que caen al suelo. De esta forma, se vuelve a reincidir en la idea, que ya hemos mostrado en el *collage* fotográfico anterior de **Estíbaliz Sádaba,** de las actitudes opuestas como una caracteristica constante e inherente de la mujer ante la sociedad, aunque en esta ocasión **Ana Laura Aláez** nos la muestra con un candor entre lo inocente y lo perverso.

La imagen que determinados medios de comunicación difunden como modelo y como tipo "ideal" y estereotipado de mujer a seguir se exhibe en el vídeo *Kill yr*

[84] Véase, SADÁBA, Estíbaliz, Artes Plásticas Premios *Gure Artea 1998*, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-715/es/contenidos/informacion/gure_artea_1998/es_15869/sadaba.html

[85] Ana Laura Aláez, *Burbujas*, fotografía, 180x254 cms, 1995. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Ecos de la materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, 1996, pps. 26 y 27.

idols[86] (fig. 43), de la misma artista. En él, se muestra el rostro de una mujer en primer plano que mira a la cámara y que va cubriéndose con recortes de titulares de "revistas femeninas" que hacen referencia a su psicología, con música de fondo del grupo *Sonic Youth*[87]. Este tipo de revistas: *Cosmopolitan*, *Hola*…, se caracterizan, tanto antes como ahora, por difundir un discurso que exalta y mitifica los estereotipos conservadores de la mujer, y abordan temas variados que, principalmente, van desde la estética, el amor, la cocina o la dieta, pero con un gran vacío de contenidos (Menéndez: 2004, 38). Por eso, al parecer una figura de mujer, la artista, completamente empapelada con estos artículos, tal como describe Ruth Méndez,

> "Ya no sabemos si esta mujer queda cegada por estos mensajes aleatorios hasta tal punto de perder la identidad o es ahora cuando nos muestra su verdadera cara, despreocupada y superficial (Méndez: 2003, 166).

En relación a la representación de un determinado papel, algunas artistas toman como puntos de referencia no aquellos personajes de temas mitológicos sino aquellos que pertenecen a los medios de comunicación masivos, como la televisión o el cine. Esto es lo que recoge, por ejemplo, la serie *Cuentos y más cuentos* de **Concha Prada** (1963), que se inspira en el cine de los años cincuenta, y que analiza este tipo de representación como base para hablar sobre el asedio de los estereotipos femeninos. Se caracteriza por ser un trabajo fotográfico en blanco y negro, con primeros planos, detalles ambiguos e imágenes borrosas, como si fueran fotogramas de películas primerizas. Estas imágenes presentan a distintas mujeres que van acompañadas por palabras,

[86] Estíbaliz Sádaba, *Kill yr idols* (*Matar a tus ídolos*), vídeo, 2' 46", 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Identidades críticas*, Museo Patio Herreriano y Fundación Rafael Botí de Artes Plásticas, Sala Puertanueva, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 11.

[87] *Sonic Youth* es un grupo de música rock independiente de Nueva York, que tuvo sus inicios en los años ochenta y que estaba vinculado al mundo del arte y al feminismo a través de su compositora Kim Gordon. El título del vídeo *Kill yr idols,* de la artista Estíbaliz Sádaba, coincide con uno de los títulos de dicho grupo de música.

como un bocadillo en el cómic. Destaca, al respecto, *Mujer jarrón*[88] (fig. 44) fotografía que muestra a una mujer que lleva por cabeza un jarrón y que viste un atuendo de escote abierto que hace resaltar su pecho, mientras que a un lado se extiende una mano con tres rosas*; John John!* [89] (fig. 45), por su parte, exhibe a una mujer con enormes pechos al aire y que entra en una habitación gritando el nombre que da título a la obra; y, finalmente, *Ahhhhh!*[90] (fig. 46), presenta a una mujer en la calle que está subida a una silla y que, aunque grita desesperadamente "ahhhhh!", no encuentra nadie para socorrerla, ya que está sola ante el vacío. Todas estas mujeres tienen en común que, si bien carecen de boca y de rostro, sí tienen unos pechos voluminosos, visten con vestidos ajustados, calzan tacones y llevan bolsos… signos visuales que responden al típico prototipo que se les ha asignado. Este prototipo es presentado de forma muy exagerada en una atmósfera de artificialidad, creada en una serie de espacios exteriores para las distintas escenas que tienen una gran fuerza teatral. De este modo, se conforman como representaciones críticas de los estereotipos procedentes del cine, lo que nos recuerda a la primera época de la artista norteamericana Cindy Sherman en la que se fijaban comportamientos específicos para hombres y mujeres. Precisamente estos estereotipos son los que **Concha Prada** (1963) denuncia, ya que no se siente nada identificada con ellos, como ella misma señala:

> "…tenía conflictos con el mundo que me rodeaba y trataba de plasmar a mi manera cómo los modos de representación generaban "verdades últimas", estereotipos con los que yo me sentía identificada. Y fue así, preguntándome cuáles eran los primeros estereotipos y valores que nos

[88] Concha Prada, *Mujer jarrón*, fotografía b/n 48x48 cm, 1991. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 18.

[89] Concha Prada, *John!, john!,* fotografía b/n, 48x48 cm, 1991. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 18.

[90] Concha Prada, *Ahhhhh!*, fotografía b/n, 48x48 cm, 1991. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 19.

ayudan a estructurar el mundo[91], y que nos inducen modos de comportamiento, con los que yo convivía bastante mal, como llegué a desarrollar la serie *Cuentos y más cuentos*" (Molins: 2001, 17).

En este mismo sentido, añade que

> "… en aquella época estaba muy preocupada por revelarme la causa de las formas "femeninas" desde lo masculino, de ahí el conflicto que vivía y contra lo que me rebelaba. Poco a poco salí de ese discurso para tratar de descubrir lo de "dentro" desde dentro" (Molins: 2001, 17).

El discurso de la liberalización de estos estereotipos es presentado a modo de parodia por la artista **Estíbaliz Sádaba** (1963), en su serie de fotografías *Colonización del planeta P*[92] (fig. 47), que muestra una de las representaciones más conseguidas de la lucha feminista contra la dominación del hombre. En dicha obra, aparece una muñeca caracterizada de "supermujer" situada en distintas posiciones sobre el sexo masculino. Todos los detalles de la mujer son importantes, como sucede, por ejemplo, con la diadema que le da una caracterización circense, de domadora o de amazona, y que nos recuerda las figuras míticas de la antigüedad que se enfrentaban a los hombres y les vencían. También nos podría recordar a una atleta de lucha libre, sustituyendo el "ring" por el cuerpo del hombre, su rival en el combate, o tal vez podría parecerse a una animadora de espectáculos deportivos que se convierte en un objeto de deseo para el público masculino, mayoritariamente asiduo a estos eventos. Pero, realmente, ella con su vestuario de pantalón corto azul y de botas rojas y blancas, colores por cierto de la bandera de los Estados Unidos de América, nos recuerda al más célebre héroe de cómic de la historia reciente, *Superman*, que, como otros héroes y heroínas del cómic americano, han alcanzado en este tiempo, gracias al éste, al cine y, más tarde, a los juegos

[91] Cocha Prada le da mucha importancia a las referencias y a los modos de ver el mundo y a cómo los estereotipos, los arquetipos y los prejuicios nos enseñan a ver y de qué manera vemos en función de ellos. Ella interpone a esto los medios tecnológicos de captación de imágenes (los distintos medios nos muestras formas de ver y qué ver).

[92] Estíbaliz, Sádaba, *Colonización del planeta P*, serie de 3 fotografías, 45x60 cms, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997, pp. 57.

electrónicos, la cima de su poder mediático. Todo esto nos lleva a plantearnos que la muñeca que cabalga y doma no a un animal sino al sexo masculino, es toda una representación del poder masculino visto desde la parodia femenina. Así, también, esta muñeca que trepa por ese pene, produce al mismo tiempo risa y liberación, lo que rompe con el feminismo más purista (Combalía: 1997, 18). Es decir, que en esta ocasión la mirada dominadora del hombre es vuelta contra él. Esto está relacionado con los cambios sociológicos de un tiempo que permite esta nueva lectura, aunque ciertamente la manera de representarlo puede ser calificada por algunos como escandalosa, en tanto que se atreve a llevar lo obsceno al museo. Sin embargo, en la burla encontramos una muestra más de una realidad que está presente en nuestra sociedad. El sexo del hombre es la única parte que se ve del poder masculino, como si todo él pudiera reducirse a dicho órgano que ahora es dominado y domado por la mujer con un rostro sonriente. El receptor podrá interpretar si la mujer busca únicamente la satisfacción sexual o si su risa va más allá; si su triunfo se centra en ser objeto del deseo o si, por el contrario, se enfrenta a un estereotipo, banalizándolo hasta la ironía y el esperpento. Si durante años el hombre ha podido decidir sobre la mujer en todo lo que ha querido, actualmente es ella quien plantea su realidad y quien pide la igualdad entre ambos sexos. Por ello**,** la llamada a la acción real no puede escudarse en lo virtual porque, a pesar de que la mujer ya tenga en sus manos la posibilidad de la creación del imaginario, como la ha tenido también el hombre, la lucha no estará ganada contra el poder y la manipulación que tanto le afecta, mientras despertemos cada día con noticias sobre marginación y violencia de género.

La utilización de la parodia para hablar del rol de la mujer se encuentra reflejada también en el vídeo *El circo doméstico*[93] (fig. 48), de **Campanilla** (1974), De nuevo la mujer, aunque realice trabajos extradomésticos, sigue ocupándose en las labores de la casa, lo que le hace desarrollar una especial habilidad para coordinar múltiples tareas (Vianello y Caramazza: 2002, 169). Esto es lo que ocurre en esta ocasión ya que la artista se acerca a una escena

[93] Campanilla, *El circo doméstico*, vídeo 10' 35´´, 1996. Véase su obra en la revista de arte *NEO2*, nº 23, 2002, "Arte. Campanilla", pp. 63.

cotidiana en la que la acción no es otra que hacer la colada, es decir, sacar la ropa de la lavadora. La protagonista, que es la autora, va disfrazada con un vestido que nos recuerda tanto al de los domadores de circo -referencia dada por el título-, como al de los superhéroes del cómic o de las producciones de televisión de bajo coste. De este modo, parece querer decirnos que en una acción cotidiana se convierte en toda una heroína, en una mujer que se enfrenta, agitando el látigo y domando a la lavadora. Más tarde, la abrirá e introducirá su cabeza para comprobar, finalmente, que todo está bajo control, y que la fiera-lavadora ha sucumbido ante la domadora. Recordemos, al respecto, que las escenas de doma de leones también acaban con el domador introduciendo la cabeza en la boca del león. En suma, este vídeo no es simplemente la representación de una imagen sino de una acción que, al contextualizarla con la escenificación, realza la condición de la persona frente a la máquina.

Si *Colonización del planeta P* de **Estíbaliz Sádaba** se enfoca con relación al papel sexual, en la obra de **Campanilla** la dominación gira en torno a la máquina. En las últimas décadas, la tecnología ha permitido una mejora en el trabajo doméstico, al facilitar y al liberar a la mujer de sus tareas en el hogar y permitirle así trabajar fuera del ámbito tradicional que se le había asignado. Aunque esto no es del todo real, puesto que lo que ha ocurrido es está sobrecargada de trabajo, dentro y fuera del hogar, lo que le lleva a convertirse en una verdadera heroína que debe afrontar el día a día. Por eso, en la parodia hay un deseo expreso de representar a la mujer en el trabajo cotidiano tanto si es algo habitual e intrascendente como si realizara una gesta noble y mítica. La tecnología aplicada a los utensilios cotidianos, no sólo la más sofisticada o la que tiene que ver con la informática sino también en los instrumentos de nuestra propia vida diaria, es manejada y utilizada para servir a la persona.

Dentro del ámbito doméstico, el tema culinario es igualmente uno de los recursos empleados por **Pilar Albarracín** (1968) para incidir en el caso de los clichés y de los estereotipos específicos en referencia a la mujer española y, en concreto, en los tópicos que la encierran en la cultura popular, desde el folklore y la comida hasta la vestimenta. Todos estos elementos han servido

tradicionalmente como forma de referirse a lo español y, especialmente en la época del franquismo, aunque no han acabado de quedar arrinconados en pleno siglo XXI. Actualmente, son motivos utilizados por la industria cultural o pseudocultural, a través de bailadoras, toreros y pasodobles, constituyendo así la imagen de un país que no es real. Esto es lo que piensa, **Pilar Albarracin**, que reivindica la existencia de otra mujer con sus intervenciones, acciones, *performance*s, vídeos-*performances* y series fotográficas que sorprenden por su aspecto un tanto cómico y teatral. En su vídeo, *Tortilla a la española*[94] (Fig. 49), se nos presenta a ella misma cocinando una tortilla española, que como es bien sabido se trata de un plato tradicional y convencional nacional, en una cocina moderna que nada tiene que ver con el tradicional espacio femenino de la cocina hogareña. Además, ella se viste con un elegante traje rojo, atuendo nada adecuado para cocinar. La artista rompe los cascarones de los huevos, la yema y la clara que deja en un recipiente, para así empezar a cortar a tiras con unas tijeras su vestido que, luego, bate junto con los huevos. Y todo ello para, tal y como explica Rosa Martínez, cocinarse a sí misma:

> "va recortando pedazos de su vestido para "cocinarse" en una ceremonia de autoinmolación metafórica"[95],

es decir, que se cocina a sí misma para que luego podamos, nosotros espectadores, comérnosla. Por eso, es un

> "simulacro de antropofagia, que evocando tangencialmente la legendaria *Cut piece* (*Pieza cortada*) (1964) de Yoko Ono, en la que la artista Fluxus se entregó a un público para que le desgarrara el vestido en una violación simbólica, insufla un plato ordinario con alusiones de muerte y brutalidad"[96].

Tal como describe Aizpuru,

> "Pilar Albarracín hace un personal y atractivo acercameiento a la sensualidad, la belleza, la seducción femeninas y al sometimiento de la

[94] Pilar Albarracín, *Tortilla a la española*, vídeo, 6´ 07´´, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *The Real Royal Trip-El Retorno*, Museo Patio Herreriano, Madrid, 2004, pp. 69.

[95] Véase MARTÍNEZ-COLLADO, Rosa, "Pilar Albarracín. Una y mil mujeres", http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_albarracin.htm

[96] Véase MEDINA, Cuauhtémoc, "La perversión de la Spanish Doll. Pilar Albarracín", en la página *web* oficial de la artista http://www.pilaralbarracin.com/textos/txt05esp.htm

mujer y la violencia hacia ella en una misma obra. Aplica algunos elementos caracterizadores de su trabajo artístico, como son la indagación en las representaciones de lo femenino y del cuerpo de la mujer como territorio de explotación de placeres pero también de agresión; la destrucción de estereotipos socioculturales y artísticos de la mujer sureña; el situarse en las zonas en las que convergen diferentes culturas y lenguajes y se infiltran mutuamente; a los que añade como ingredientes los aspectos sensuales del arte, una clara ironía y sentido del humor, aplicando un espíritu provocador" (Aizpuru: 2002, 52).

Pero encontramos asimismo más tipos de ataduras, como las de la vida cotidiana y sus inevitables obligaciones que convierten en prisionera de sí misma a la mujer y le hacen adoptar una actitud de sumisión. En el entorno del hogar, mediante imágenes sencillas, de objetos cotidianos, se escenifica la condición de la vida de la mujer donde las artistas españolas también crean imágenes cotidianas de la casa, espacio por excelencia designado ella, y donde se plasman las tareas del hogar, es decir, las acciones ínfimas y mínimas casi imperceptibles y pertenecientes al ámbito privado e íntimo. Destaca, en este sentido, el trabajo de la artista **Concha Prada** (1963), concretamente su serie *Basuras* y especialmente la serie *Sin título*[97] (fig. 50), que muestra fotografías de primeros planos, en unos casos fragmentadas y en otros manipuladas, como si fueran nuevos personajes (un tapón, una botella, un tenedor…) que resultan más o menos reconocibles. En estas imágenes, con gran realismo narrativo que parece contrarrestar la belleza estética, se plasman los deshechos cotidianos dejados por las actividades básicas diarias de las tareas de la casa, y actos de limpieza, sobre todo los relacionados con la alimentación y con el suministro. Parece una acción inocente pero que no resulta ser tan banal. Fueron primeramente expuestas en un espacio público ajeno al estipulado por el arte, como era *La Estación Norte* de Valencia, lo que generó bastante reticencia por parte del público que consideró inadecuado

[97] Concha Prada, *Sin título* de la serie *Basuras domésticas,* fotografías b/n, 50x60cm, 1995. Ver su obra en catálogo de la exposición *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001, pps. 40-49.

exponer estas imágenes del ámbito privado en un espacio público, actitud que sorprendió a la artista:

> "descubrí con este trabajo los prejuicios del personal. Me censuraron algunas fotos, ante mi sorpresa. Las consideraron imágenes "políticamente incorrectas", "pornográficas". Verifiqué que mientras la pornografía está en la calle como algo "normal", haciendo un falso alarde de sociedad "liberada", resulta que mis fotos creaban desagrado." (Molins: 2001, 27).

A través de sus fotografías, esta artista nos ofrece un aspecto subjetivo de la realidad, es decir, una visión propia del mundo (Molins: 2001, 53).

Esta situación de subyugación y de poder ejercido sobre la mujer es planteada por **Estíbaliz Sádaba** en el vídeo *El concurso de la gran felicidad (esto pasa mucho)*[98] (fig. 51), en el que se presenta la imagen de las manos de una mujer que va enguantada y enjoyada. A medida que avanza la escena, se va despojando poco a poco de todo ello hasta quedarse sin nada, mientras de fondo se escucha la conversación, que más tarde se convierte en discusión, entre una pareja, de un hombre y una mujer, acerca del trabajo fuera del hogar de ella. Éste es cuestionado por él, con el argumento de no resultar rentable económicamente su trabajo fuera de casa para así dejar desatendidas las labores del hogar, por lo que trata de convencerla para que se dedique exclusivamente a las tareas domésticas. Ella le replica y le sugiere que deje su trabajo él, pero mientras lo dice se va deshaciendo de los guantes y joyas de sus manos, simbolizando su derrota y su sumisión. Esta conversación, en opinión de Margarita Aizpuru,

> "se produce aún en miles de hogares todos los días, la historia cotidiana de una resistencia masculina a perder los servicios domésticos de las mujeres y el misógino miedo a la independencia económico- laboral de aquéllas" (Aizpuru: 2005, 46-47).

[98] Estíbaliz Sádaba, *El concurso de la gran felicidad (esto pasa mucho)*, DVD 1' 45", 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La costilla maldita*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canarias, 2005, pp. 53.

La pareja y sobre todo el matrimonio, éste último sagrado sacramento en el que hasta hace bien poco la mujer pasaba de la custodia del padre a la del marido, presenta determinadas contradicciones que son asumidas y procesadas. En este caso, hacemos alusión al concepto dicotómico que enfrenta ser y parecer y que contrapone a la mujer-esposa-fiel y sumisa con la mujer-soltera-autónoma y libre. Recordemos que en el ámbito laboral las mujeres hasta hace poco tiempo se limitaban a ser amas de casa, maestras de escuela, secretarias, floristas, cocineras, estanqueras… (Connelly: 1981, 39), pues debían emplearse en la actividad doméstica y maternal, sin atender a criterios objetivos, y ser reconocidas por lo que realizan y no por lo que por naturaleza son (Lipovetsky: 1999, 206). Debemos tener en cuenta que, en nuestra sociedad, el trabajo es un instrumento de reconocimiento y valoración social, además de un elemento básico en la construcción de la identidad individual. Pero es visto desde dos perspectivas diferentes, ya que si para el hombre constituye un hecho básico dado, no como una alternativa sino como una cuestión instrumental, para la mujer, sin embargo, representa una aspiración social, pues el trabajo que realiza con el cuidado doméstico y el reproductivo no es visible ni remunerado, lo que no le proporciona un estatus social ni tampoco mayores cotas de igualdad (Comas: 1995, 12-17). Además, en relación al acceso al mercado laboral, sólo por el hecho de ser mujer, ve afectadas sus condiciones y limitaciones, no tanto por su formación, sino por su grado de disponibilidad, de su papel y de su responsabilidad en el hogar (San Miguel: 2000, 36). Podemos, por tanto, decir que la mujer sufre en el mundo laboral una doble discriminación: por una parte, la que se produce en el interior del hogar, ámbito privado, donde ella realiza las labores domésticas sin remuneración; y por otra parte, la que tiene lugar en el exterior del hogar, ámbito público, donde la posición que ocupa en el mercado de trabajo y su salario es generalmente inferior a la del hombre (Gil: 1991, 92). Sufre, pues, lo que Carla Bifani ha denominado una segmentación doble, una a nivel vertical (menos mujeres en puestos directivos) y otra a nivel horizontal (menos salarios por igual desempeño). De esta forma, se deduce que hombres y mujeres en la práctica no se encuentran en igualdad de condiciones (Bifani: 2002, 40). Por este motivo, las mujeres se siguen sintiendo atrapas y reivindican

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "la redistribución igualitaria del trabajo intradoméstico entre los géneros… y comienzan a reivindicar con mayor firmeza y contundencia la redistribución igualitaria del trabajo extradoméstico entre los géneros…" (Gil: 1991, 101).

Para María Antonia Bel, este desequilibrio se debe paliar con una educación apropiada y con un "ambientalismo fundamentado", que termine con la rígida distinción entre los roles masculinos y femeninos que se justifican desde los albores de la modernidad (Bel: 2002, 36). La persona posee cualidades masculinas y femeninas que no son antagónicas sino de interdependencia y de complementariedad y que están basadas en

> "la simultaneidad de igualdad y diferencia en unos casos, y de respeto en otros" (Bel: 2002, 38).

Por tanto, se trata de conseguir una igualdad, pero sin negar la riqueza de la diferencia y la pluralidad de la propia identidad; en definitiva se trata de crear una "cultura del pacto" con un "proceso de socialización comprometido éticamente", en el que cada individuo, hombre y mujer, funcione como sujeto que debe propiciar un equilibrio entre la igualdad y la diferencia, un reconocimiento de esta semejanza y de esta disparidad con una reciprocidad entre derechos y deberes donde las diferencias no sean motivo de discriminación ni de incompatibilidad sino de respeto (Simón: 1999, 113- 119). Y todo ello, basándose en

> "el reconocimiento, de sus necesidades y de su poder equivalente" (Simón: 1999, 138).

En resumen, si debemos ser conscientes de que ambos sexos son diferentes entre sí, por sus obvias diferencias naturales, dichas diferencias se acentúan por nuestro tipo de socialización que hace asignar papeles específicos a cada uno de los sexos (Haaland: 2002, 36-37). Por ello desde el feminismo se trata de tomar conciencia de los esquemas de valores e incentivar un nuevo tipo de relaciones entre los hombres y las mujeres, una "reinterpretación de la historia" (Lovera: 2004, 11), que supere los papeles asignados y que cree una mirada hibrida.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

15.5.- EL CUERPO MATERNO. LA PROCREACIÓN

> "Quiero hablar de la transitoriedad de muchos conceptos que se asocian tradicionalmente a la idea del individuo, su identidad, su origen. Conceptos como hogar, familia o maternidad aparecen en su forma provisional, como ocurre en la realidad, no son conceptos fijos por más que la sociedad conservadora quiera autoconvencerse" (Enguita, Marí, Valldosera: 2000, 192).

En sus diversas facetas, la figura de la mujer y, en concreto en su papel de madre, ha sido representada en infinidad de ocasiones por el arte, pero a lo largo de las últimas décadas es mostrada desde el punto de vista feminista, aunque no con dramatismo y victimismo sino con un toque irónico. La figura de la madre a lo largo de la vida tiene múltiples miradas en consonancia con los distintos roles que desempeña, como son el de procreadora, el de protectora, el de autoritaria, el de confidente…

La antropóloga Margaret Mead planteaba ya en su obra, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* (1935), que la diferencia sexual se ha utilizado en todas las sociedades como argumento para asignar los distintos roles a cada sexo, lo que hace que, culturalmente, hombres y mujeres sean socialmente diferentes. Esta distinción biológica (el sexo), que se constituye socialmente como diferente (el género) es propia de sociedades en las que no había medios de control de natalidad y en las que la capacidad reproductora (lo biológico) era clave en la determinación de la construcción del género (Narotzky: 1995, 19-89). Así, recordemos que el papel de la mujer en las distintas sociedades, independientemente del tipo que sea -matriarcal, clásica, medieval, moderna-, representa el arquetipo de madre, "mujer fecunda dentro de la familia", pero también el de "mujer misteriosa y hasta terrible" (Caro: 1981, 49).Así, en este apartado, nos centraremos en un importante aspecto que merece ser destacado por su relación con la condición femenina y por sus circunstancias culturales. Éste es el concepto de la procreación, el de la mujer como madre. Por ello, aquí vamos a describirla a través de la propia mujer, desde su interior, para lo que no sirve la mirada masculina, la exterior. Esto explica que se cree

un nuevo modelo de madre en el imaginario femenino que conducirá hacia la construcción de su subjetividad, ya que la mujer es vista como contenedor, como dador de vida y alimento. Simone de Beauvoir y otras teóricas del feminismo abordaron el tema de la concepción de la mujer extrapolándolo del de maternidad, pues,

> "el problema para el feminismo no es la madre como sujeto, sino las mujeres como no sujetos, como ideal maternal, madre como sujeto mudo" (Zerilli: 1996,183).

A través del propio cuerpo, se hace alusión a la procreación, representando mediante la utilización metafórica de la sangre de la menstruación, recordándonos así un ritual religioso o antropológico ancestral. Simbólicamente, la sangre menstrual se ha comparado con la de la caza y la de la guerra. Si la sangre de la menstruación representa el alimento, también lo es la de los animales pintados en las cavernas que están relacionados con la caza. De este modo, se asocian dos mundos "propios", el de la mujer y el de del hombre, pero que se compensan el uno al otro. Para el hombre, los animales de caza encarnan lo sagrado, ya que la caza es para él el rito por el cual trasciende a la cultura, a lo sagrado (el rasgo masculino), y a la naturaleza (el rasgo femenino), lo que viene a confluir en la supremacía del hombre sobre la mujer. De esta forma, la mujer queda excluida de este reino mágico y resguardada en un universo que ha de estar bajo control, como es el del cuidado del hogar, de los niños, de los animales domésticos y el cultivo de plantas y frutas (Vianello y Caramazza: 2002, 54-55 y 72). No se trata, por tanto, de pensar la idea de la sangre como dadora de vida y como sagrada, pues

> "la raíz *matr* es la misma para *madre* y *materia*: la parte interior del tronco por donde fluye la linfa vital y de donde brotan las ramas nuevas" (Vianello y Caramazza: 2002, 50).

Pero, en realidad, la menstruación, herencia que la naturaleza le ha adjudicado a la mujer por su género, provoca en ella un estado físico y anímico no especialmente pletórico, sino más bien aceptado como algo inevitable que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sucede cada mes y que resulta incómodo. En la fotografía digital, *El invitado*[99] (fig. 52), de **Ana Busto** (1952), hace alusión a este fenómeno biológico, al exhibir a una mujer de espaldas en posición de flexión que mantiene las manos y los pies sobre el suelo en una postura gimnástica en la que se tensan todos los músculos de las extremidades. Nada se encuentra al azar en la composición del escenario, el cuerpo en las manos de la artista es moldeado a su gusto, a imagen y semejanza de la intención que quiere buscar, lo que le hace a esta artista situarse en

> "el mundo de la ficción evidente, la naturalidad se manifiesta como ausencia en sus fotografías, composiciones de un escenario, manipulaciones de una acción" (Cabello y Carceller: 1995, 40).

Sin embargo, hay dos elementos importantes a destacar en esta obra. Por una parte, destaca una mancha roja que asoma a través de un *maillot* blanco de gimnasta, a media pierna, entre sus nalgas, y que es el rojo menstrual; y, por otro, un giro imposible de 180 grados de la cabeza, que convierte en una figura con una posición antinatural encarándola con el espectador. Su rostro es el de una joven con el cabello rubio y la melena suelta que grita y a la que casi podemos oír. Gracias a la manipulación digital de la fotografía, se muestra una figura que no representa el estándar de belleza sino el anticanon y la fealdad que, en esta ocasión, busca los aspectos más grotescos y la desidealización de la procreación. No es vista, por tanto, como una bendición sino como un fenómeno de la naturaleza que, resulta molesto, lo que queda patente en el grito que surge de la boca de la mujer. Además, esta sangre cotidiana por su periodicidad presenta el no embarazo, que es interpretado como una "señal positiva o negativa", que de nuevo nos remite a antiguos tabúes con respecto a las relaciones sexuales (Combalía: 1997, 11-12). La menstruación es también un motivo para **Concha Pradra** (1963) que, en una de sus fotografías *Sin título*[100] (fig. 53), de la serie *Basuras domésticas*, se muestra la imagen de un

[99] Ana Busto, *El invitado*, fotografía digital, 100x133cm, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997, pp. 33.

[100] Concha Prada, *Sin título*, de la serie *Basuras domésticas*, fotografías b/n, 50x60cm, 1995. Ver su obra en catálogo de la exposición *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001, pp. 45.

tampón usado que es retirado entre las piernas abiertas de una mujer por unas manos pulcras, gesto cotidiano que sólo se da en uno de los dos sexos, que pertenece a la vida diaria de una joven en edad fértil y es el síntoma del paso de la niñez a la pubertad, aunque también en este caso dicha sangre menstrual es motivo de repugna (Combalía: 1997, 12).

La figura de la mujer como madre, imagen de protección y cuidado, es presentada por la artista **Ouka Lele**[101] (1957), con su fotografía pintada a mano *Aguas nutricias*[102] (fig. 54). Presenta la imagen de una madre que sostiene entre sus brazos a su hijo cuando ambos están en el agua. La maternidad implica el aceptar nuevas responsabilidades, entre ellas la del cuidado, que aquí se resalta por el hecho de que el niño resulta indefenso en ese medio acuoso. Ahora bien, el agua, entre sus numerosas simbologías, puede representar tanto la vida eterna y la purificación como la muerte.

También, la idea de la diosa-madre supone uno de los arquetipos que todas las civilizaciones han representado. Y encarna el poder de lo divino y de la naturaleza, con un cariz sagrado (Combalía: 1997, 17), aunque su figura como procreadora es una cuestión meramente biológica. *El niño la está mirando*[103] (fig. 55), de **Ouka Lele**, es una obra de iconología religiosa que retrata a la Madonna de un modo renacentista y con una composición tradicional. Aparece, en el centro, la Virgen María, madre de Dios y dadora de vida, a un lado en su regazo, está sentado un niño, el Niño Jesús, mientras que al otro lado hay una

---

[101] Su nombre real es Bárbara Allende Gil de Biedma, aunque es más conocida como Ouka Lele, nombre artístico que adopta en la época de los ochenta, inspirado de un mapa de estrellas inventado por *El Hortelano.*

[102] Ouka Lele, *Aguas nutricias*, fotografía en b/n pintada a mano con acuarela, 58x43cms, 1994. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997, pp. 50.

[103] Ouka Lele*, El niño la está mirando*, fotografía b/n pintada a mano con acuarela, 100x80cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Itinerarios afines*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACE) y Museum of Contemporany Art (Republica Popular China), 2007, pp 122.

manzana, con todas las connotaciones y simbologías que se le ha otorgado a lo largo de la historia de las civilizaciones, sobre todo su vinculación con la fruta del pecado. En ambas obras, la artista nos presenta la figura principal de la madre, pero bajo la atenta mirada del niño, que requiere de su constante protección. Para esta fotógrafa, que destacó en la década de los ochenta en los famosos años de la llamada "movida madrileña", su obra se caracteriza por realizar fotografías en blanco y negro posteriormente coloreadas a mano con acuarela, par expresar una situación entre lo maquinal y lo manual, todo ello mediante un trabajo artístico que tiene un planteamiento poético, conceptual y pictórico propio de los lenguajes contemporáneos del arte (Rubio: 2007, 3).

La idea, de madre-tierra, el proceso biológico que da origen a la vida, es asociada además a la naturaleza por la artista **María José Gómez Redondo** (1963), en sus fotografías se da *Final*[104] (fig. 56) y *Principio*[105] (fig. 57). En ambas, se muestra la imagen de una mano y un brazo de mujer extendido hacia arriba. En la primera, en su mano cerrada en forma de puño tiene una rama muerta con flores marchitas y, en la segunda, su mano está abierta y sostiene una rama viva con flores verdes. Mediante la exposición del fragmento y de elementos sencillos, sin ningún tipo de manipulación, se establece una sucesión de dos imágenes que nos da un sentido poético en la narración, para entrelazar la vida y la muerte con el mismo elemento y para sugerir, en suma, que, la naturaleza está tan unida a la mujer porque es dadora de vida como arrebatadora de la misma.

El vientre, una de las partes del cuerpo femenino que tiene gran carga simbólica y que puede mostrar a la mujer fecunda, es el centro de atención de tres artistas destacadas: **Anja Krakowski** (1965), **Silvia Martí** (1966) y **Eulalia**

[104] María José Gómez, *Final*, fotografía sobre seda, 218x122cms, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pintan mujeres. Agua y aceite*, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bienestar Social, 2000, pp. 80.

[105] María José Gómez, *Principio*, fotografía sobre seda, 218x122cms, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pintan mujeres. Agua y aceite*, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bienestar Social, 2000, pp. 81.

Valldosera (1963). **Anja Krakowski,** en su fotografía *La mujer sin vientre*[106] (fig. 58), muestra la imagen en blanco y negro de una mujer de espaldas a la que apenas podemos identificar, con los brazos detrás y sus manos enguantadas sosteniendo un cuchillo. Tras ese título, no se sabe si realmente la mujer conserva su vientre o, si por el contrario, ha sido eliminado con el cuchillo presente en la imagen; no sabemos, pues, qué es real o simple ilusión. Y es que la artista nos presenta un universo de misterio lleno de trampas en el que las sombras de lo que no podemos ver son más una hipótesis que una certeza (Pérez: 1999, 13-15). La artista **Silvia Martí,** con su obra fotográfica *Sole*[107] (fig. 59), exhibe la sombra en color de una mujer embarazada tras las cortinas de una habitación que, como toda sombra, es el reflejo de una imagen que entendemos como real. Esta obra forma parte de la serie *Underlying sexualities* en la que la artista hace alusión a la cultura que tiende a acotar con nombres lo que debe ser vivido sin atenerse a definiciones normalizadas (Pérez: 1999, 13). **Eulalia Valldosera,** con su fotografía *El pelma*[108] (fig. 60), presenta en primer plano y en la oscuridad, el vientre de una mujer iluminado por la luz de una vela; estos recursos lumínicos, la luz y la sombra, que han sido los ejes generadores de gran parte de su obra, nos ayudan en la interpretación y nos conducen a pensar en el interior, en aquellas partes oscuras que son inaccesibles pero que se hacen conectar con el exterior a través de la magia de la luz y de ahí que el vientre de una mujer iluminada nos sugiera la imagen de una nueva vida, de un nuevo ser que pronto dará a luz. La luz y la sombra han sido los ejes generadores de gran parte de su obra, que nos hace pensar en el interior, en aquellas partes oscuras que son

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[106] Anja Krakowski, *La mujer sin vientre*, fotografía b/n, 200 x 120 cm, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Anja Krakowski*, Consorci de Museums de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pp. 122.

[107] Silvia Martí, *Sole,* de la serie *Underlying sexualities*, fotografía, 60x70, 1998. Véase su obra en la exposición *Silvia Martí Marí*, Consorci de Museums de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pp. 21.

[108] Eulalaia Valldosera, *El pelma*, fotografía, 70 x70 cm, 1990. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La cicatriz interior*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998, pp. 85.

inaccesibles, si bien con la magia de la luz da vida a una nueva imagen, a un nuevo ser.

También, esta última artista, **Eulalia Valldosera**, vincula la capacidad de la mujer de albergar una vida dentro de sí misma y de poder alimentarla con la idea de contenedor y de contenido. Por eso, la mujer es representada mediante envases que recuerdan a las vasijas donde se guardaban tanto los alimentos como las cenizas de los muertos y que en las sociedades primitivas eran fabricadas por las propias mujeres, que además eran las que las protegían. Ello se relaciona con la opinión de la artista de que

> "los contenedores son sinónimos de perdurabilidad, y tienen una raíz antiquísima a la que en cierto modo rindo homenaje" (Enguita, Marí y Valldosera: 2000, 195).

A través de la utilización de objetos y siguiendo la obra *El sistema de los objetos*, de Jean Baudrillard, la artista se centra en los envases cotidianos de limpieza empleados por las mujeres. Así, lo que hace la autora es proyectar las sombras de dichos objetos en distintas dimensiones sobre una pared o tela, y todo ello porque, tal como ella lo describe, estos objetos

> "…actúan como una metáfora del cuerpo, por su semejanza física con el cuerpo femenino" (Enguita, Marí y Valldosera: 2000, 192).

El espacio escénico creado hace confundir la realidad mediante el juego de las dimensiones de los objetos representados y situados entre la apariencia y la sombra, lo que complementa con un juego de luces y sombras en los objetos cotidianos, fácilmente reconocibles, pero que conllevan una gran carga conceptual (Llorca: 1998, 21-51). Así pues, dichos enseres transmiten una gran información, pero no por su funcionalidad sino por la carga cultural que conllevan, puesto que son transmisores de arquetipos, porque hacen alusión a las tareas de la casa así como al papel que, tradicionalmente, se les otorga a las mujeres desde niñas. En este sentido, se manifiesta Nuria Enguita Mayo, para quien

> "los objetos de Eulàlia Valldosera están desprovistos de su función, pero nada tienen que ver con *ready-mades*, sino que proponen el desarrollo de estrategias que comunican su subjetividad –hablan en sustitución de sus poseedores- y ofrecen toda una construcción de las sombras de

nuestros deseos, marcados por nuestras relaciones con el otro, con la sociedad como conjunto ordenado de leyes y, sobre todo, con una memoria y un imaginario situado en lo verosímil, que conjuga construcciones históricas y otras configuraciones de naturaleza fantasmática" (Enguita: 2000, 201).

El hogar es el espacio por excelencia destinado al cuidado de la mujer, en la medida en que en sus distintas habitaciones (el dormitorio, la cocina, el aseo…) transcurre su quehacer diario. Estas variadas estancias pueden ser relacionadas metafóricamente con las diferentes partes de su cuerpo, entendido así como una prolongación de su entorno. Pero, sin olvidar que, de esta manera, se configuran espacios donde se confinan las actividades que están bien demarcadas por el orden patriarcal establecido. Es lo que refleja conscientemente, la artista **Eulalia Valldosera** (1963), en su serie denominada *Apariencias* (1996) y especialmente en dos instalaciones. En la primera, *El comedor: la figura de la Madre*[109] (fig. 61), a través de la sombra, se habla de un miedo infantil que se supera mediante la imagen de una mujer de gran fuerza y empuje que representa a la madre que, por lo demás, suple la ausencia de la figura paterna. Además, recoge una escena familiar que se visualiza a través de las sombras generadas por varios objetos (como una silla, una estufa de gas, unos envases de comida, unas medicinas…) situados en el interior y proyectados al exterior por una cortina traslúcida en la que aparece la figura de una mujer sirviendo una sopa en un plato donde no hay comensal. En la segunda obra, *Envases: El culto a la Madre*[110] (fig. 62), la proyección de la sombra de los objetos utilizados crean la imagen de una mujer fregando el suelo, posición que se puede asemejar igualmente a la de la plegaria, lo que

[109] Eulalia Valldosera, *El comedor: La figura de la Madre*, instalación, diapositivas, envases y material diverso, medidas variables, 1994/95. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001, pps. 72 y 77.

[110] Eulalia Valldosera, *Envases: el culto a la madre*, (instalación nº1 mujer-semilla), instalación, diapositivas, envases y material diverso, medidas variables, 1994/95. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Kiss kiss bang bang. 45 años de arte y feminismo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2007, pp. 169.

genera una mezcla de posturas que igualan el sentimiento de devoción y de servidumbre al tiempo que el de sumisión y el de sometimiento.

Los avances tecnológicos han alcanzado en el último tercio del siglo XX su máxima expansión, con la investigación genética, la mutación, el análisis del ADN, el trasplante de órganos, la píldora anticonceptiva y la clonación en la procreación que han llevado a la separación de la concepción de la procreación en las relacionadas sexuales entre personas de distinto sexo (Haaland: 2002, 83). Ello ha producido también una separación entre lo material-corporal y lo inmaterial-espiritual, además de una pérdida de individualidad y de identidad y, sobre todo, una ruptura en el tradicional concepto del ser humano. Todas estas circunstancias son analizadas, desde el papel de la mujer, por la artista **Paloma Navares** (1947). En especial, nos centraremos en su trabajo sobre el poder del cuerpo femenino con el que queda atrás el concepto de "derecho natural" para dejar paso a la ciencia. Y es que en sus obras se plasma la idea de la artificialidad y, por ello, están rodeadas de un ambiente frío y distante, cercano a un laboratorio que incuba bebés en serie sobre láminas transparentes con la iluminación de neón. Por naturaleza la unión entre hombres y mujeres está enfocada básicamente a la reproducción y sobre todo a la perpetuación del tejido relacional en que se basa nuestra especie para extenderla y, así, legitimarla, por lo que la reproducción se convierte, en parte, en "una triste repetición imitativa y mecanizada" (Clot: 2000, 17).

Esta misma artista plantea dichos conceptos con la imagen de niños recién nacidos, es decir, de seres indefensos, de gran fragilidad y de vulnerabilidad, que se transforman simbólicamente en productos seriados de fabricación, lo que acentúa la idea de anonimato, de soledad y de indefensión ante el mundo. Así, en *Cunas de ensueño*[111] (fig. 63) vemos una composición de luz y fotografías, donde se aprecian imágenes de niños prenatales, manipulados por ordenador y reproducidos sobre película de diapositiva dentro de cajas

[111] Paloma Navares, *Cunas de ensueño*, serie *Casa cuna*; instalación de luz y fotografías, 500x200x150cm (medidas variables), 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Proyecto Pintan Mujeres. Agua y Aceite*, Consejería de Sanidad y Bien Social, Junta Castilla y León, 2000, pps. 102 y 103.

herméticas transparentes, de envases de plástico hermético y con luces de neón, como si fueran pequeñas incubadoras o un producto manufacturado para su conservación. Se podría pensar, por tanto, que estamos ante una fábrica de crear seres que se encuentran a la espera de ser adquiridos y dejar de ser anónimos. También en *Casa cuna 3*[112] (fig. 64), la artista sitúa, en un espacio de gran extensión, bolsas transparentes de plástico llenas de fotografías de bebés que penden del techo mediante unas cánulas. Por eso, se podría pensar, nuevamente, que estamos ante una fábrica de crear seres que se encuentran a la espera de ser adquiridos y de dejar de ser anónimos, como "huérfanos fabricados para un destino que se desconoce" (Gras: 1997, 21).

La transmisión de valores se produce mediante varios espacios, entre ellos la familia que es la "estructura fundamental de la sociedad" y, la mujer, que es el "elemento funcional de esta estructura" (Amiti: 1997, 139). Por tanto, este papel educador que se le asigna a las mujeres es transmitido de generación en generación, de madres a hijas y a nietas. La enseñanza y el aprendizaje de conocimientos, habilidades, actitudes, mitos, ritos e ideales, le corresponde a la madre que es el modelo educativo por excelencia y, ello,

> "para seguirlo, para negarlo, criticarlo o tal vez superarlo" (Hierro, 1993: 399).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Precisamente la figura de la mujer-madre, como máximo referente identitario y como transmisora sociocutural de la familia, con sus vinculos emocionales que, queramos o no, son parte influyente en la conformación de la identidad, es plasmado por la artista **Ana Casas** (1965), en su serie fotográfica *Viena* (fig. 65)[113]. En ella, exibe la relación femenina a través de cuatro generaciones de

[112] Paloma Navares, *Casa cuna III*, serie *Casa-cuna*, instalación de luz y fotografías, *cibatrans*, fluorescentes, arcas de plástico, material eléctrico, 200x600x150cms (medidas variables), 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Proyecto pintan mujeres. Aceite y aceite*, Junta Castilla y León, 2000, pgs. 100 y 101.

[113] Ana Casas, *Autorretrato con mi abuela*, de la serie *Viena 1988-1992*, fotografía 30x40cm, 1991, en el catálogo de la exposición *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Elche, 1995, pps. 103 y 105.

mujeres de su propia familia (la abuela, la madre, la hermana y ella misma), situándolas en el ámbito privado del hogar. En alguna de estas fotografías se muestran ante el objetivo de la cámara desnudos femeninos, de su propio cuerpo y el de sus familiares. Así, la artista

> "salta la barrera que la convertiría en un observador protegido por la ausencia –esa posición tan habitual en el escenario que representa, y haciéndolo, se incluye en él como objeto/sujeto de la representación a través de la arriesgada imagen del desnudo propio" (Cabello/Carceller: 1995, 38).

En esta serie, se recopilan las historias familiares de las mujeres protagonistas y de la propia autora en tres ejes principales -la casa, el cuerpo y la memoria- y en distintos lugares que han marcado su vida -España, México y Austria-. Por último, se recrea en las fotos del pasado, pero para narrar el presente, es decir, que repite escenarios del ayer para retomarlos en el ahora. Se crea, de este modo, un mosaico a través de la historia generacional de las mujeres de la misma familia que la artista ha recogido durante doce años, como en un diario de imágenes: esto es lo que da lugar a lo que conforma su identidad. Hemos escogido algunos extractos de la serie *Álbum* para comprender mejor el significado de la obra y la relación que se establece entre los personajes mediante los diálogos que la propia artista, **Ana Casas**, tiene con el resto de las mujeres protagonistas:

> "Viena, 5 de agosto, 1988
>
> Le pedí que se sentaran en la banca donde hace tantos años se tomó la foto de las cuatro generaciones. Mi mamá se enojó mucho. Dice que las fotos de antes le traen malos recuerdos.
>
> Luego me dijo: Viena es mi infancia, no la tuya".
>
> "Viena, 30 de abril, 1992.
>
> Hoy fuimos al médico. El edificio era feo, oscuro. Pasé con Omama al consultorio y se desvistió en la habitación. El doctor me llamó y me hizo tocar su pecho. Una bola grande y dura la deformaba. Me asusté. Me dijo ¿es grande, no? La toqué, la abracé. Se veía tan pequeña y frágil.
>
> Viena, 7 de mayo, 1992

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hoy operan a Omama. Mientras esperábamos hicimos fotos. Acaban de llevársela a la sala de operaciones. Volveré a tiempo para escuchar la clase de español en la radio, dijo antes de irse. Se quitó el anillo de casada y me lo dio. Usa el de Kurt, quizás porque mi abuelo nunca le regaló uno. Espero con el anillo en el dedo.

La trajeron de vuelta atada a una botella de sangre y con una venda cubriéndole la herida. Está despierta y me cuenta cosas, dice que se alegra de verme. Tomo fotos. Así el miedo da un rodeo.

Yo también hacía fotos de mi madre enferma, dijo. Ella entiende, sabe lo que me mueve.

Viena, 15 de mayo, 1992

Vengo todos los días al hospital a ver a Omama. Le cepillo el pelo, le pongo pomada en la herida. Está contenta y se repone muy rápido. Le tomo fotos. Apúrate a tomarla antes de que vuelva la enfermera, me dice.

Por las noches mi mente se dispara imaginando fotos"[114].

De igual forma, **Pilar Beltrán** (1969), en su díptico *Sin título*[115] (fig.66), muestra una enorme fotografía que nos remite, tal como analiza David Pérez,

> "a un universo cuyas fronteras son las trazadas por las relacionadas interpersonales y por los papeles que en ellas asumimos…" (Pérez: 1999, 15).

En esta obra, la artista hace alusión a las tres generaciones de mujeres pertenecientes a una misma familia: abuela-madre-hija, como en la obra anterior de **Ana Casas**, posicionando sus rostros de frente, de un lado o de otro, entrelazándose unas con otras al igual que un ciclo vital en el que nadie debe faltar y en el que todas dependen entre sí para sobrevivir. No debemos olvidar el papel fundamental que juega la mujer en la familia y, en especial,

[114]Ana Casas, "Álbum. El regreso". Véase el texto en el catálogo *Álbum. Ana Casas Broda*, Mestizo A.C., Murcia, 2000, pps. 6-13.

[115] Pilar Beltrán, *Sin título*, fotografía díptico sobre aluminio, 320 x 43 cm, 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pilar Beltrán Lahoz*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pps. 24 y 25.

como principal transmisora de las tradiciones y costumbres de la adquisición de roles sociales y conductuales, que nos van forjando desde bien pequeños mediante el proceso de aprendizaje que deja una profunda huella en la conformación de la personalidad. Y si bien este papel educativo por parte de la mujer-madre ha tenido su efecto negativo, en algunos casos también ha tenido consecuencias positivas, pues ha enseñado conceptos infravalorados pero fundamentales, como por ejemplo la ternura o la creatividad. Parece que dejamos atrás la infancia y el tiempo de la inocencia para entrar en el mundo de los adultos donde a veces nos encontramos indefensos y en el que sentimos la necesidad de la búsqueda de uno mismo y de la proyección en el otro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

15.6.- EL CUERPO IDENTITARIO. LA (DE)CONSTRUCCIÓN DE LA MÁSCARA

> "Somos sujetos permanentes de una palabra que nos domina. Pero sujetos en proceso, que perdemos sin cesar nuestra identidad, desestabilizados por las fluctuaciones de la misma relación con el otro" (Kristeva: 1996, 37).

La identidad del individuo es un tema planteado ya antaño por el arte, pero en el objeto de estudio de esta tesis será analizada desde el punto de vista de la mujer. La búsqueda del proceso de su identidad está ligada a su entorno, puesto que éste y el individuo son indisolubles y dependientes, es decir, que se nutren conjuntamente. Y es que, el individuo es un cúmulo de experiencias y vivencias del pasado, de fragmentos y de frágiles construcciones de la cotidianeidad que hacen que le acompañen y que formen parte a lo largo de la trayectoria de su vida, tal y como destaca la artista **Carmen Calvo** (1950):

> "No es posible la desnudez y el despojamiento de todo el pasado y vivencias anteriores. En toda obra se encuentra la continuidad de tu poso. Lo que haces siempre está arropado por el tiempo. Por tu vida y por tu quehacer. La obra se desarrolla y madura al mismo tiempo que tú te desarrollas como artista y maduras en vivencias, realizaciones y meditaciones. No es lo mismo un primer cuadro que uno de ahora, aunque en ambos exista un eje común" (Calvo: 2002, 45).

La máscara y el disfraz se han utilizado desde la antigüedad con distintos propósitos: mágicos, rituales, guerreros, teatrales y carnavalescos. Ambos siguen siendo testigos de la historia de la humanidad, formando parte del universo simbólico de la conciencia colectiva. La máscara o careta es utilizada como recurso de transfiguración que presupone al rostro, que enmascara al personaje y que lo oculta llenándolo de misterio, lo que le da otra apariencia y desestructura su verdadera identidad. También son propios de la época en que vivimos, el enmascaramiento del discurso y el maquillaje de la realidad ocultada en un mundo imaginario donde nosotros nos diluimos tomando otro rostro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La máscara simboliza la construcción cultural que atribuye al individuo las características de género masculino y femenino para otorgar al primero un valor superior sobre el segundo, es decir, que no supone un reparto equitativo sino jerarquizado (Porqueres: 2003,182-183). Ante la imposición de la sociedad de representarnos por dichas máscaras, con las identidades que comportan que no son más que una ficción y una ilusión, la artista contemporánea se rebela y, en consecuencia, aboga por

> "el desafío de la norma que establece fronteras entre sexos y decide sobre las conductas estética y éticamente correctas, es una manera de de-construir/construir nuevas identidades siempre en acción, siempre susceptibles de reconvertirse, pues al fin y al cabo es el individuo quien ha de decidir sobre su propio yo" (Senabre: 2003, 204).

El rostro es la forma de representación más extendida y se consigue a través del retrato que supone una identificación más visual al convertirse en la imagen que transmite información, por una parte, de los aspectos externos, de lo físico y, por otra parte, de los elementos internos, de la personalidad. En un mundo tendente a la idolatría del cuidado externo, donde se agudiza y fomenta el lenguaje visual, la imagen del individuo se modela para ser otro, para aparentar mediante la imitación y la apropiación de determinados elementos externos a él mismo y que son adaptados como propios, por lo que trata de transmitir una determinada impresión que no responde a cómo es en realidad sino a una pose. Por tanto, todo se reduce a un juego de máscaras, de apariencias y de disfraces, a un carnaval constante en el que la persona se reinventa, hasta el punto de no saber a veces dónde está la realidad y dónde empieza la ficción, lo que le conduce a preguntarse quien es realmente (Bollón: 1992, 278).

Con la manipulación de fotos antiguas y anónimas, la obra de **Carmen Calvo** (1950) nos exhibe personas diferentes con vestimentas que nos indican claramente qué papel desempeñan, aunque tienen en común el rostro oculto por una franja o máscara de color que impide identificar quién es quién en realidad. De esta manera, la cara, que es lo más significativo de la persona, no

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

se ve, rompiendo con lo obvio de la historia del retrato para contarnos otra realidad. En este sentido, destacamos las siguientes obras, *No es lo que parece*[116] (fig. 67), que es la foto de una monja a la que se le ha tapado toda la cara de negro, con dos ranuras blancas a la altura de los ojos y una cuerda de color pálido (Suárez: 2005, 13); y *Como un cadáver*[117] (fig. 68), que muestra una señora de mediana edad de cuerpo entero que viste de negro y lleva una peineta, una mantilla y unas imágenes de niños que, desde pequeños, van asumiendo los distintos roles en función del momento y de la circunstancia, hecho que se aprecia en que van vestidos para cada ocasión, aunque a ellos también se les enmascare el rostro. Estas obras reflejan de forma metafórica el pensamiento, los recuerdos, la memoria, los sueños y los deseos que cada una de las mujeres almacenan y hacen que sean ellas mismas, aún teniendo que esconderse o reprimirse de las experiencias y de las relaciones humanas (Rose: 2005, 24).

También los rostros anulados son objeto del interes de la artista **Susy Gómez** (1964) en su fotografía *Sin título*[118] (fig 69). En ella se muestra una imagen en blanco y negro con una máscara de un gran ojo cubriéndole todo el rostro, de modo que sólo se puede visualizar su cuerpo desnudo que se encuentra en posición de seducción. Tal como opina Victoria Combalía, este trabajo artístico

> "puede ser considerado como una crítica a las modelos cuya inteligencia cuenta un papel minoritario, como metáfora para reflejar la falta del valor de la inteligencia que las mujeres sufrimos actualmente (Combalía: 1999, 266).

Así, en esta máscara, que oculta y que niega el rostro al exterior, y genera una línea divisoria, hace imaginar al espectador qué hay detrás de ella y lo que

---

116 Carmen Calvo*, No es lo que parece;* técnica mixta, fotografía y *collage*; 190x122cm, 1999. Véase su obra en catálogo exposición *Carmen Calvo. Arte Español*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 2005, pp. 103.

117 Carmen Calvo, *Como un cadáver,* fotografía, 100x40cm, 1999. Véase su obra en la revista de arte *NEO2*, "Arte. Carmen Calvo", nº 21, 2002, pp. 49.

118 Susy Gómez, *Sin título*, fotografía y técnica mixta, 240 x 180 cm, 1996/97. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La casa, il corpo, il cuore*. *Kunstruktion der Identitäen,* Museum Moderner Kunst Ludwing (MMKSLW), Viena, 1999, pp. 267.

hace introducirse en la idea de lo imprevisible que resulta la mujer, pues puede crecer, estar e incluso negarse (Soto: 2000, 84).

Con relación a la identidad individual, al ser del yo, al rostro como parte identificadora del ser, de nuevo es negado en las fotografías de la artista **Julia Galán** (1963) ocultando el rostro, en su obra *La máscara I*[119] (fig. 70). En ella, aparecen dos mujeres vestidas de negro que tienen el mismo tipo de pelo, pero el rostro tapado y con elementos naturales alusivos a la comida: la primera de las mujeres, con hojas de remolacha y, la segunda, con una sepia o pulpo grande. De esta manera, no se sabe quién es quien, por lo que adquieren un cierto aire de misterio que sólo el espectador es capaz de imaginar. Tal como se pregunta Rosalía Torrent, de forma evidente y desasosegada, en la interpretación de esta obra:

> "¿qué sonrisa burlona o qué inconfesable acción se encuentra detrás de la máscara? o, en realidad: ¿qué tipo de persona somos tras nuestro disfraz de persona?" (Torrent: 1999, 31).

También esta obra puede ser interpretada de dos formas, no por ello excluyentes: por un lado, se establece un paralelismo entre la comida y la mujer, lo que no es algo nuevo, pues el papel a desempeñar por ella incluye la función de cocinar. Por otro lado, la comida en su rostro nos invita a comer y, en consecuencia, a engullirla, a devorarla, resultando de ello un acto de antropofagia. Podemos, por tanto, extraer que, quizás, el papel que se le ha asignado a la mujer, que la define y la identifica es el mismo que la aniquila y la anula. Esta idea del rostro cubierto por comida es expresada igualmente por **Mapi Rivera** (1976), en su fotografía *Máscara de ocultación del llanto*[120] (fig. 71). En ella, aparece un rostro totalmente cubierto de pieles de cebollas, con las que la artista hace alusión al estado emocional de la mujer, pues es un condimento muy utilizado en la elaboración culinaria y asociado por ello a la mujer en la cocina. Además, al partirla y manipularla le hace llorar, tal vez

[119] Julia Galán, *La máscara I*, fotografía, 180x124 cm, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Julia Galán*, Galería Canes, Valencia, 1998, pp. 12.

[120] Mapi Rivera, *Máscara de ocultación del llanto*, fotografía, 100x80cm, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Dime que me quieres*, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999, pp. 86

también, a los espectadores como sugiere el dolor escondido de la cara que tan bien expresa el título de la obra.

Esta idea de ocultación y de máscara que envuelve todo el cuerpo, de la cabeza a casi los pies, es expresada asimismo por la artista **María Zárraga** (1963), en sus fotografías *Eléctricas I/II/III*[121] (fig. 72-74), donde presenta una serie de tres fotografías del mismo tamaño en las que aparece una figura femenina con una enorme cabellera suelta que oculta casi todo su cuerpo, sobre un fondo negro vacío. De este modo, forma una imagen misteriosa y un personaje creado por la mente, situado entre lo irónico y lo poético, lo real y lo irreal, porque no se deja ver, aunque se insinúa sin afirmarse claramente, como si fuera una mujer histérica con un rostro velado por largos cabellos (Pérez, A.: 2000, 10). La utilización de la imagen de la cabellera femenina tiene una gran carga iconológica y conceptual que remite a la idea clásica de una "cabellera-manto"[122], pero al mismo tiempo esta cabellera suelta -un elemento del propio cuerpo- es la que establece la imposibilidad de una relación libre entre el cuerpo y el exterior. Tal como nos explica Rosa Martínez, en esta serie la artista transmite un estado anímico de crisis y de límite en el que

> "hace referencia al "yo" desprotegido, al "yo" más vulnerable. Ese mismo "yo" estableciendo relaciones de tensión y lucha con el "otro". Al mismo tiempo hablaba del afianzamiento de mi "yo", mi espacio y mi relación con el espacio" (Martínez: 2000, 31).

Como una enorme máscara-cuerpo, nos presenta **Pilar Albarracin** (1968) su serie *Mujeres*[123] (fig. 75), en la que muestra fotografías en blanco y en negro de

[121] María Zárraga, *Eléctricas I/II/III*, fotografía, 120x60cm, 1998. Véase su obra en el catálogo *Artistas de la Casa de Velásquez 1998*, Casa de Velásquez, Madrid, 1998, pps. 106 y 107.

[122] CASTAÑER, Xesqui, "De mujeres entre mujeres. ¿Creadoras solidarias o políticamente incorrectas?", *Asociación Rudraksha*, 2007. http://rudrakshamujeresindia.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=45

[123] Pilar Albarracín, *Mujeres*, fotografía b/n, 70x50cm, 1993. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Transgenéricos- Transgenéricas: Representaciones y experiencias sobre la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 1998, pp. 84.

mujeres travestidas. El travestismo, que es la discordancia entre el sexo mental y el físico, representa, en palabras de Mar Villaespera

> "uno de los mayores desafíos en la actual división de géneros" (Villaespesa: 1998, 85),

De esta forma, se presenta el estar atrapado en un cuerpo en el que uno no se identifica, un cuerpo al que uno no pertenece, un cuerpo que supone la ruptura de lo interno y de lo externo, y en el que todo parece ser una ilusión. Así, si en el caso anterior, podemos encontrar la máscara que cubre y transforma el cuerpo hasta que se libera de ella dejando libre el interior, en este caso la representación minoritaria y con voz propia de la mujer desde el punto de vista homosexual reclama su existencia pública y visible, sin máscaras. Si bien esto choca con la sugerencia de la sociedad heterosexual de "discreción" o de disimulo y, en definitiva, de "invisibilidad" (Bourdieu: 2000, 144). El discurso de este colectivo de artistas se basa en los referentes *queer*[124], un movimiento que afirma que no hay una identidad esencial ni biológica y que reclama la igualdad en la diferencia, una teoría que acoge a transexuales, a bisexuales…, en definitiva, a grupos que no pertenecen estrictamente al colectivo *gay*, pero que buscan una integración normalizada en el orden social. Esta visión es plasmada en las obras *Un beso*[125] (fig. 76) y *Bollos*[126] (fig. 77), realizadas por

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[124] "*Queer* en sentido literal significa maricón, bollera, aunque por extensión designa todo lo que sexualmente no es normativo (desde los/las trabajadores/trabajadoras sexuales a los sadomasoquistas). El movimiento *queer* apareció a principios de los noventa en el seno de la comunidad *gay* y lesbiana de los EE.UU. En ese contexto, una minoría (no en su connotación cuantitativa, sino en el sentido que este término adquiere en el pensamiento de Gilles Deleuze como potencial revolucionario frente a la norma institucionalizada) decidió autodenominarse con este término despectivo para diferenciarse (para establecer una distancia política) de las iniciativas que buscaban la construcción de una identidad estable (una normalización) para los *gays* y lesbianas". Véase PRECIAO, Beatriz, "Resumen de las sesiones de trabajo (I)" E-Zine, http://www.unia.es/arteypensamiento03/ezine/ezine03/mar01.html

[125] Helena Cabello/Ana Carceller, *Un Beso*, vídeo, 4´, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Helena Cabello/Ana Carceller. Sin necesidad aparente de título (capítulo II),* Sala La Gallera, Consorsi de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pp. 32.

las artistas **Helena Cabello** (1963) y **Ana Carceller** (1964), quienes forman un equipo de trabajo. En *Un beso*, presentan dos bocas sin identidad que se van a besar y que parecen juntarse aunque nunca lo hacen. Además, no se les identifica, pues la proximidad de la cámara hace que los labios se visualicen difusos y, aunque es una imagen fragmentada e incompleta, corresponde a las propias artistas (que suelen aparecer juntas en sus obras). Por ello, resulta ser

> "un beso antropófago, por el que estas dos formas reemplazan la oralidad, insuficiente para su deseo caníbal, tratando de devorarse entre sí para transformarse en extensión" (Gras: 1999, 35).

Como sonido de fondo se oye la conversación entrecortada de dos mujeres que no se llega a discernir, salvo algunas palabras como "problema" o "provocación", por lo que entendemos que el acto de besarse forma parte del ámbito público. La otra obra, llamada *Bollo* muestra cómo las dos mujeres están comiendo bollería. El título ya hace alusión, de forma irónica, a la manera despectiva que denomina a las lesbianas en España. Estas obras evidencian la invisibilidad de las lesbianas que muestran una sexualidad opuesta a la de la tradición heterosexual y, por estos motivos, para Vicente Aliaga, ambos trabajos son una muestra simbólica de cómo

> "las dos chicas, impertérritas, prosiguen en su beso, que adquiere un sentido de afirmación política, pues recuerdan las acciones de algunos/as actividades gays/lésbica que llevan a "cab kiss-in" (besadas públicas) para mostrar su efecto y su visibilidad en espacios de exclusivo uso heterosexual. Si las feministas exigían que se les devolviera la noche, los gays/lesbianas quieren mostrarse sin miedos"[127].

Por tanto, ahora la mujer no sólo tendrá que luchar contra la discriminación por su género sino que, también contra su condición de homosexual, lo que conlleva un doble estigma social. Por eso, podemos entender que ambas condiciones

---

[126] Helena Cabello/Ana Carceller, *Bollos,* vídeo, 3'40", 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Helena Cabello+Ana Carceller*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1998, pp. 21.

[127] Véase ALIAGA, Vicente, "¿existe un arte *queer* en España?", revista *Acción Paralela nº 3*. Véase http://www.accpar.org/numero3/queer.htm

> “son realidades que atraviesan el cuerpo social, que influyen en las diferentes realidades del género y del cuerpo, y que deben ser entendidas desde sus propias prácticas y discursos, y desde su potencial político” (Sáez: 2004, 32).

Sin embargo, debemos hacer mención respecto a los estereotipos que se les atribuye y les define como colectivo, ya que son interpretados entre algunos de sus propios miembros con actitudes que producen, lo que Pierre Bourdieu denomina

> “la inversión de las categorías de percepción y de apreciación. El dominio tiende a adoptar sobre sí mismo el punto de vista de dominador… los propios homosexuales, aunque sean, junto con las mujeres, sus primeras víctimas, se aplican muchas veces a sí mismos los principios dominantes” (Bourdieu: 2000, 144),

lo cual no facilita una integración sino una auto-discriminación generada por el propio colectivo.

La cuestión de género, como identidad relatada mediante lo cotidiano en los roles culturales impuestos, en los comportamientos sociales dominantes y en estas formas tradicionales de relacionarse, es abordada por **Helena Cabello** (1963) y **Ana Carceller** (1964), dos artistas que investigan la manera en la que el arte puede contribuir a reconstruir los clichés convencionales que imponen una única forma de actuar y de relacionarse, para abrir así nuevas posibilidades de experimentación y entendimiento de la realidad. En sus obras, no nos plantean cuestiones de género bajo el enfoque de los tópicos de las representaciones de la masculinidad y de la feminidad, sino que implican por igual a hombres y mujeres que resultan ser personajes ambiguos e indefinidos. Se constituyen, así, como reflexiones acerca de la igualdad en la diferencia, así como de las contradicciones y conflictos de la identidad. Como sugiere Menene Gras,

> “la práctica artística es concebida conscientemente por ambas como un juego peligroso, en el que se hace necesario poner en situación de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

riesgo la lógica de todo sistema destinado a normalizar las relaciones del sujeto, cualquiera que sea, con el mundo" (Gras:1999 , 37).

Destacamos, en este sentido, la fotografía en color sobre madera denominada *Sin título (Duelo)* [128] (fig. 78), inspirada en el grabado de Goya, *Duelo a garrotazos*[129]. *Sin título (Duelo)* recoge dos fotografías iguales, una de éstas invertida en cuyo campo sólo aparecen dos personas. Cada una de ellas se encuentra en un extremo de la escena y ambas sostienen un balón en posición de lanzamiento a la otra persona, lo que se une a un gesto que les oculta el rostro. El balón simboliza el concepto de identidad como una fuerza maleable y vulnerable que puede volverse favorable o, por el contrario, que puede ser dañina para el otro. También en la obra *Sin título (Dudas)* [130] (fig. 79), se presenta una serie de cuatro fotografías en las que dos personas están agarradas dando vueltas la una sobre la otra, sin poder distinguir claramente a primera vista quién es quién. Ambas parecen la misma persona, pero no lo son y, además, las dos figuras, que son las propias artistas, no son iguales aunque cada una repite a la otra. Así, tal como nos aclara Miró, sabemos que

> "los dos cuerpos retratados son las de las dos artistas, aunque no se distingan sus rostros ni el límite entre un cuerpo y el otro, pues son intencionadamente borrosas, lo que nos lleva a "dudar sobre aquello que se ha intentado retratar"" (Miró: 2000, 53).

Esto hace que, de nuevo, la ambigüedad en la distinción entre ambas protagonistas sea difícil, ya que se confunden entre ellas y distorsionan sus identidades. En este sentido, para Judith Halberstam, la obra

> "…expresa su visión sobre la naturaleza construida de la masculinidad…., las cabezas mojadas atrapan la esencia resbaladiza de

[128] Helena Cabello/Ana Carceller, *Sin título (Duelo)*, fotografía en color sobre madera, 162 x 81 cm, 1998. Véase su obra en el catalogo de la exposición *Transgenéric@s*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1999, pps. 148 y 149.

.[129] Francisco José de Goya, *Duelo a garrotazos*, óleo sobre lienzo, 123x266cm, 1820/23.

[130] Helena Cabello/Ana Carceller, *Sin título (Dudas)*, 4 fotografías en color, a partir de un vídeo, sobre madera, 97x195 cm, 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000, pps. 56 y 57.

la masculinidad. La tensión entre el movimiento y la quietud típica de la masculinidad queda expresada tanto por los dos cuerpos como en la superficie de cada uno de ellos. Cabello/Carceller representan insistentemente la masculinidad como el reflejo de la igualdad en la diferencia… En este proceso, la masculinidad implica tanto disolución como construcción: la masculinidad rebota de un lado a otro entre los cuerpos como un género ambiguo en busca de una fijación fotográfica" (Halberstam: 2004, 11-12).

Por tanto, sus cuerpos son utilizados para hablarnos de lo que se entiende por identidad, cuyo concepto no es único ni estático sino múltiple y modificable, como sucede con la identidad que se reconstruye y construye, que se entremezcla, contamina y lleva, en ocasiones, a disolver su individualidad, lo que no quiere decir que se niegue la historia personal. Se sigue, en definitiva, siendo fiel al propio ser, pero desde una perspectiva de conjunto.

El cuerpo como contenedor de una identidad, la del "yo" que queda sometido a la dependencia del "otro", cuestiona el concepto de su construcción en nuestra sociedad, pues ésta enfrenta al sujeto pasivo con el activo, la presencia y la ausencia, el hombre y la mujer, el yo y el otro... En este punto de reflexión se encuentra **Olga Adelantado** (1970), en su vídeo *Molding-me*[131] (fig. 80), un vídeo entre lo performativo y lo documental que enseña a primera vista una sesión de masaje. Pero concretamente, en él, vemos cómo unas manos negras y masculinas masajean el cuerpo femenino de la artista, situado sobre una camilla, y cómo queda por un instante marcado el recorrido de los dedos sobre su piel, sobre su cuerpo, sobre su yo, de modo que éste deviene un material fácilmente moldeable. Por tanto, las manos no son sino un mero instrumento para la creación. Tal como nos expresa en palabras de la propia artista,

"… mi cuerpo se da para transformarse en materia inerte… dejo de ser sujeto activo para convertirme en sujeto pasivo… yo, como molde o

[131] Olga adelantado, *Molding me* (*Moldeándome*), vídeo, 3´40", 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Olga Adelantado. Molding-Me*, Club Diario Levante, Valencia, 1996, pps. 53-57, 61-65, 75-77.

contenido… me vuelvo fragmento, masa informe… pero sigo siendo yo. No soy el otro” (Adelantado: 1996, 79).

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

15.7.- EL CUERPO IMAGINARIO. EL ESPACIO DE ENSUEÑO

> "Sí, pero no sólo con mi cuerpo, sino también con mis espacios. Cuando hice el de la Sala Montcada, la gente pensaba que era mi espacio, y por supuesto que no era así. Lo construí porque me gustaría que existiera y, por lo tanto, es real. Pero yo no vivo en esos espacios, aunque espero algún día poder vivir en uno que yo diseñe. Son los espacios que me gustaría habitar y que tengo que crear porque desgraciadamente no existen. ¡Esto también es identidad!" (Ana Laura Álaez)[132].

El enfrentarse a los propios temores, como ocurre de forma paralela en el acto de creación de la propia obra, es extrapolable a toda nuestra vida individual y social. El consumo compulsivo, la sobreestimulación, la gran competitividad, la saturación de información… todo ello incentivado por la sociedad del bienestar, no comporta tanto esa estabilidad emocional como se nos hace creer sino que genera sentimientos de dolor, de frustración, de soledad… Ante estas sensaciones de desesperación, se trata de apaciguar y seguir adelante optando por escapar mediante la creación de realidades paralelas, lo que en ocasiones puede llevarnos a ser dependientes de estos mundos irreales (Sikszent: 1998, 360). De ahí la reflexión en el arte, y desde muy diversas formas, sobre la generación de paisajes artificiales elaborados por nuestra psique, como si nuestra siniestra mente formara parte de un trastorno mental provocado para evadirse de este mundo, para alimentar el deseo de huir de la realidad. Sin embargo, esa misma realidad no cumple con las expectativas que nos han generado y, por eso, se crea "otro" espacio, un refugio imaginario donde creemos alcanzar la libertad y la felicidad que no logramos en la confrontación del día a día con el mundo real (Martí: 2005, 748-755). Las obras que vamos a mostrar a continuación se centran en la mujer, en el espacio y en la ficción, e indagan sobre la psicología y el sentido de sus comportamientos frente a la realidad, en los mecanismos de autocomplacencia fingida que se ponen en marcha ante el desengaño, la infelicidad, y el miedo, en definitiva, temas todos ellos de nuestro tiempo.

---

[132] Véase PAZ, Marga, "Ana Laura Alaéz, http://www.masdearte.com/item_critica.cfm?body=yes&id=118&criticoid=18

El espacio generado en las fotografías *Sin título*[133] (fig. 81) y *Mirador*[134] (fig. 82), ambas, de **Monserrat Soto** (1921), es revelador de todo lo que acabamos de decir. La primera, muestra una valla de madera en una zona arenosa con un fondo azul claro; la segunda, presenta un muro bajo de ladrillos con dos telescopios en un lado y con un cielo igualmente azul. Estas fotografías de paisajes son mucho más que meros reflejos del entorno, son territorios cercanos a la abstracción que se interpretan como una metáfora de sensaciones interiores (Llorca: 1998, 49-50). Sensaciones que nos trasladan a otros espacios, igual que al cerrar los ojos imaginamos otros mundos. Es lo que también nos sugiere la artista **Mª José Gómez** (1962), con las fotografías sobre metacrilato *Huella: la sombra es nuestra cara oculta*[135] (fig. 83) y con *Lugar de nacimiento: Sueño es lo que vemos con los ojos cerrados*[136] (fig. 84). En ambas, vemos a un lado el rostro de una mujer con los ojos cerrados o tapados por otra mano y, en el otro una mano abierta de frente que enseña un fragmento de imagen. De este modo, nos propone que, mientras cerramos los ojos, nos desvinculamos del mundo visual y real, para generar un universo paralelo y particular. Ello explica que se presente un lugar imaginario, en el que la mujer se escapa de las delimitaciones del poder dominante masculino, tal como nos describe Núria Enguita. Es precisamente en esos no-lugares donde se generan las "identidades compartidas" y en las que surge la mujer sujeto (Enguita: 1995, 5), por lo que no solo podemos entender que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[133] Monserrat Soto, *Sin título*, fotografía, 290x132 cm (5 paneles), 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *La cicatriz interior*, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid,1998, pp. 83.

[134] Monserrat Soto, *Mirador*, fotografía, 290x840 cm (6 paneles de 290 x 140cm), 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Identidades críticas*, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2006, pp. 15.

[135] Mª José Gómez, *Huella: La sombra es nuestra cara oculta*, fotografía sobre metacrilato 100x150cm, 1993 Véase su obra en el catálogo de la exposición *Estación de tránsito*, Institut Valenciano de la Dona, Sala de exposiciones Club Diario Levante, Valencia, 1995, pp. 28.

[136] Mª José Gómez, *Lugar de nacimiento: Sueño es lo que vemos con los ojos cerrados*, fotografía sobre metacrilato 100x150cm, 1993 Véase su obra en el catálogo de la exposición *Estación de transito*, Institut Valenciano de la Dona, Sala Club Diario Levante, Valencia, 1995, pp. 29.

> "estas imágenes establecen conexiones que anuncian un nuevo modo de mirar al exterior desde la referencia de uno mismo y un modo de conocimiento que impone identidades preconcebidas, sino que se construye a través de la huella, la sombra o el sueño (Enguita: 1995, 11).

Justamente la representación del sueño y de la evasión se expresa mediante cuerpos etéreos, sin peso, que vuelan a través de la mente dejándose llevar hacia el infinito rompiendo toda regla del mundo real. Esto es lo que manifiesta el proyecto *Keep on trying*, de **Núria Marqués** (1975) y, en concreto, la serie *Jardin de Lys*[137] (fig. 85) compuesta de tres fotografías digitales en las que se ve a una mujer detrás de una mesa llena de pequeñas figuras de juguetes que recrean la vida cotidiana con una maqueta de elementos diarios como casas, personas, árboles, farolas… Para la artista,

> "las variadas formas de escapada, retrata la diménsión aparentemente idílica de estas formas de huída psíquica, donde vemos al individuo convertido en lo que los últimos sociólogos han llamado "una máquina de desaparecer", buscando espacios que no son los suyos, como refugios fantasiosos que le prometen la seguridad que no encuentra en su confrontación con lo real" (Blanch: 2005, 9),

lo que representa al conjunto social en su necesidad de evasión, simbolizado por la levitación de la propia artista que, al subir a las alturas y por unos instantes, se desentiende del mundo real.

Gracias a la fotografía digital es posible dar una mayor sensación de realidad a un hecho irreal, como sucede, por ejemplo, en el caso de la serie anterior de **Núria Marqués** (1975) *Keep on trying*[138], en la que el personaje de la fotografía, que es ella, crea el efecto de elevarse del suelo. El retoque fotográfico permite unir, en un mismo escenario al unísono, la percepción de la realidad con la imaginaria, lo que permite recordar las películas de ciencia

[137] Núria Marqués, *Jardin de Lys*, fotografía digital, tríptico 120x80cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Núria Marqués. Keep on trying*, Fundación Sa Nostra, Caixa de Balears, 2005, pp. 85.

[138] Proyecto mostrado en su primera exposición individual, en el Centro de Cultura Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2001.

ficción infantiles de la industria cinematográfica, tales como *Peter Pan* (1953)[139] o *Mary Poppins* (1964) [140]. Y es que se plasma una visión ingenua e idílica de la sociedad moderna en la que todo parece posible, y en la que se permite hacer lo que se quiera, en la que el ser humano puede alcanzar todos sus deseos, incluso el de dominar el aire y elevarse sin necesidad de ayuda divina. Su obra, en general, refleja una forma de huida psíquica, de elusión y evasión de las presiones sociales a las que está sometido el individuo en su construcción como ser social, por lo que acaba por recurrir en ciertos casos a la creación de mecanismos sensoriales de felicidad ficticia (Blanch: 2005, 9-10).

Mientras que para liberarse y alcanzar lo que deseamos **Núria Marqués** (1975) sale volando a un lugar desconocido en sus obras de la serie *Kid life* -anteriormente comentadas-, para las artistas **Helena Cabello** (1963) y **Ana Carceller** (1964) la evasión es representada por los lugares de ocio que les sirven de espacios simbólicos para alcanzar la felicidad, si bien es verdad que no llegan a ese estado de libertad anhelado, quizás porque ese lugar de deseo sólo existe en su imaginación. Estas últimas artistas presentan la evasión a un paraíso ideal a través de las piscinas, en las series *Sin título (Promesa)* [141] (fig. 86) y *Sin título (Utopía)* [142] (fig. 87). En el primer vídeo, se presenta el primer plano de la imagen de un trampolín que parece más grande por su perspectiva y que induce al vértigo y al miedo, al tiempo que constituye un atractivo reto, pues parece invitar a dar un salto hacia delante, a lo desconocido. Como si

[139] *Peter Pan*, dirigida y estrenada por Walt Disney, en 1953, en USA. Está inspirada en la novela *El Pajarito blanco* (1902), de James Matthew Barrie, que dio lugar a una obra de teatro titulada *Peter Pan o el niño que no quiere crecer* (1904), en Londres.

[140] *Mary Poppins,* dirigida por Robert Stevenson, estrenada por Walt Disney en 1964, USA.

[141] Helena Cabello/Ana Carceller, *Sin título (promesa)*, vídeo, 1998. Consultar su obra en el catálogo de la exposición *Transexual express*, Centre d´Art Santa Mónica, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2001, pps. 52-57

[142] Helena Cabello /Ana Carceller, *Sin título (Utopía)*, fotografía, 1998. Corresponde a una serie de 19 fotografías horizontales de 17x50 cm, todas ellas realizadas de piscinas públicas vacías y despobladas.

[142] Helena Cabello/Ana Carceller, *Sin título (Utopía)*, fotografía 70x50cm, 1998. Consultar su obra en el catálogo de la exposición individual *Helena Cabello/Ana Carceller. Sin necesidad aparente de título (Capítulo II)*, Sala Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999, pps. 68 y 75.

cada persona fuera libre para decidir lanzarse al vacío desde una gran altura, para ser un cuerpo que salta para zambullirse en lo desconocido. En el segundo vídeo, *Sin título (Utopía),* se exhiben distintas imágenes de piscinas públicas que están vacías y despobladas. La piscina, además de ser utilizada como un lugar de ocio, es un elemento contenedor de agua y también el símbolo de un espacio de desconexión y de felicidad que muchas veces resulta ser una pura ficción, pues no hay lugares perfectos e idílicos. Estos espacios representan lugares ideales, una producción de atmósferas de ensueños y fantasías que permiten sumergirse en nuevas realidades, trasladarse por unos momentos a otros mundos o escaparse y desentenderse de la realidad. Son los llamados "alguna parte", espacios utópicos e inalcanzables que convierten al viaje que nos conduce hasta allí en lo único certero (Cabello/Carceller: 2001, 53).

Así pues, con sus obras anteriores, las artistas **Helena Cabello** (1963) y **Ana Carceller** (1964), proponen espacios de la realidad, empleados como ocio y evasión -piscinas, cines o discotecas-, es decir, como símbolos de los "no lugares" que comportan connotaciones con una doble lectura. En efecto, por una parte, los espacios que generan están vacíos, sin gente, pues constituyen la escena siguiente a la acción, aunque de una forma cíclica y como la vida misma estos espacios volverán a ser rehabitados. Son lugares donde hay un claro ejemplo de pautas a seguir, donde se realizan rituales nocturnos, donde están claramente marcados los roles y donde aparecen personajes del celuloide que nos aleccionan acerca de los modelos de comportamiento y las pautas normalizadas de la sociedad. También son espacios que se alejan de la cotidianeidad de lo "real", que representan otra realidad que impulsan hacia los deseos de libertad y que representan otra realidad.

Además, se crea la evasión y la creación de mundos propios como vía de escape, a través de un elemento que conforma el cuerpo del que es una parte fundamental: el agua,. El medio acuoso, que es maleable y flexible, se adapta y se trasmuta en las formas que contiene, en él se puede suspender y flotar, como si el cuerpo no pesara, o bien sumergirse y hundirse, para dejarse caer

hasta lo más profundo. Este tema del agua como fuente de vida y purificación es recogido por la obra *Els Banyets*[143] (fig. 88), de **Paloma Navares** (1947). Ésta se compone de una filmación en la que se muestra una mujer sola, de la que nunca vemos su rostro, con un bañador, que parece hundirse y flotar por momentos sobre el agua. En este vídeo, las dudas nos asaltan, ya que no sabemos realmente qué quiere esta mujer. Al estar su cabeza sumergida en el agua se le impide respirar y puesto que su cuerpo parece aletargado, no conocemos si está viva o muerta, en qué lugar se encuentra, dónde podemos situarla, en qué espacio ubicarla, si en un estado de tránsito y de renovación o, por el contrario, en una situación de desconexión total. Igualmente se produce la misma situación de escape con el vídeo digital *Alèthéia*[144] (fig. 89), de **Mariela Cádiz** (1968), en el que, a través de una mujer, nos introducimos en una casa abandonada donde todo está oscuro. En su interior, una ventana es el único punto de luz que simboliza la salida y el escape, y una mujer que cubre su rostro con sus manos empieza un viaje interior donde se sumerge en el agua, de modo que la silueta del cuerpo se diluye y todo se entremezcla, en la medida en que es un espacio nuevo sin forma en el que todo es color. A la vez, la imagen está acompañada en todo momento por una composición musical que recuerda el sonido del mar que, de nuevo, sugiere la disolución del cuerpo y del yo, la inmersión en el agua como vía de escape. Cerrar los ojos. Taparlos como ventana al mundo exterior. Cerrarlos para entrar en el espacio interior. Empezar a soñar. Todo esto conduce a otro mundo, a otra dimensión, donde la imaginación entra en juego más que nunca como un nuevo sentido; crear imágenes y espacios virtuales haciendo desaparecer las limitaciones del mundo físico que devuelven al origen del deseo (Gras: 1997, 15). De igual modo, la creación de mundos imaginarios es el asunto de las artistas **Ana Malagrida** (1970) y **Ana de Alvear** (1962). La primera, **Ana Malagrida** en su

[143] Paloma Navares, *Els Banyets*, vídeo, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Paloma Navares. Al filo*, Fundación Telefónica, Madrid, 2003, pps. 86-87.

[144] Marina Cádiz, *Alèthéia,* vídeo digital y 3D, 10´10", 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *VideoArt. Festival et Forum International des Nouvelles Images*, Locarno, 1998, pp. 13. Para la realización de dicha obra contó con la ayuda de Denis Lelong en la dirección, de Klent Clellande en la música y, en la interpretación de Crystal McDonald.

obra *Sin título*[145] (fig. 90), hace alusión a un fragmento de Fernando Pessoa de su trabajo *El libro del desasosiego* (1913), al que cita textualmente en el catálogo de la exposición, y que dice así:

> "si la vida no nos ha dado más que una celda de reclusión, hagamos por ornamentarla, aunque más no sea, con las sombras de nuestros sueños, esculpiendo nuestro olvido bajo la quieta exterioridad de los muros" [146].

Este hermoso fragmento nos ayuda a entender mejor esta obra perteneciente a su serie titulada *Deambulaciones*, en la que se muestra la imagen difusa de una persona que anda sin rumbo fijo, que deambula sin espacio ni tiempo por un mundo donde todo es etéreo, que lo utiliza sin formas e inexistente y donde sólo es real en el imaginario de nuestra mente como vía de escape. También, la artista **Ana de Alvear**, que ya desde los ochenta hace uso de las nuevas tecnologías y que utiliza repertorios audiovisuales de los mass-media presenta en sus vídeo-creaciones, como *Al árbol del Norte*[147] (fig. 91), *La Luna*[148] (fig. 92), *In peace (en paz)*[149] (fig. 93), imágenes difusas de elementos naturales que se distinguen por poseer colores tenues. Son imágenes que parecen luchar por hacerse un hueco, por ser percibidas y por sobrevivir ante el blanco que las invade. Y es que el blanco es considerado la ausencia de color, lo que da lugar a la inapariencia, al "no-ser". Pero, en contrapartida, se genera un universo con otras dimensiones, con un infinito de posibilidades ante la ausencia, el silencio y la nada. Como José Manuel Álvarez, nos describe

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[145] Ana Malagrida, *Sin título*, tríptico serie *Deambulaciones*, 3 fotografías y copia cromógena, 60 x 60 cm c/u, 1996-97. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Fotògrafes. Nova generació. Fragments*, Museo de Granollers, Colecció Rafael Tous d´Art Contemporani, Granollers, 2000, pps. 26-29.

[146] Extracto de la obra *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa en "Ana Malagrida, Sin título" del catálogo de la exposición *Fotògrafes. Nova generació. Fragments*, Museo de Granollers, Colecció Rafael Tous d´Art Contemporani, Granollers, 2000, pp. 26.

[147] Ana de Alvear, *Al árbol del Norte*, videoinstalación, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De blancos, vacíos y silencios,* Fundación Telefónica, Madrid, 2001, pp. 60

[148] Ana de Alvear, *La Luna*, videoinstalación, 1998. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De blancos, vacíos y silencios,* Fundación Telefónica, Madrid, 2001, pp. 61.

[149] Ana de Alvear, *In peace*, videoinstalación, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *De blancos, vacíos y silencios,* Fundación Telefónica, Madrid, 2001, pp. 62.

> “el blanco como vacío impositivo. La presencia como ausencia” (Álvarez: 2001, 16).

En ocasiones, nos cuesta aceptar la realidad tal y como es, deslumbrados por modos y estereotipos ajenos a nosotros pero, cuando llegamos a admitirla, comenzamos a valorarla y a poder trabajar sobre nuestros proyectos y sueños. Estos ambientes presentados por las artistas anteriores, predisponen también a soñar con querer ser otro. Así, en el mundo de la fantasía, creado a merced de nuestros deseos, todo es perfecto. La construcción de una realidad paralela en el complejo ámbito de nuestra sociedad, en la que lo idealizado y lo perfecto sólo caben en el mundo de lo imaginario, es especialmente analizada a partir de las relaciones sociales entre mujeres.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

15.8.- EL CUERPO TECNOLÓGICO. EL CYBORG

> "...uno más cero suman uno. El hombre lo es todo y la mujer no existe. Ella es "no todo", "no totalidad". No existe la categoría mujer. Ella es un espacio vacío, hueco, negación" (Martínez-Collado y Navarrete: 2000, 157).

En nuestra era, el cuerpo rompe con los cánones tradicionales, pues se produce una progresiva desmaterialización que paulatinamente genera un "cuerpo-collage" que se va relacionando íntimamente con la tecnología, con la ingeniería genética, con el interfaz y con las prótesis. Dicho cuerpo se rige por conceptos propios de la cultura occidental en función de elementos dicotómicos o binarios – naturaleza / tecnología, original/ réplica, real/ irreal- que no se basan ni en lo genético ni en lo divino sino en lo científico, lo que conlleva el surgimiento de otras reglas en su construcción (Piscitelli: 1995, 219-220). De ahí que, tras estos cuerpos de apariencia inquietante, aparezcan nuevos sujetos, más complejos en su identificación y en su catalogación, de los que -como nos sugiere Donna J. Haraway- podemos aprender

> "cómo no ser un hombre, la encarnación del logos occidental" (Haraway: 1995, 297).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Gracias a los avances de la ciencia, de la biotecnología y de la bioingeniería, el original se transmuta por seres con características nuevas adaptadas a las necesidades que deben cumplir. Son seres híbridos –mitad humanos, mitad máquinas y mitad mujeres u hombres-, diseñados a la carta y que tienen desdibujadas las fronteras que los separan, que generan una imagen ambigua del "ser". Son seres "post-genéricos", polimórfitos, asexuados, de un sexo sin restricciones ni limitaciones del género, tal como afirma Donna J. Haraway en su *Manifiesto para cyborgs* (Haraway: 1995: 1-2). Y todo ello supone una ruptura de estereotipos, una pérdida del yo y el cuestionamiento de quién es quién, de manera que se conforma un punto de partida ante la incertidumbre que supone esta época biotecnológica. Estudiamos ahora estos nuevos enfoques, pero planteados desde el discurso del género a través del cuerpo femenino. Las ciberfeministas aprovechan las posibilidades de las nuevas

tecnologías para desmontar los estereotipos y las categorías tradicionales, para así mirar el futuro de una forma positiva gracias a la consideración de la máquina como liberadora y a la creación de seres híbridos y andróginos (Senabre: 2003, 201-202).

En esta época tecnológica y racional, la religión ha perdido su fuerza para ayudarnos a interpretar el mundo, lo que provoca una crisis espiritual y una carencia de valores religiosos. Ante esta situación, el hombre se encuentra desprotegido e impotente, ya que no posee confianza en Dios ni en un mundo más allá que le dé la eternidad con a la que agarrarse y tenga sentido su vida y pues no puede enfrentarse a su destino. En consecuencia, sus temores se agudizan. En estos momentos, será la tecnociencia la que ocupe ese vacío espiritual, la que tome el liderazgo y la que se convierta en una pseudoreligión, en una religión artificial que promete el cielo mediante la reproducción tecnológica de la realidad, una sobrerealidad espiritual que es el cibermundo. A través de los avances de la tecnología, de la ciencia y de la medicina se pretende alargar la vida más allá del ciclo natural y tratar de lograr la inmortalidad con la creación de un ser eterno, de un cuerpo con una tecno-alma, es decir, una copia, un cyborg, un robot, un doble y un mutante. Estos seres artificiales se obtienen con el procesado de la información de la mente de un ser humano en un programa informático que pueda luego reproducirlo todo. De esta forma, con las copias de seres humanos, se crea un ente que nunca morirá y que puede, además, cambiar el aspecto físico gracias a las técnicas de la infografía [150], del "morphing" [151] y de la "bilocación [152]".

Esta idea que proporciona la tecnología, la ciencia y la medicina es posible encontrarla en obras de arte contemporáneas. Por ejemplo, la identidad cambiante y metafórica del ser humano influenciado por su entorno es

[150] La infografía es una técnica que consiste en la utilización de ordenadores y programas de ilustración y/o dibujo para realizar imágenes que se reproducen en libros, revistas y periódicos y que es aplicada en los medios publicitarios y artísticos.

[151] El *morphing* se aplica a una imagen, a una figura o a un rostro que podemos poco a poco transformar en algo distinto.

[152] La "bilocación" es la capacidad sobrenatural de estar en dos o más lugares al mismo tiempo.

planteada por **Julia Galán** (1966) en diversas obras. De la serie *Pasdshima,* destacamos *Desgarro*[153] (fig. 94), una fotografía en la que vemos la imagen de la propia artista en primer plano despegando de su rostro pellejos de piel, como si se mutara su cara y como si fuera a convertirse en otro ser y, todo ello, con una absoluta normalidad. También en *Metamorfosis*[154] (fig. 95), nos habla, no sólo de la máscara, como en obras anteriores comentadas, sino del interior, de la mutación y del cambio. La fotografía muestra rostros en una desgarradora metamorfosis que se abren hasta las entrañas, del que intuimos un ser nuevo que desconocemos y que se encuentra entre el ser humano y entre lo impuesto por otros seres o por la propia naturaleza (Torrent: 1999, 31). Tal como nos comenta textualmente la propia artista,

> "reflexiono en torno a la metamorfosis simbolizada en el cambio o muda de piel. En ocasiones la metamorfosis significa la mudanza de formas que experimentan los insectos y otros animales antes de llegar a su estado perfecto, pero la literatura, el cine y el arte en general, nos han mostrado también la posible transformación del hombre en lo monstruoso, en ese otro yo oscuro y perverso, que ocultamos pero que a veces aflora en nuestro subconsciente en nuestros sueños" (Galán: 1999, 48).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La hibridación entre ser humano y animal, las mutaciones y las metamorfosis, la generación de seres de otro planeta, de un mundo de ciencia-ficción que tiene un gran impacto visual e iconológico, son temas que han sido abordados en películas como *Blade Runner*[155], *Star Wars*[156] o *2001: Una odisea en el espacio*[157]… que nos han llevado a considerar la imagen del *cyborg* (organismo

[153] Julia Galán, *Desgarro*, fotografía, serie de murales fotográficos,100x124cm, 1999. Consultar su obra en el catálogo de la exposición *Contemporáne@s´99*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Castellón,1999, pp. 50.

[154] Julia Galán, *Metamorfosis*, fotografía, serie de murales fotográficos,180x124cm, 1999. Consultar su obra en el catálogo de la exposición *Contemporáne@s´99*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Castellón,1999, pp. 52.

[155] *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott, USA, 1982.

[156] *Star Wars (La Guerra de las Galaxias)*, dirigida por George Lucas, USA, 1977.

[157] *2001: Una Odisea en el espacio*, dirigida por Kubrick, USA, 1968.

cibernético) de una forma más familiar y humana (Jiménez: 2001, 11-30). También el arte plantea esta situación de una forma irónica, a través de obras como *Jugando con las siamesas Teresa y Vannesa, Joanna y Mireia, Adela la nadadora y Laura y Roxanne*[158] (fig. 96), de **Bene Bergado** (1965). En estas fotografías, la artista está rodeada de unas muñecas mutadas que también parecen haberle contagiado esa transformación. Cada una de ellas, representa una historia, que habita en el espacio, que las conecta con el pasado y que las proyecta hacia el futuro, de modo que conforman mundos reales y mundos posibles para así representar la veracidad y la ficción (Clot: 2002, 6-7). La propia artista nos explica, que es una forma de acercarse al mundo y al futuro mediante las multitudes de posibilidades de representar lo real (Fernández: 2000, 20-21).

La reflexión sobre la constitución del ser en la era tecnológica y la relación de reciprocidad que se establece entre ambas entidades, lo humano y la máquina, genera un universo con figuras de identidades duales -los *cyborgs* y los *aliens*- que se constituyen en un doble que habita en mundos paralelos. Estos organismos cibernéticos, mezcla entre lo natural y lo artificial entre lo real y la ficción, resultan ser seres ambiguos, híbridos, extraños e, incluso, un tanto monstruosos. Se caracterizan por construir a un sujeto post-humano que ha transformado los elementos más definidores de su identidad, de su sexo y de su género. Y ello para

> "construir/reconstruir nuestro cuerpo, definitivamente un cuerpo sin órganos, sin determinación" (Martínez-Collado y Navarrete: 2000, 147).

La artista **Marina Núñez** (1966) ha realizado diversos proyectos -*Locura*, *Muerte*, *Monstruas*, *Medusas*, *Ciencia-ficción*, *En la red*- en los que nos invita a reflexionar sobre el propio cuerpo, sobre la identidad y acerca de la posibilidad de otras formas de entender el mundo. Todo ello lo logra al analizar la idea de desdoblamiento y de exclusión y al mostrar que, de alguna manera, no sólo en

[158] Bene Bergado, *Jugando con las siamesas Teressa y Vanessa, Joanna y Mireia, Adela la nadadora y Laura y Roxanne*, Fotografía, 100 x 100 cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Gure Artea 2000*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Vitoria, 2000, pp. 21.

la ciencia-ficción sino en la misma sociedad de masas, todos llevamos una especie de *alien* en nuestro interior, y tal como textualmente nos explica José Jiménez:

> "la cuestión de la identidad se abre a la experiencia de la metamorfosis: yo soy yo y mi otro. Cuerpo e imagen. Masculino y femenino. Cuerpo y loco. Normal y monstruoso. Nativo y extranjero. Ser humano y máquina. Terrícola y *alien*" [159].

En la serie *Sin título (Ciencia ficción)*[160] (fig. 97), la anterior artista nos muestra dos fotografías de una misma mujer en distintas posiciones -sentada, de cuclillas, de pie-; vestida con una camiseta y bragas blancas y con la cabeza calva, que se deforma para alargarse y prolongarse hasta adherirse a un bloque de carne fibrosa. También en la misma serie, nos presenta dos obras, en blanco y negro, en las que aparece una cabeza hueca y vacía, en distinta perspectiva, como si fueran moldes de plástico transparentes dispuestos a ser rellenados; además, en una de ellas hay oquedades y, en la otra, salen una serie de filamentos. Nos da, de este modo, la sensación de que son seres que se trasmutan hacia existencias alienígenas, es decir, entes simbióticos entre lo humano y la máquina, seres posthumanos, que parecen encaminarse a espacios con posibilidades por descubrir (Kember: 2002, 109). Para José Jiménez estas obras de **Marina Núñez** llaman la atención acerca de que

> "esa fusión del cuerpo con la tecnología supone "una alteración significativa de la identidad", así como la generación de un nuevo tipo de subjetividad". Ese es el horizonte en el que se sitúan sus obras, y de ahí brota el tipo de extrañeza, de incertidumbre de la mirada, que provocan sus figuras: ¿ellos son nosotros?" (Jiménez: 2001,16).

Esto nos lleva a pensar en las posibilidades que nos ofrece la manipulación genética mediante la tecnología y que pueden llevar, incluso, al control de la

[159] Véase JIMÉNEZ, José, "Artistas del siglo XIX. Marina Núñez", véase http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/marina/criticamarina.html

[160] Marina Núñez, *Sin título,* de la serie *Ciencia ficción*, infografías sobre aluminio, 157x125cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Marina Núñez. Ciborgs*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, pp. 57.

naturaleza. De momento, el cuerpo como objeto de manipulación científica pertenece a la ficción. Y, en ella, el laboratorio se convierte en el lugar de experimentación y de creación de seres artificiales, así como de objeto de estudio. Hasta ahora la manipulación de seres vivos se ha realizado sólo en animales y con un propósito exclusivamente científico, como sucedió con la oveja Dolly[161] (Alonso y Arzoz: 2002, 193). Pero este precedente, en animales, nos puede llevar a pensar que esto mismo se puede realizar en seres humanos. Así es, la creación por la biogenética de individuos iguales, mediante la reproducción de su mismo código genético o la eliminación consciente de determinados datos genéticos puede crear un prototipo de ser a nuestro gusto, es decir, que puede permitir escoger las características que se desean del nuevo ser (sexo, altura,…), e incluso prescindir del ciclo reproductivo entre un hombre y una mujer a través de la creación de seres en un laboratorio (Alonso y Arzoz: 2002, 162, 227-228). Sin embargo, esto ha traído una gran controversia científica y moral ante el modo en que se utilizan dichas técnicas científicas, pues pueden conllevar un peligro potencial para el ser humano y su entorno. Esto hace que nos preguntemos qué futuro nos depararán los avances tecnológicos con el uso de la manipulación genética, dónde se encontrarán las fronteras entre lo estrictamente científico y lo ético, quién lo controlará y lo regulará. En opinión de Joshua Lederberg (1925)[162], biólogo norteamericano, la clonación de individuos debería ser selectiva y, de un modo similar, piensa Peter Sloterdijk (1931), filósofo alemán de la corriente eugenística que, en su conferencia *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta* (1999), se muestra partidario de cierta manipulación genética para optimizar al ser humano, aunque desde una posición un tanto selectiva que permita escoger a los mejores (Molinuevo: 2004, 50). Dicho planteamiento es rebatido por Jürgen Habermas (1929), filósofo alemán que cree que, aún estando en una sociedad democrática y libre, toda transformación genética debe ser contemplada desde

[161] La oveja Dolly (1996-2003) fue el primer mamífero clonado a partir de una célula madre. Esto se realizó en el Instituto científico de Roslin de Edimburgo, Escocia, en 1996.

[162] Joshua Lederberg, biólogo norteamericano, fue Premio Nóbel de medicina en 1958 por sus aportaciones al conocimiento del mecanismo genético y centró su estudio en la "transducción" o nuevo sistema de transferencia genética entre bacterias (Lederberg, J., "Genetic transduction", *American Scientist*, 1956; 44: 264-80).

un punto de vista exclusivamente "clínico". En cualquier caso, en todo ello se evidencian las relaciones que se establecen entre la naturaleza y la sociedad y que repercuten y se expanden en otras áreas de la vida mezclándose con la política, el capital, la moralidad y la identidad. De ahí surge el debate social, por la controversia que genera, y la necesidad de lograr un consenso que ayude a regular las cuestiones de génetica humana, de reproducción, de clonación, de embriones… (Bestard: 2005, 152-153).

Por tanto, con la clonación, parece que se pueden crear seres perfectos destinados a un mundo ideal y que es posible desestimar aquellos que no cumplen dichas condiciones. Esto es, al menos, lo que representa **Paloma Navares** (1947), con su serie *Fragmentos del jardín de la memoria*, en las obras *Luz del pasado*[163] (fig. 98) y *En el umbral del sueño*[164] (fig. 99). En la primera, se nos presenta una estantería de una altura media donde se encuentran ciento cincuenta tarritos de cristal que contienen unos perfectos bebés en una postura fetal, salvo en treinta de esos botes que están vacíos. En la segunda, *En el umbral del ensueño*, también aparecen recién nacidos, pero dispuestos en recipientes de plástico y, unos junto a otros, unidos por tubos transparentes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin embargo, la identidad de una persona no solo la conforman las características genéticas de cada individuo sino también su propia historia, que es única e irrepetible, al igual que lo son las vivencias personales y sus recuerdos. Las nuevas tecnologías posibilitarán "identidades múltiples y fluidas" y la "metamorfosis", uno de los ideales humanos deseado desde tiempos remotos (Molinuevo: 2004, 217). Aquellos que económicamente se lo puedan permitir pagarán por tener un clon y es posible que se ubique en un lugar seguro donde vaya asimilando las vivencias del original para que, cuando

[163] Paloma Navares, *Luz del pasado*, Instalación de fotografía luz y sonido, medidas variables, 1997. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Paloma Navares. Luces de Hibernación*, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 76.

[164] Paloma Navares, *En el umbral del sueño*, Instalación de fotografía, *duratrans*, plástico, luces fluorescente y material eléctrico, 280x500x100cm, 1993. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Paloma Navares. Luces de Hibernación*, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 73.

hubiera que sustituirlo, no se hallara diferencia entre el original y la copia. La diferencia existente entre lo vivido, que es la verdadera realidad, y lo que creemos haber vivido se disipa con la idea de la suplantación. Ejemplos de esta situación los encontramos en la película *Blade Runner*[165], donde se crean unos seres artificiales, los replicantes, que son iguales a los hombres (y donde se confunden, de este modo, el original con la copia), excepto en el hecho de que éstos no tienen sentimientos. O, en *Desafío total*[166], en donde se le insertan a la memoria del protagonista unas vacaciones felices y virtuales que no ha vivido, pero que él cree como auténticas (Gubern: 1999, 173-178). También aparece este mismo tema en la obra literaria *Muertes,* de Elia Barceló, que escribe un diálogo que se establece entre dos personajes en el que uno le explica al otro que es un clon:

> "-Yo ya estoy muerta- me dijo, y esta vez, incomprensiblemente, no sentí ninguna necesidad de reír-. Hace dos años que me maté en un accidente de tráfico y me trajeron de nuevo a la vida en un biogar de Suiza. Él más caro, el más exclusivo, el mejor que pudo encontrar mi padre cuando firmó mi clonación el día de mi nacimiento…
>
> …Un biogar es un lugar silencioso y secreto donde se crían los clones de los vivos que pueden permitirse el tratamiento. Quizá el 0,005 % de la población mundial. Cuando un hombre como mi padre tiene un hijo, decide que su hijo no puede ser como los demás, que su dinero le da derecho a ir contra la muerte, así que firma un documento y ese hijo es clonado dos veces. Los dos ejemplares crecen en una especie de sarcófago y son mantenidos en un estado que ellos llaman crepuscular y que se parece al coma, desligados del mundo, esperando el momento de entrar en servicio. El donante lleva su vida normal y sólo se distingue de los demás en un pequeño implante neuronal que se ocupa de transmitir a los cerebros crepusculares todos los impulsos del cerebro vivo original, millones de millones de impulsos, de día y de noche, despierto y dormido. Todo lo que he aprendido, sentido, percibido a lo

[165] *Blade Runner* (1982), del director Ridley Scout, USA, basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* del escritor Philip K. Dick.

[166] *Desafío total* (1990), del director Paul Verhoeven, USA.

largo de mi vida ha sido enviado a Suiza, a aquella cripta donde reposa mi clon… todo es recogido por el cerebro que espera en aquel sarcófago para cuando mi cuerpo actual se deteriore o se rompa y decida trasladarme al nuevo…

- Somos diferentes lo has notado, ¿verdad?. No somos ya como éramos antes. No somos como los vivos y no sabemos cuál es nuestro lugar. Hay una teoría que dice que nos falta el alma" (Barceló: 2001, 67).

Ante esta situación Joan Bestard se cuestiona

"¿Qué hay de repulsivo para que pueda ser declarado un crimen contra la humanidad en el deseo de unos padres que han perdido a su hijo en un accidente y buscan una clonación reproductiva de dicho hijo?" (Bestard: 2005, 160),

Esto nos lleva a pensar que nos encaminamos hacia un mundo post-humano, que parece rozar los límites de la realidad y la ficción. El ser humano, tal como hasta ahora lo entendemos, se desvanece, ya no existe la diferencia ni la variabilidad, los clones se convierten en

"intermediarios de una indiferenciación futura y una individuación absoluta del ser humano." (Bestard: 2005, 159),

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Esta desintegración de los límites entre lo tecnológico, lo genético y lo inmortal, es simbolizada a través del cuerpo, tal como nos explica José Ramón Danvila

"Navares utiliza con frecuencia un término que aclara mucho sus intenciones: "umbra". Un umbral es el límite, la línea que separa ámbitos, la frontera que ha de ser superada para que comience a ser una realidad otro tipo de viaje, el que quizás se esté deseando, el misterio, la duda, la aventura y por supuesto, la necesidad" (Danvila: 1996, 131).

En estas dos últimas décadas del siglo XX que ocupan nuestro estudio nos encontramos en un mundo en el que la tecnología puede ser vista, por tanto, desde distintos puntos de vista por aquellos que la idolatran y por quienes la

desdeñan. Esto es, al menos, lo que defiende la artista **Marina Núñez** (1966), quien cree que

> "La tecnología tiene acólitos y detractores enfervorecidos. Visionarios extasiados que desean extender su conocimiento, su cuerpo, su poder, mediante una fusión que entienden como un natural salto evolutivo. Profetas del apocalipsis que la perciben como una perversa entidad capaz de degradar el hábitat, de esclavizar al hombre y, en última instancia, de sustituir a la humanidad. Para unos es sinónimo de progreso, democracia y pluralidad. Para otros de regresión, fascismo y uniformidad.
>
> Probablemente la encarnizada batalla entre tecnofilia y tecnofobia se desarrolla en el interior de cada uno de nosotros, tan pronto rendidos ante su poder de seducción como recelosos ante su poder de destrucción. Tan necesitados de unas prótesis como temerosos de la identidad *cyborg*" (Núñez: 2003, 12).

Del concepto de seres únicos o copias clónicas nos habla igualmente la artista **Marisa González** (1923) con su proyecto *La casa de muñecas*[167] y especialmente con su obra *El espejo de los clónicos*[168] (fig. 100), en la que se muestra una serie de fotografías digitales manipuladas de moldes de muñecas. Por un lado, conforma el universo de la infancia, el de las niñas, y por otro crea un mundo alegórico, un universo poblado de seres clónicos caracterizados por la multiplicación y lo impersonal que nos hacen pensar en la estandarización en que el ser humano se ve sometido, lo que nos lleva a plantearnos la diferencia entre "lo original y la copia, lo humano y la máquina", tal como se pregunta José Ramón Danvila. Para la propia artista, a pesar de la seriación y la reproducción, existe la esperanza en la no desintegración del ser humano

[167] Es una instalación formado por 160 imágenes de moldes utilizados en las fábricas de muñecas que son manipuladas por ordenador y fotografiadas para ser reproducidas constantemente.

[168] Marisa González, *El espejo de los clónicos*, 8 fotografías, 70x100 cm, 1996. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Ecos de la materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 1996, pps. 84 y 85.

(Danvila: 1996, 86). También, el empleo de muñecas incide, de una forma crítica, en el mundo de la mujer, puesto que son una medición de la forma impuesta por la cultura, con la que la mujer reconoce su cuerpo y le lleva a una actitud narcisista motivada desde niña (Martínez-Collado: 1995, 6). La utilización de las nuevas tecnologías en esta artista es vital, siendo una de las primeras mujeres españolas en la investigación y utilización de dichos medios electrónicos. A través de ellos, indaga en el tema de la repetición, fragmentación y alienación con la imagen de moldes de muñecos que generan rostros fabricados entre lo tecnológico y lo humano, lo que le ha llevado a numerosos proyectos a lo largo de su carrera artística. Para Claudia Giannetti, sus obras nos hablan de:

> "cuerpo deconstruido", "cuerpo reciclado", "construcción artificial", "reconstrucción del territorio", etc., hace hincapié en la idea según la cual las prótesis o aparatos conducen a la transformación de las nociones de espacio, tiempo, objeto y sujeto. La actuación en este nuevo contexto y la redefinición de estas nociones son preocupaciones constantes en su producción" (Giannetti: 2000 ,55).

Toda esta situación puede conducir, en extremo, a un estado de locura mental que es precisamente lo que la artista **Marina Núñez** muestra en su infografía, *Sin título (locura)*[169] (fig. 101), en la que se visualizan imágenes de rostros anaranjados retocados por ordenador con gestos forzados, artificiales y sumidos en un mundo de angustia propia. Antaño quedan los estudios sobre la histeria de Freud, el descubridor del inconsciente, y de Breuer, que asoció a la histeria principalmente a las mujeres, frente a Charcot y Freud que demostraron la existencia de la histeria masculina. En la cultura popular, tal como nos explica Dianna Hunter, el término histeria se ha utilizado para desacreditar la expresión feminista, ya que las histéricas y las feministas se encuentran en un estado de "fuera de control", pues ambas no "cooperan obedientemente con los convencionalismos patriarcales". Así. la histeria es el

[169] Marina Núñez, *Sin título (locura)*, infografías, 90x60 cm c./u.,1998, instalación en La Gallera, Valencia. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Marina Nuñez*, Centro de Arte de Salamanca (CASA), Salamanca, 2002, pps. 14-15.

modo en que el cuerpo expresa su rechazo hacia "las condiciones sociales que no es posible manifestar lingüísticamente" (Hunter: 2002, 54-55). Para la propia artista, la visión de "algunos cuerpos se definen en negativo" y es que, de hecho,

> "cualquier cuerpo es siempre un terreno resbaladizo, perturbador, y hasta repulsivo, en una cultura que ansía considerar al individuo como una esencia abstracta y descarnada: llámese alma, razón, información" (Nuñez: 2002, 8).

De esta forma, podemos observar que el ser humano parece que vive entre la realidad y la virtualidad, como en constante mutación (Rivière: 1998, 12) para liberarse de sí mismo. Ha creado, pues, un mundo que le ha atrapado todavía más y que ha tratado de eludir sus limitaciones mediante la producción de un ser maquinal, frío y eterno en vez de asumir su propio destino y su condición: la mortalidad. Este cuerpo tecnológico, que existe a través del lenguaje y de sus representaciones, es un código informático convertido en campo de batalla entre la creación y la destrucción, que se descompone y muere digitalmente: es el llamado mutante, el *cyborg*…y para él, la inmortalidad es su meta (Molinuevo: 2004, 122).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES:

LAS MUJERES HABLAN CON VOZ PROPIA

Universidad de Alicante

CONCLUSIONES: Las mujeres hablan con voz propia

Si queda algo claro con las obras de las artistas presentadas en este trabajo es que, a pesar de los tiempos y gracias a los nuevos medios disponibles (a las nuevas tecnologías), consiguen expresarse con voz propia: voz que, nuestras artistas, transmiten a través de la fotografía o el vídeo, analógico y digital. Muestran, por un lado, a una mujer sujeta a los valores y normas que la oprimen, y por otro, expresan la necesidad y el derecho de librarse de dichos corsés que la constriñen por voluntad del otro, generalmente masculino y cultural. De ahí que algunas de las obras analizadas reflejen a mujeres con máscaras, en corsé, atadas o envueltas en cualquier materia que impide transpirar. La confluencia de un tiempo y de un espacio que genera instrumentos de difusión y expresión masiva, movimientos sociales y cambios tecnológicos, así como la visibilidad de la lucha feminista, permite la expresividad, el sentimiento y la posibilidad de una nueva forma de verse a sí misma que libre y que denuncia su constreñimiento y que defiende su diferencia dentro de la igualdad.

Las artistas, a pesar de encontrarse en un momento temporal de tránsito, en la recta final del siglo XX y a puertas del siglo XXI, cambian sus técnicas y sus instrumentos de trabajo, pero mantienen la lucha de sus predecesoras feministas. Resulta curioso que en una época de tantos avances tecnológicos, los humanos siguen sin materializarse, lo que constituye, por ello, un motivo recurrente -e inalcanzable- de las artistas. Claro ejemplo de ello, es que, en las obras de nuestras artistas, no hay rastro de "victoria" sino que en todas ellas, -e incluso en obras que no se muestran en esta tesis-, el *leitmotiv* es la lucha por lo que no se ha conseguido aún. Vicente Peña, en su libro *Comunicación audiovisual y nuevas tecnologías* (1998), afirma, a este respecto, que

> "los nuevos medios -de comunicación- ni han surgido, ni evolucionan con la intención de favorecer las exigencias comunicativas de la humanidad, sino que son y evolucionan como un sofisticado dispositivo de modelización de la realidad" (Peña: 1998, 12-13).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Es por eso que, en estas conclusiones, organizadas bajo tres epígrafes, se correspondan con los objetivos generales al principio de esta tesis y que son los siguientes:

- *El modo en el que los cambios artísticos, sociales y tecnológicos moldean la práctica artística de las mujeres*, es el primer objetivo general de este trabajo, y encontramos su correspondencia con el epígrafe "Una Sociedad Contemporánea Irreal", en el cual se detallan con una mayor especificidad los cambios y los usos realizados. Ya en el primer párrafo de este apartado se comenta brevemente este objetivo, pero se amplía en el epígrafe señalado.

- Al hablar de la "Simbiosis y Contagio en el Arte Contemporáneo", se expone *de qué manera se utilizan las nuevas tecnologías para definir la identidad y el cuerpo y para mostrar alguna clave para entender las ideas y valores señaladas,* correspondiendo al tercer objetivo general. El arte deja de ser un elemento ajeno para ser una parte más de la sociedad y de la producción de ideas, de sentimientos, y ahí es donde nuestras artistas se sumergen para realizar su obra.

- Con el epígrafe "Cuestión de Género: una mujer que trata de ser ella misma", se muestra el resumen del *análisis de la concepción de la mujer que expresan las artistas españolas de las décadas de los 90*, tercero y último de los objetivos generales. El concepto de mujer aún genérico, corresponde al de las artistas estudiadas aquí, ya que ellas mismas son *juez y parte.*

El orden de los objetivos generales, tal y cómo están expuestos en el capítulo dos de la parte introductoria, no se corresponde con el orden que aquí se emplea. Así mismo, no puede buscarse una correspondencia estricta entre el enunciado del objetivo y el epígrafe asignado. Pero el desarrollo del cuerpo de estas conclusiones se realiza de esta manera para conseguir dos cosas:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1ª.- obtener una narración lo más ordenada, lógica, científica y atractiva posible,

2ª.- que resalten, por encima de todo, las percepciones, las definiciones, los sentimientos y todo aquello que las artistas pretenden dejar constancia con su propia voz.

Esta tesis pretendía, desde su inicio, mostrar la situación de la mujer en la sociedad actual y, para ello, se ha concretado temporalmente en los años noventa del siglo XX y, geográficamente, en España. Y lo ha hecho desde la propia mirada de las artistas que se expresa a través de sus obras –las hemos escogido en función de la representatividad de su discurso y por los medios artísticos tecnológicos utilizados-. El Arte, como expresión de lo acaecido en la sociedad, viene siendo un medio muy utilizado en todas las etapas del ser humano, pero con las Nuevas Tecnologías se torna, además, un medio interactivo y más accesible que posibilita un mayor número de expresiones diferentes. Asimismo, la actual Sociedad Globalizada permite conocer otras realidades o situaciones que contribuyen a enriquecer las propias y, en cuestiones de género, esta transmisión de información y acceso a la misma ha facilitado la lucha por el reconocimiento del género femenino y el discurso sobre lo que es ser mujer. Por eso, la sociedad del momento -más allá de nuestras fronteras-, el Arte Contemporáneo y las Cuestiones de Género son los tres grandes apartados que nos han permitido, al tratarlos por separado, organizar las ideas principales obtenidas de la síntesis de la información recogida y analizada en este trabajo y que han hecho destacables una serie de resultados en el camino al conocimiento de dicha situación. Mujer, Arte, Sociedad y Nuevas Tecnologías, se han convertido en las variables para conocer una realidad actual compleja y, en cierto modo, novedosa, que a los mismos coetáneos cuesta comprender por la velocidad de los cambios y la multiplicidad de elementos y perspectivas.

La presentación por separado de las tres cuestiones principales de esta tesis, es decir, la Sociedad Contemporánea, el Arte Contemporáneo y las Cuestiones de Género, se debe a la complejidad de cada una, a su envergadura. La riqueza de estas cuestiones daría para la realización de otras tesis, pero, como

el objeto de unas conclusiones es la de sintetizar y clarificar, presentamos a continuación las principales conclusiones a las que hemos llegado.

1.- UNA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA IRREAL

Si en algo coinciden tanto entendidos como profanos es en reconocer lo extraordinaria que es la época que nos ha tocado vivir. Nunca, a lo largo de la historia, se han conseguido tantos avances tecnológicos, científicos y comunicacionales como en ésta. Observamos perplejos, por una parte, cómo el ser humano ha conseguido llegar a la luna, comunicarse inmediatamente a miles de kilómetros, curar enfermedades, etc; y, por otra, somos capaces de causar daños irreversibles a la Naturaleza y utilizar esos avances en contra del propio ser humano: un claro ejemplo de ello sería la energía nuclear, o las armas biológicas transformadas en armas de destrucción masiva. Los procesos de Globalización y Mundialización, todo ello relacionado directamente con el desarrollo de las Nuevas Tecnologías, han hecho posible una apertura a otras realidades y culturas que han enriquecido a las propias, pero, y volviendo a la paradoja, también han sido el instrumento adecuado de homogeneización económica, social y de identidades que el neoliberalismo salvaje precisa para mantener el sistema y seguir reproduciéndose.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Después de acontecimientos tan atroces como las guerras civiles en África (Somalia, Sierra Leona, etc.) y, con algo más de publicidad el 11-S y el 11-M, vemos que nuestra sociedad, a pesar de las tan manidas cuestiones monetario-económicas, tiene como *hándicap* todo lo referido con el desarrollo humano. Innegable es que el hambre y la violencia están creando las grietas más profundas entre el *primer* y el *tercer* mundo; pero esta situación, ya perversa *per se,* se complementa con otra caracterizada por la sensación de indefensión, de desigualdad y de alienación social de los individuos. La sensación cada vez más sentida por los habitantes, tanto del *primer* como del *tercer* mundo, es la de ir perdiendo derechos fundamentales y de ciudadanía, la del poder *quasi divino* de las multinacionales y de los grupos violentos (llámense grupos terroristas, de liberación, etc.) que nos superan y nos

convierten en máquinas orgánicas incapaces de desarrollar nuestra humanidad. Como bien explica Abraham Maslow (1908), con su "pirámide de necesidades", el ser humano no sólo necesita de alimento y alojamiento sino también de la participación social y de la pertenencia a un grupo. Asimismo, la seguridad no viene sólo determinada por la ausencia de conflictos físicos o bélicos, sino por el convencimiento de que sus derechos serán respetados y podrán desarrollarse en libertad. La sensación de que a la humanidad "se le escapa todo de las manos", se deja ver hasta en la Naturaleza. Los tan actuales y presentes fenómenos meteorológicos considerados catastróficos, de diversas modalidades y de efectos varios, son consecuencia de una actuación personal y social que ha conducido, además, al desorden natural. Fenómenos como "el Niño", "el Dean", el deshielo de los casquetes polares, etc. no son sino la explicitación climática de un orden mundial, como comentábamos anteriormente, paradójico. Pero, a pesar de que esta paradoja pueda resultar atractiva, e incluso, esperanzadora, bien es cierto que, en estos momentos, ni los ancestrales ritos ni la sabiduría popular son efectivos.

Y todo ello creemos que es adecuado para introducir la idea que defiende que, una situación como la anteriormente expuesta, apoyada por la disposición de las Nuevas Tecnologías, posibilita crear una realidad irreal a la cual huir de la frustración para sentirse seguro y valioso, incluso o más si cabe, en los países llamados ricos. Ante una realidad tan aparentemente "aplastante", ésta parece ser la única solución. Los medios de comunicación y de información aumentan nuestras posibilidades de réplica, de actuación y de toma de conciencia, pero a su vez, al estar manejados por pocos y grandes grupos empresariales, nos minimizan en un criterio único y parcial.

De esta forma, el cuerpo humano es el referente perfecto para poder explicar, a través de la analogía, la sociedad contemporánea:

a) si a lo largo de la historia la propia percepción del cuerpo ha ido dibujando la conformación de nuestra sociedad, hoy no es menor su papel. Con las nuevas tecnologías y el avance científico, las enfermedades pueden ser curadas y, desde esta perspectiva, la Realidad Virtual, el Internet, las Nuevas Tecnologías de la

Información, etc. nos permiten crear realidades paralelas en las cuales quedarían resueltas aquellas patologías sociales y naturales que nos consumen, aunque sea de una manera irreal,

b) además, nuestras artistas utilizan la desfragmentación del cuerpo, el *cyborg*, la sustitución de la materia corpórea por otra artificial, para expresar que la sociedad contemporánea se desprende de las relaciones, de las estructuras sociales, etc., con el fin de sustituirlas por otras creadas artificialmente. Y ejemplos obvios de ello son la economía global intangible, que es manejada por una minoría pero que afecta a la gran mayoría de los ciudadanos del mundo, y el paso dado desde unas relaciones personales mantenidas en colectivos, en grupos vecinales, etc. hacia otras estrictamente individuales e inconexas como son las producidas en el *chat*. Por tanto, la sociedad, su estructura y sus procesos no sólo han sufrido modificaciones sino que han ido perdiendo la conexión que, como cuerpo, tenían.

2.- SIMBIOSIS Y CONTAGIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Observamos que el Arte deja de ser un elemento ajeno de la sociedad de la que forma parte para integrarse en ella, para tomar una postura reflexiva en sus postulados, analizando y cuestionando el mundo que le rodea y plasmándolo plásticamente en sus obras. En consecuencia, el arte se convierte en un agente representativo de la situación social y del momento en que vive, se nutre de lo social, y viceversa, impulsa una característica relación de simbiosis y de contagio típica de la sociedad global. Por ello, el estudio de la Sociología del Arte resulta un área de conocimiento determinante en el estudio del arte contemporáneo para su mejor comprensión.

La forma en la cual el Arte se integra en la sociedad es a través de cambios y reformulaciones. Y no podía ser de otra manera porque es así como actúa también la propia sociedad. Como hemos podido apreciar en las obras seleccionadas estos cambios han sido los siguientes:

1) a finales de siglo XX, el Arte encuentra su momento para revisar enfoques y perspectivas, haciéndose definitiva la ruptura de límites entre las disciplinas artísticas. Igualmente, se incorporan nuevas como la fotografía y el cine, consideradas un lenguaje y un material. Todas estas nuevas disciplinas son posibles, ya no tanto únicamente por avances técnicos, puesto que aparecen en un momento social de cambios y rupturas que así lo respaldan, dejando más evidente aún la simbiosis y contagio entre Arte y Sociedad,

2) del minimalismo expresivo se ha pasado a la superabundancia expresiva: la conexión entre el artista y su obra es cada vez mayor y se abunda en el qué decir desde una dispersión de los lenguajes. La memoria y el recuerdo se han convertido en algo fundamental, ya que ante tal amalgama de lenguajes, códigos e ideas, la identidad y la búsqueda interior de lo que somos es un instrumento para poder ordenar tal superabundancia y fortalecer la conexión entre el artista y la obra. Volvemos, pues, a la idea de paradoja: aspiración a la diversidad y vuelta a la esencia,

3) la oleada de novedades de difícil asimilación, marcan una nueva dimensión dentro del terreno creativo al abrirse éste a nuevas posibilidades con los novedosos medios tecnológicos,

4) todo soporte utilizado es bueno, sea nuevo o antiguo, pero si es empleado de manera diferente, las posibilidades se tornan infinitas. La fotografía, las instalaciones, las proyecciones informáticas, etc. dan una nueva visión del arte, una nueva forma de virar,

5) aparece una importante discusión sobre si la novedad tecnológica y su manejo está ganando campo a la creación. Pero lo que parece más aceptado por los especialistas es que aún es pronto para saberlo, ya que, por ahora, lo que se siente por la imagen en movimiento es fascinación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pero no solo los nuevos soportes y la ruptura de fronteras entre disciplinas podría considerarse lo más destacado del Arte Contemporáneo español hecho por mujeres. Si la creencia generalizada es que la creatividad está pasando por un mal momento y que ya no se inventa nada, cabe decir, por el contrario, que la novedad pasa por la curiosidad que la observación de una obra provoca en la combinación casi imposible de lenguajes y técnicas y en resultados llenos de reflexión y significado.

Además, no podríamos olvidar otro factor realmente novedoso como es el incremento de público y de interés mercantil que el Arte suscita. Entendidos y profanos, de todas las edades, se acercan a las exposiciones de obras de arte de toda naturaleza con el fin de aprender y disfrutar, independientemente de que sean unos pocos los que puedan adquirirlas y gozarlas en su propio hogar o lugar de trabajo. Éste es pues, uno de los efectos más beneficiosos de nuestra era: el acercamiento del arte a todo el mundo.

3.- CUESTIÓN DE GÉNERO: UNA MUJER QUE TRATA DE SER ELLA MISMA

Al ser la cuestión de género el tema principal de esta tesis, en este apartado de las conclusiones nos extenderemos un poco más, ya que se ha profundizado especialmente en esta cuestión. La pretensión de este apartado, es, pues, poder ofrecer aquellas conclusiones que tienen que ver con una información más general, pero también con el análisis más específico obtenido a través de las obras de arte españolas seleccionadas, obras que nos hablan principalmente de que

> “en el ámbito del arte las preocupaciones feministas se han traducido en un ejercicio de deconstrucción de los modelos patriarcales de feminidad y de sus imágenes […] ” (Mira: 2008, 2).

A la vez que se han conseguido una serie de derechos y de reconocimientos sociales como nunca antes, también ha aumentado la discriminación en el campo laboral y la violencia de género. La visión de las mujeres, principalmente

en los medios de comunicación y en el ámbito doméstico, parece sufrir un retroceso en lo que se refiere a la utilización de ellas como objeto de deseo o de “lujo” y de “mujer florero”. Es por ello que el arte hecho por mujeres se basa principalmente en la intensificación de ese retroceso y en constatar de qué son capaces. Pero esto no es un obstáculo para reconocer que se siguen manteniendo las funciones tradicionalmente consideradas de las mujeres: el cuidado de enfermos, las tareas domésticas, la ocupación de puestos de trabajo no cualificados y con menos salario, sin hablar de las prácticas que continúan en algunas culturas y que atentan contra la integridad física y los derechos humanos fundamentales, tales como la ablación del clítoris, la lapidación por adulterio, etc.

Si hacemos una revisión en el tiempo, a finales de los sesenta, es el hombre quien habla por la mujer, pero será a partir de entonces cuando ella misma sea portavoz de su propia representación, pues tratará de hacerse oír apoyada en los postulados teóricos del movimiento feminista que, en sus diferentes etapas, irá desmantelando la idea de categoría patriarcal de “mujer”. Esto se logrará a través del activismo político y social en la década de los ochenta y se confirmará en los noventa. Asimismo, es a partir de finales de los años sesenta cuando la artista reivindicará los derechos de ser reconocida su aportación al mundo del arte, tanto en cuanto a la valía de su obra como a su presencia en exposiciones, tanto por su particular punto de vista como por sus innovaciones artísticas. Alrededor de la década de los setenta, la artista femenina comienza a realizar, en sus prácticas, incursiones con nuevos medios como la fotografía o el vídeo que serán considerados imparciales y que serán utilizados como instrumentos de plasmación y de grabación de una acción mientras se desarrolla. Más tarde, en los ochenta, la sociedad se ha familiarizado más con los medios tecnológicos, lo que lleva a que éstos formen parte de la creación artística y que sean aceptados como soporte y medio exclusivo de la obra, sobre todo con el apogeo de la vídeo-creación. Y es, a partir de la época de los noventa, cuando la mujer utiliza plenamente estas tecnologías que posibilitan que su arte evolucione y se adapte a la nueva sociedad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El concepto de mujer y la construcción social de la misma, en la última mitad del siglo XX, se ve sometido a rápidos cambios que la obligan a una constante redefinición: se pasa del esencialismo al cyberfeminismo en apenas cuarenta años. En esta redefinición, la ambivalencia de los efectos de las nuevas tecnologías se dejan notar, así como lo hacen en todos los ámbitos: la mujer se servirá de la máquina, primero, para librarse de su rol, para expresar su rabia y para mostrar su inconformismo y, finalmente, la integrará dentro de su creación artística y de su propia vida cotidiana. Por tanto, esta trayectoria, nos lleva a asociar a *La Mujer en el Arte frente al reto de las Nuevas Tecnologías.*

Se habla de una mujer a través de los arquetipos de feminidad que la configuran, como mujer reducida, y de una forma simplista, a un papel de dadora y de reproductora, tanto en el ámbito privado como en el público:

a) En su rol de dadora: mujer como ser que se entrega a los demás desde lo físico -como dar el pecho-, hasta lo emocional -como la protección, el apoyo incondicional y la aceptación absoluta sin condiciones del otro-.

b) En su rol de reproductora, nos referimos a su papel de instructora y transmisora de valores, de cuidadora, de protectora y de madre de las que trata de escaparse de los patrones anclados en el pasado sin llegar a conseguirlo del todo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Y es esta visión simplista, donde las mujeres hacen mayor hincapié. Un concepto de mujer fundamentado en constructos sociales creados con fines específicos, es decir, que atribuye a las mujeres roles tradicionales que les mantienen en un estatus social inferior y de sometimiento no es el que defienden nuestras artistas españolas. Por tanto, buscan una definición, un concepto de feminidad construido por las propias mujeres en función de sus sentimientos, de su situación, de sus deseos y de su realidad, así como basado en la igualdad con el otro y en la garantía de las diferencias. Y en esta garantía de las diferencias tienen mucho que ver el sexo y la sexualidad que, aún componentes de la identidad, son autónomos dentro de la complejidad del individuo, por lo que no puede crearse un identidad femenina uniformizando, además, estos elementos para otorgarles una categoría máxima de definición.

Entonces, las artistas españolas que han sido objeto de análisis para esta tesis hablan del concepto de mujer como:

- un concepto de identidad dinámico, en transformación y que se va creando a lo largo de la vida, es decir, una identidad femenina flexible,

- la ruptura de las reglas occidentales dominantes y de la generación de otras alternativas. Una cuestión de actualidad, que simplemente se pretende mencionar aquí como mero ejemplo, es la polémica social surgida a raíz de la defensa por algunos autores, de que el instinto maternal de las mujeres es una cuestión cultural (Badinter: 1991, 309).

Y en esa identidad femenina

- se adopta el cuerpo como representante de las experiencias, del sentir; como el receptor de las emociones y de las sensaciones; como barrera/comunicador con el otro y con el exterior. Además, en las mujeres, el cuerpo posee un componente ancestral de identidad, que lo mediatiza todo.

Y ello sin dejar de mencionar que el punto de partida es

- la formula “partir de una misma”, esto es, considerar la propia experiencia una fuente primaria de conocimiento y la base de cualquier reflexión y elaboración.

Como se lee en el análisis realizado por la autora en la tercera parte de este trabajo, la mujer contemporánea lucha por definirse ella misma, por acabar con todos aquellos estereotipos que la somete al otro, por quitarse el lastre de la maternidad y de la protección mal entendida, etc. Pero si algo subyace a todo ello, es que la identidad femenina está fundamentada, a pesar de todo, en

valores patriarcales de una sociedad capitalista y que, por este mismo motivo, no sólo las mujeres se encuentran limitadas y “amordazadas” en su desarrollo, sino también cualquier otro colectivo o sujeto social que no esté dentro del sistema económico capitalista de producción de bienes y servicios.

Se trata, pues, de que la mujer trate de construir una nueva imagen de ella, dejando de lado las facciones del pasado para maquillarse en el presente, sin más rimel ni pintalabios que el de ser ella por sí misma.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

APÉNDICES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LISTADO DE ARTISTA Y SUS OBRAS

I) LISTADO DE ARTISTAS Y SUS OBRAS

1) **ADELANTADA**, **Olga**
Molding me, 1998. Fig. 80. Cap. 6

2) **ALÁEZ**, **Ana Laura**
Donna I/II,1996. Fig. 2. Cap. 1
Glossy City, 1999. Fig. 29. Cap. 3
Sade, 1999, Fig. 30. Cap. 3
Burbujas, 1995. Fig. 42. Cap 4.

3) **ALBARRACÍN**, **Pilar**
Sin Título (Sangre en la calle), 1992. Fig. 28. Cap. 2
Tortilla a la española, 1999. Fig. 49. Cap. 4
Mujeres, 1993. Fig. 75. Cap. 6

4) **ALVEAR**, **Ana de**
Al árbol del Norte, 1997. Fig. 91. Cap. 7
La Luna, 1998. Fig. 92. Cap. 7
In peace, 1999. Fig. 93. Cap. 7

5) **BELTRÁN**, **Pilar**
Scope. 1997/98. Fig. 27. Cap. 2
Sin título, 1998. Fig. 66. Cap. 5

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6) **BERGADO**, **Bene**
Jugando con las siamesas Teresa y Vannesa y Joanna y Mireia, Adela la nadadora y Laura y Roxanne, 1999. Fig. 96. Cap. 8

7) **BUSTO**, **Ana**
El invitado, 1997. Fig. 52. Cap. 5

8) **CABELLO**, **Helena**/**CARCELLER**, **Ana**
Un beso, 1996. Fig. 76. Cap. 6
Bollos, 1996. Fig. 77. Cap. 6
Sin título (Duelo), 1996. Fig. 78. Cap. 6
Sin título (Dudas), 1998. Fig. 79. Cap. 6
Sin título (Promesa), 1998. Fig. 86. Cap. 7
Sin título (Utopía), 1998. Fig. 87. Cap. 7

9) **CÁDIZ**, **Mariela**
Alèthéia, 1998. Fig. 89. Cap. 7

10) **CALVO**, **Carmen**
No es lo que parece, 1999. Fig. 67. Cap. 6
Como un cadáver, 1999. Fig. 68. Cap. 5

11) **CAMPANILLA**
C*irco doméstico*, 1996. Fig. 48. Cap. 4

12) **CANAL**, **Nuria**
Basic Kit. 1994. Fig. 17. Cap. 2
Abrazos, 1996. Fig. 21. Cap.2

13) **CASAS**, **Ana**
Cuadernos de dieta, 1986/92. Fig 36. Cap. 4
Viena, 1991. Fig 65. Cap. 5

14) **DOMÉNECH**, **Maribel**
Funda prisión, 1995. Fig. 4. Cap. 1

15) **FERRER**, **Esther**
Autorretrato en el tiempo, 1973/2000. Fig. 37. Cap. 3

16) **GALÁN**, **Julia**
La máscara I y II, 1997. Fig 70. Cap. 6
Desgarro, 1999. Fig. 94. Cap. 8
Metamorfosis, 1999. Fig. 95. Cap. 8

17) GARCÍA, Carmela
Mujeres, 1998/99. Fig. 22. Cap. 2

18) **GÓMEZ**, **Susy**
Sin título, 1996/97. Fig. 69. Cap.6

19) **GONZÁLEZ**, **Marisa**
El espejo de los clónicos, 1996. Fig. 100. Cap. 8

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

20) **GÓMEZ**, **María José**

Final, 1999. Fig. 56. Cap. 5
Principio, 1999. Fig. 57. Cap. 5
Huella: La sombra es nuestra cara oculta, 1993. Fig 83. Cap. 7
Lugar de nacimiento: Sueño es lo que vemos con los ojos cerrados, 1993. Fig 84. Cap. 7

21) **IBARROLA**, **Esther**

Baba, 1996. Fig. 34. Cap. 3

22) **KRAKOWSKI**, **Anja**

La mujer sin vientre, 1997. Fig. 58. Cap. 5

23) **LEE**, **Ouka**

Aguas nutricias, 1994. Fig. 54. Cap. 5
El niño la esta mirando, 1996. Fig. 55. Cap. 5

24) **LEÓN**, **Nuria**

Sin título, 1994/97. Fig. 40. Cap. 3

25) **MALAGRIDA**, **Ana**

Sin título, 1996/97. Fig. 90. Cap. 7

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

26) **MARQUÉS**, **Nuria**

Jardín de Lys, 1999. Fig. 85. Cap. 7

27) **MARTÍ**, **Sílvia**

Sole (Underlying sexualities), 1998. Fig. 59. Cap. 5

28) **MARTÍN**, **Alicia**

Acupuntura sentimental, 1996. Fig. 20. Cap. 2

29) **MERA**, **Esther**

Acercándome lentamente al límite, 1994. Fig.1. Cap. 1

30) **MONTALBÁN**, **Begoña**

Sin título I/II/III/IV, 1999. Fig. 5-8. Cap. 1
Voces en off, 1998/2000. Fig. 18. Cap. 2

31) **NAVARES**, **Paloma**

Artificiate. Belleza sin límites, 1999. fig. 31. Cap. 3
Implantes. Tu sueño una realidad, 1999. Fig. 32. Cap. 3
Productos Navares, 1999. Fig. 33. Cap. 1999.
Sin título, 1994. Fig. 38. Cap. 3
Autorretrato con implantes nº3, 1999. Fig. 39. Cap. 3
Cunas de ensueño, 1996. Fig. 53. Cap. 5
Casa cuna 3, 1996. Fig. 64. Cap. 5
Els banyets, 1997. Fig. 88. Cap. 7
Luz del pasado, 1997. Fig. 98. Cap. 8
El umbral del sueño, 1993. Fig. 99. Cap. 8

32) **NAVARRETE**, **Carmen**

Maneras de matar a una mujer, 1998. fig. 26. Cap. 2

33) **NAVARRO**, **Paloma**

Almacén de silencios, 1994/95. Fig. 25. Cap. 2

34) **NÚÑEZ**, **Marina**

Sin título (Ciencia ficción), 1999. Fig. 97. Cap. 8
Sin título (Locuras), 1998. Fig. 101. Cap. 8

35) **OKARIZ**, **Itziar**

Sin título, 1994. Fig. 16. Cap. 1
The hunter. 1997. Fig. 23. Cap. 2

36) **PALACÍN**, **Mabel**

La pelea/ El baile (loop), 1997. Fig. 9. Cap. 1

37) **PRADA**, **Concha**

Mujer jarrón, 1991. fig. 44. Cap. 4
John John!, 1991. Fig 45. Cap. 4
Ahhhhh!, 1991. Fig 46. Cap. 4
Sin título. Basuras domésticas, 1995. Fig. 50 y 53. Cap. 4 y 5

38) **RIVERA**, **Mapi**

Máscara de ocultación del llanto, 1997. Fig. 71. Cap. 6

39) **RUIDO**, **María**

La voz humana, 1997. Fig. 24. Cap. 2

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

40) **SÁDABA**, **Estíbaliz**

A mi manera 2, 1999. Fig. 35. Cap. 3
Buenos modales, buenas formas, 1996. Fig. 41. Cap. 4
Hill yr idols, 1996. Fig. 43. Cap. 4
Colonización del planeta P, 1996. fig. 47. Cap. 4
El concurso de la gran felicidad (Esto pasa mucho), 1999. fig. 51. Cap. 4

41) **SOTO**, **Monserrat**

Sin título, 1997. Fig. 81. Cap. 7
Mirador, 1997. Fig. 82. Cap. 7

42) **VALLDOSERA**, **Eulàlia**

La caída, 1996. Fig. 19. Cap. 19
El pelma, 1990. Fig 60. Cap. 5
El comedor: La figura de la madre, 1994/95. Fig. 61. Cap. 5
Envases: El culto a la madre, 1996. Fig. 62. Cap. 5

43) **ZÁRRAGA**, **María**

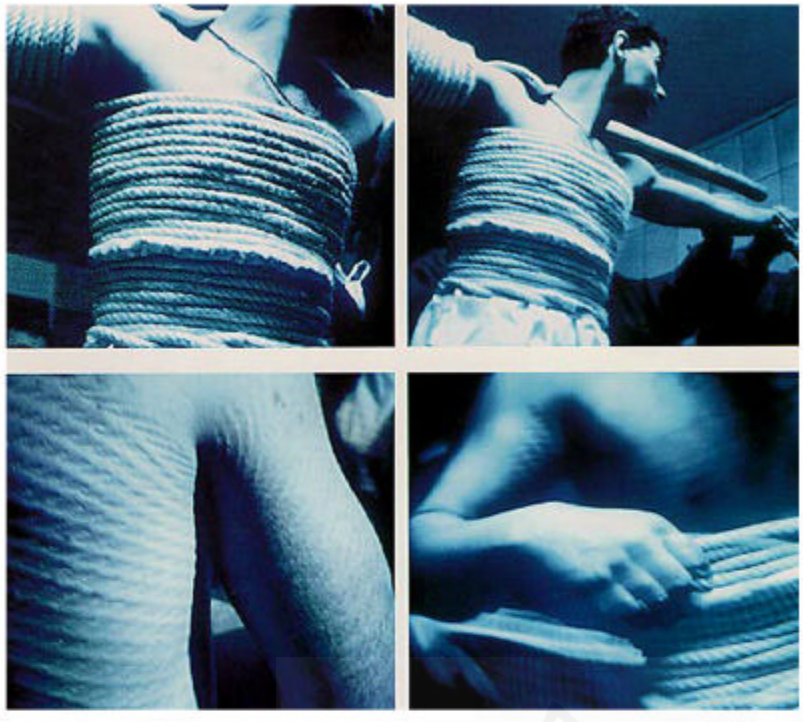
Trampa I, 1998. Fig. 10. Cap. 1
Los tramposos, 1998. Fig. 11. Cap. 1
Interior de noche, 1997/98. Fig 12. Cap. 1
Escenas I/II, 1999. Fig. 13-14. Cap. 1
Zoo (thought) I, 1996. Fig 15. Cap 1
Eléctricas I/II/III, 1998. Fig. 72-74. Cap.6

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IMÁGENES

1.-El Cuerpo Prisionero. Lo (Des)corpóreo.



Esther Mera
Acercándome lentamente al límite
Vídeo, 3´, 1994.
Fig. 1

Ana Laura Aláez
Donna I/II
Fotografía, 180x127cm, 1996.
Fig. 2 y 3

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Maribel Doménech
Funda prisión
Vídeo*performance*, 1995.
Fig. 4

Begoña Montalbán
Sin titulo I/II/III/IV
Fotografía, 100x70cm, 1999.
Fig. 5-8

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mabel Palacín
La pelea/El baile (loop)
Fotografía en b/n (11 fotogramas), 40x50cm, 1997.
Fig. 9

María Zárraga
Trampa I
Fotografía b/n,
90x60cm,1998.
Fig. 10

María Zárraga
Los tramposos
Fotografía b/n,
90x60cm,1998.
Fig. 11

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

María Zárraga
Interior de noche
Fotografía
90x60cm,1997-98.
Fig. 12

María Zárraga
Escenas I/II
Fotografía b/n,
130x100cm,1999.
Fig. 13-14

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

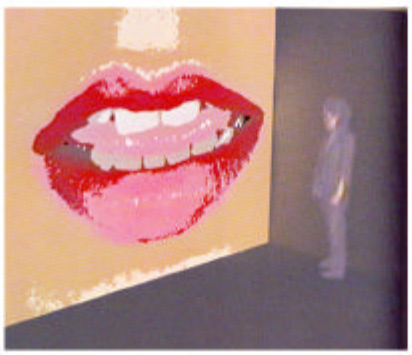
María Zárraga
Zoo (thought) I
Fotografía, 180x120cm, 1996.
Fig. 15

Itziar Okariz
Sin título
Fotografía, 180x125cm, 1994.
Fig. 16

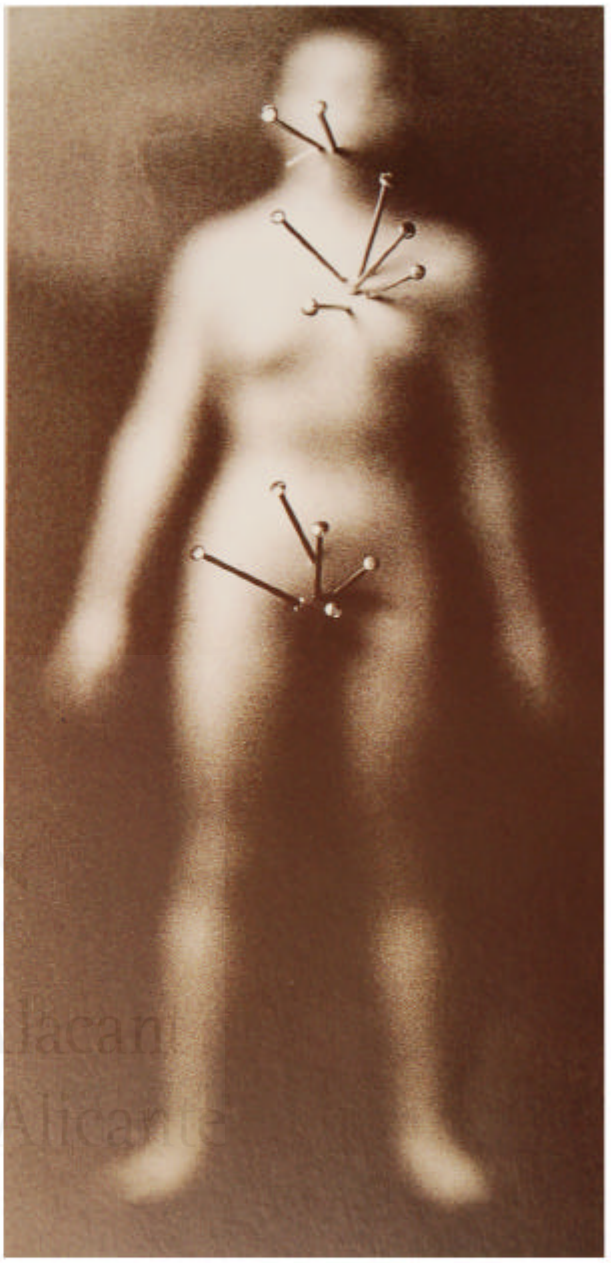
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nuria Canal
Basic kit
Vídeo, 4´, 1994.
Fig. 17

Begoña Montalbán
Voces en off
Vídeo instalación sonora, 12´,
1998/2000.
Fig. 18



Eulàlia Valldosera
La caída
Vídeo, 4´,1996.
Fig. 19



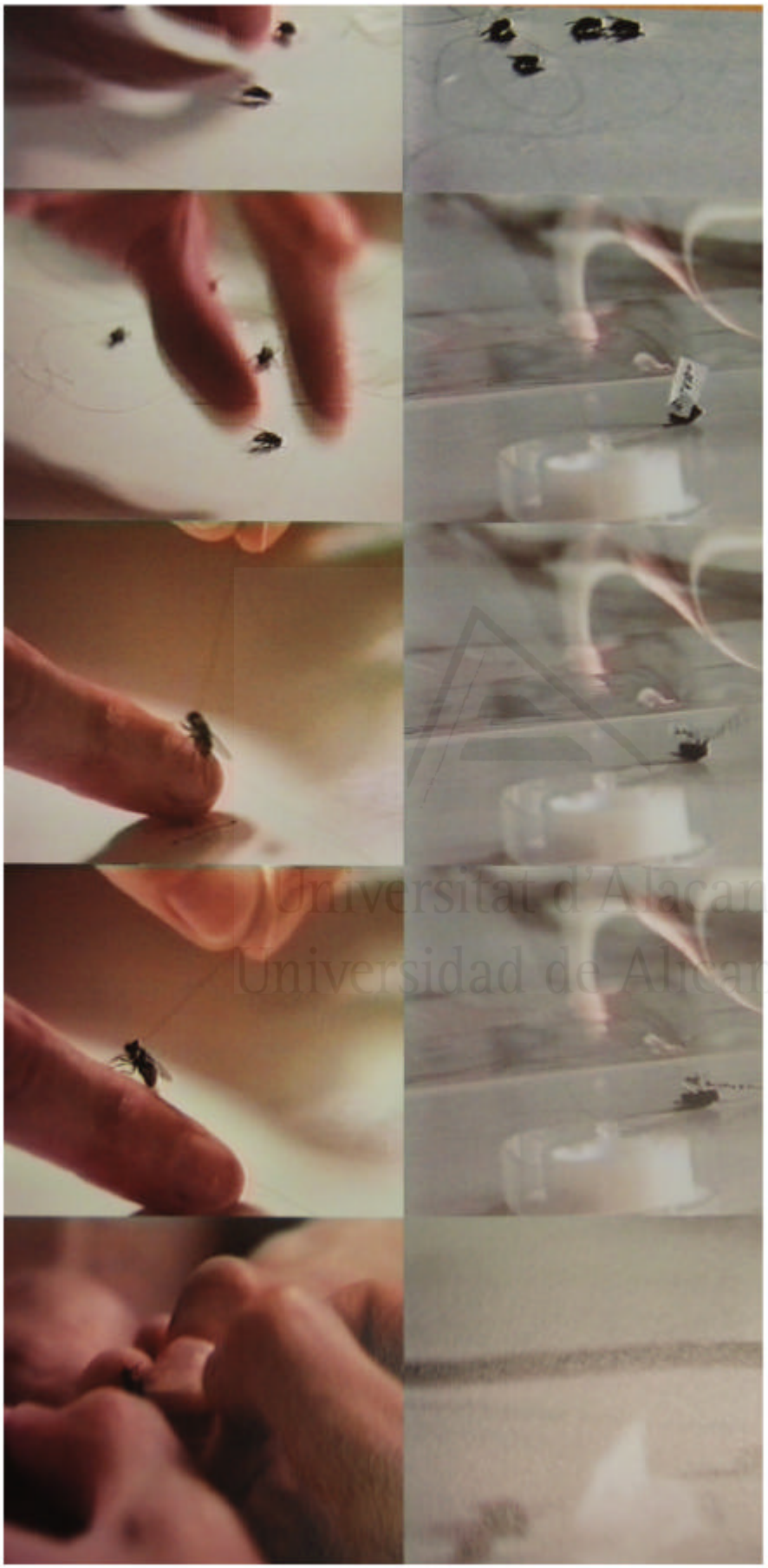
Alicia Martín
Acupuntura sentimental
Fotografía, 175x80cm, 1996.
Fig. 20

Nuria Canal
Serie *Abrazos*
Fotografía ,
87x58 cm, 1996.
Fig. 21

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Carmela García
Serie *Mujeres*
Fotografía,
20x0cm, 1998/99.
Fig. 22

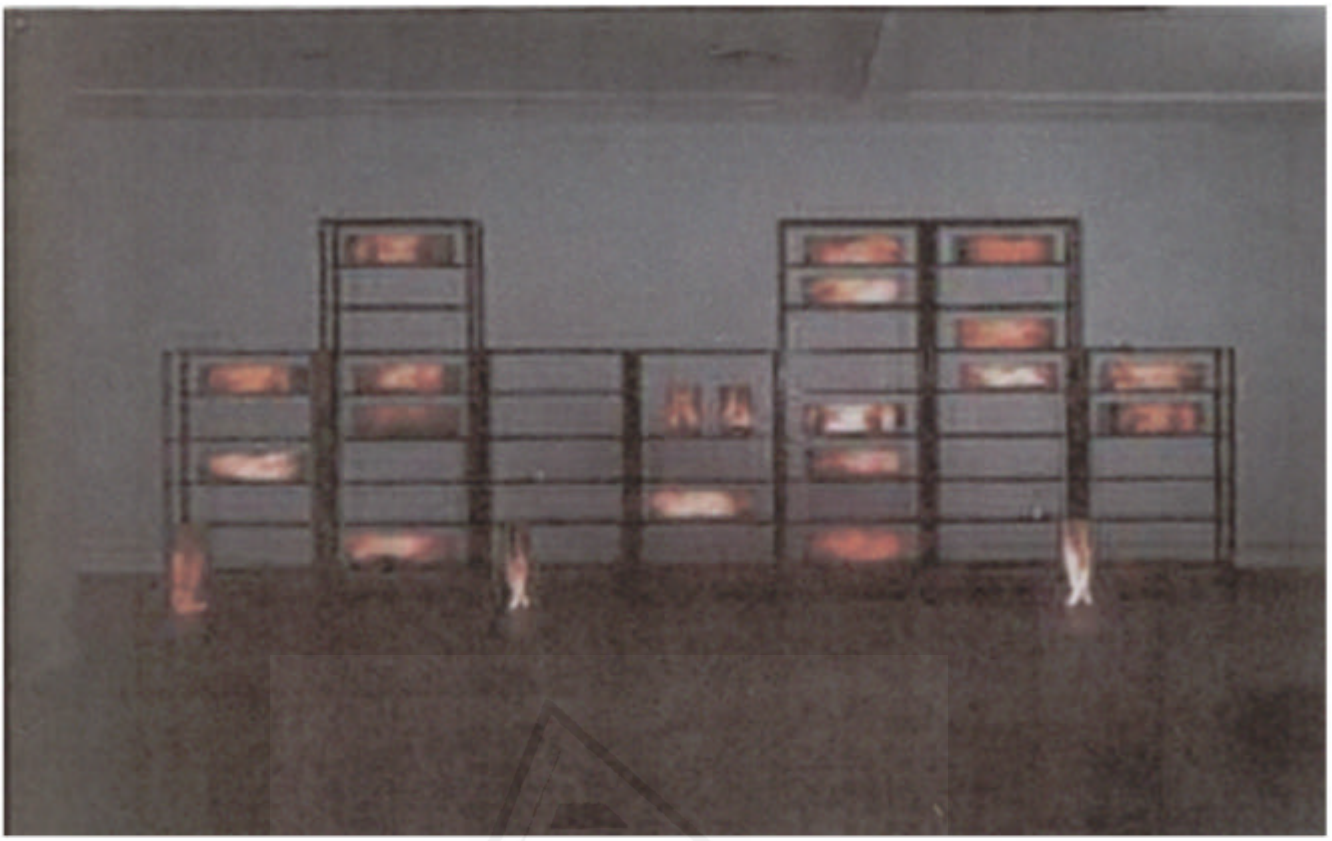
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

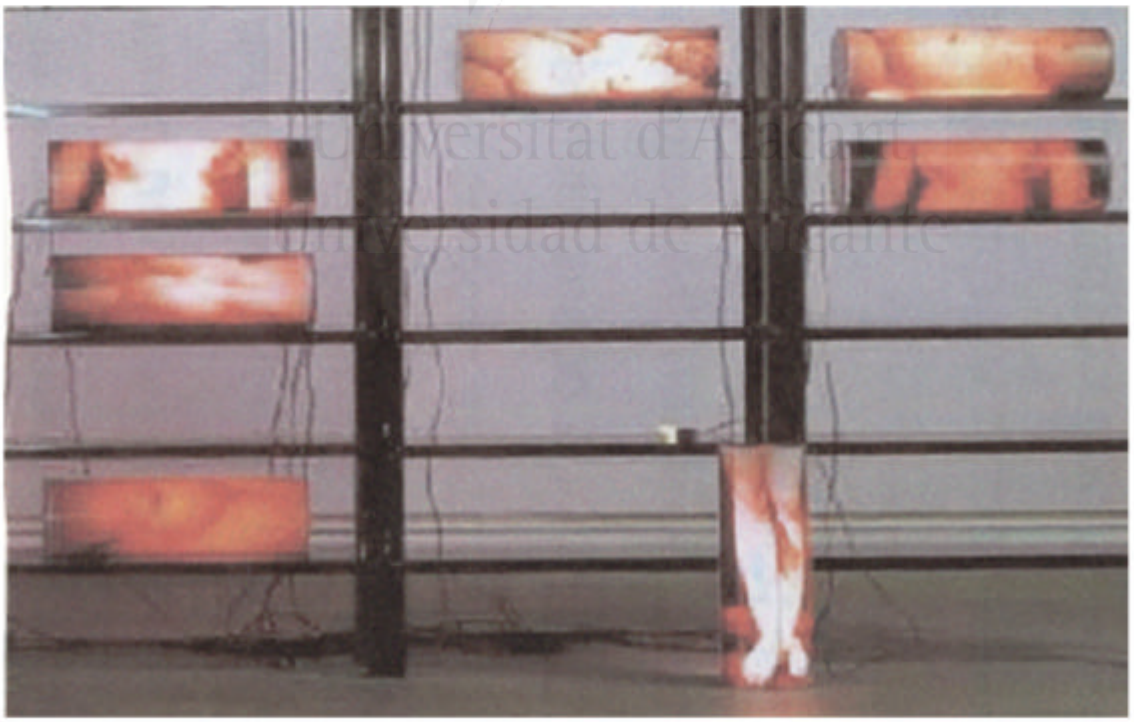


Itziar Okariz
The hunter
DVD, 9´23´´,1997.
Fig. 23

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

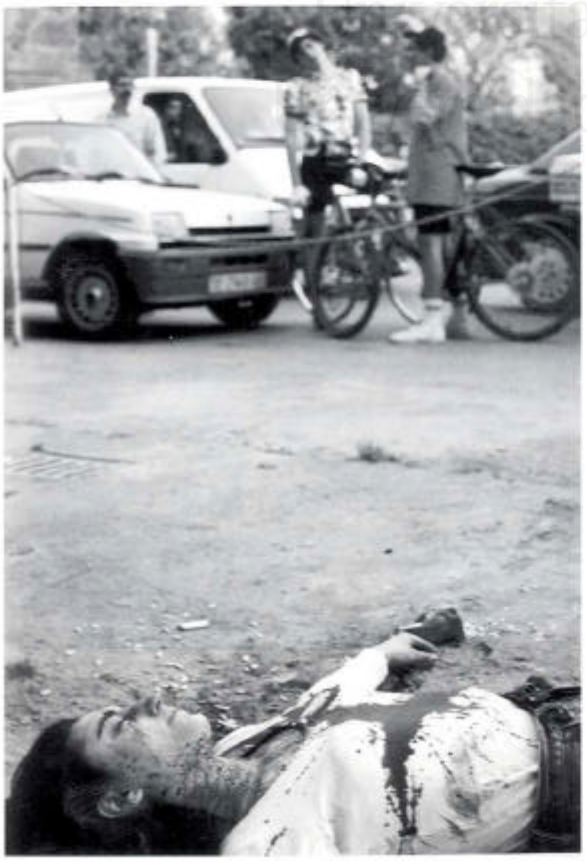
Maria Ruido
La voz humana
Vídeo performance, 7´, 1997.
Fig. 24





Paloma Navares
Almacén de silencios
Instalación de fotografía y luz,
290x700x100cm, 1994/95.
Fig. 25

Carmen Navarrete
Maneras de matar a una mujer
Impresión digital sobre lona,
500x410cm, 1998.
Fig. 26



Pilar Albarracín
Sin título (Sangre en la calle)
Vídeo *performance*, VHS 10-12', 1992.
Fig. 28

Pilar Beltrán
Scope
Instalación fotografíca b/n
Dimensiones variables
1997/98.
Fig. 27

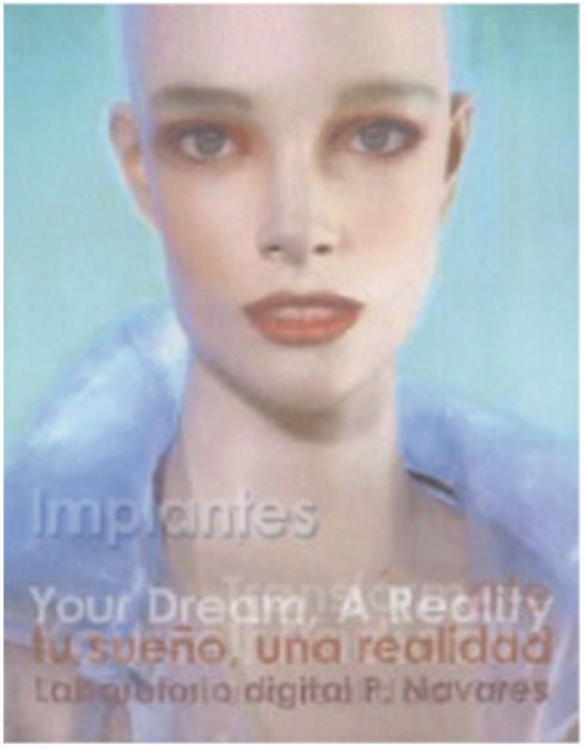
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ana Laura Aláez
Glossy city
Fotografía, 120x160cm, 1999.
Fig. 29

Ana Laura Aláez
Sade
Fotografía, 127x165cm, 1999.
Fig. 30

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
Artificiate. Belleza sin límites
Serie *Seducción, belleza y artificios*
Cibatrans, 50x40x10cm, 1999.
Fig. 31



Paloma Navares
Implantes. Tu sueño una realidad
Serie *Seducción, belleza y artificios*
Cibatrans, doble imagen, lupa y caja de luz
50x39x10cm, 1999.
Fig. 32

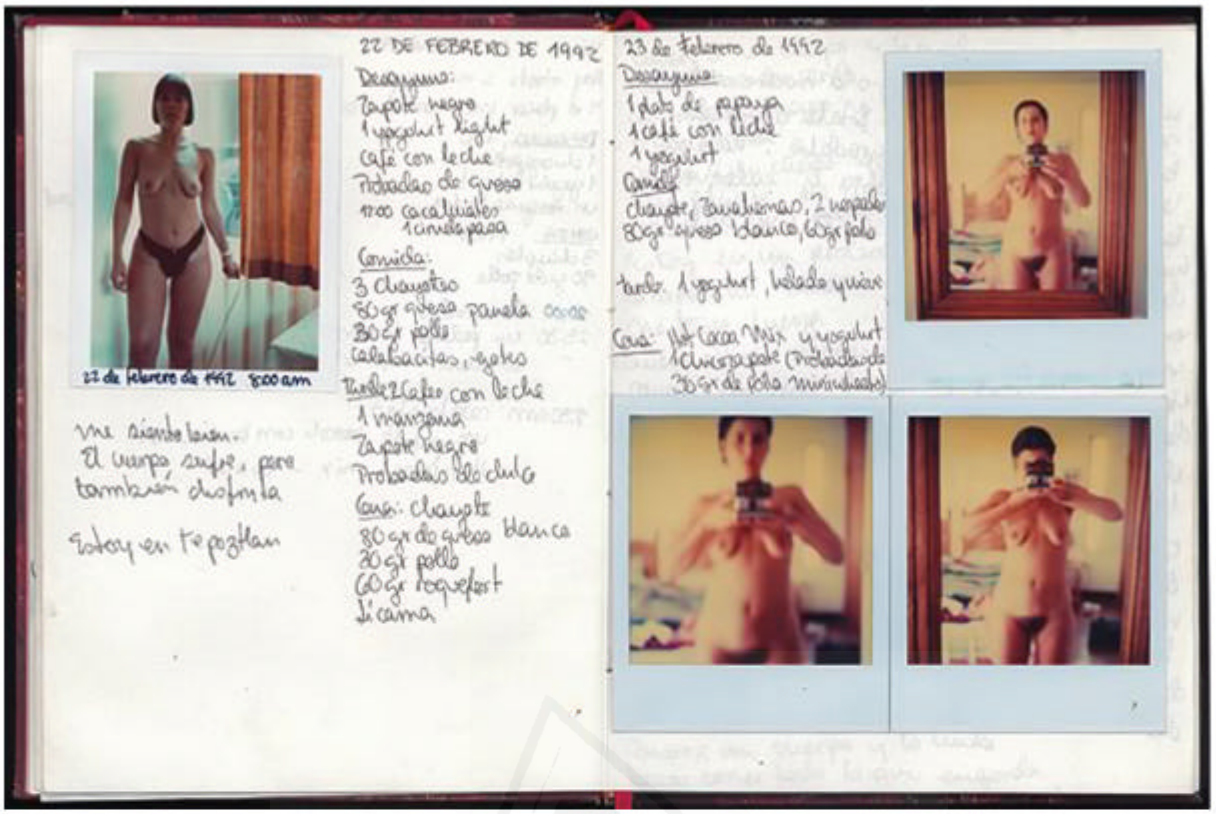
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
Productos Navares
Serie *Seducción, belleza y artificios*
Cibatrans y caja de luz
42x25x25cm, 1999.
Fig. 33

Esther Ibarrola
Baba
Fotografía, 140x100cm, 1996.
Fig. 34

Estíbaliz Sádaba
A mi manera 2
Vídeo performance, 3´, 1999.
Fig. 35

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

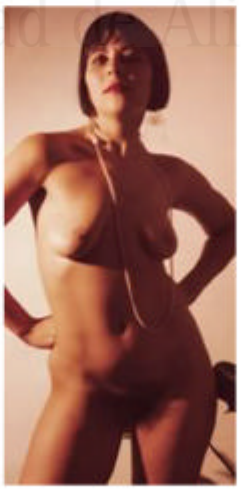


Ana Casas
Serie Cuaderno de dieta
Fotografía, 1986/92.
Fig. 36

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ana Casas
Serie *C. de dieta*
80,5 Kg
Fotografía, 1986.

Ana Casas
Serie *C. de dieta*
65 Kg
Fotografía, 1989.

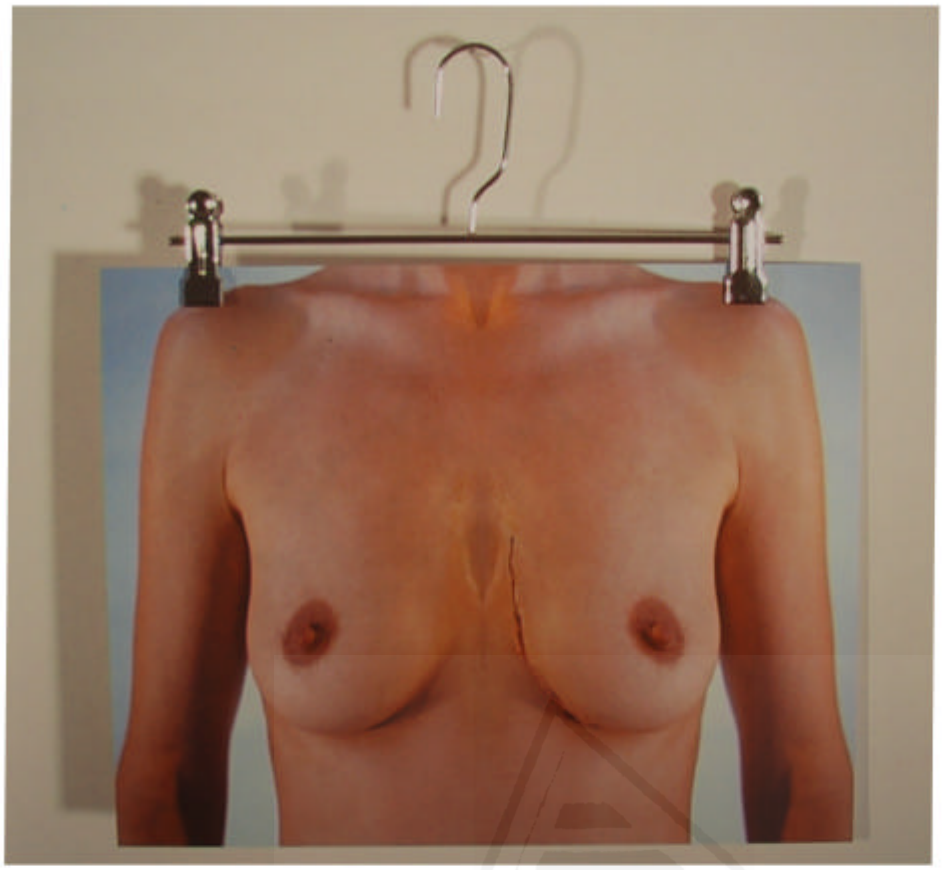


Ana Casas
Serie *C. de dieta*
68 Kg
Fotografía, 1991.

Ana Casas
Serie *C. de dieta*
73 Kg
Fotografía, 1992.

Esther Ferrer
Autorretrato en el tiempo
Serie *El libro de las cabezas*
Fotografía b/n, 76x54cm, 1973/2000.
Fig. 37

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Paloma Navares
Sin título
Cibachrome y percha metálica
42x40cm, 1994.
Fig. 38

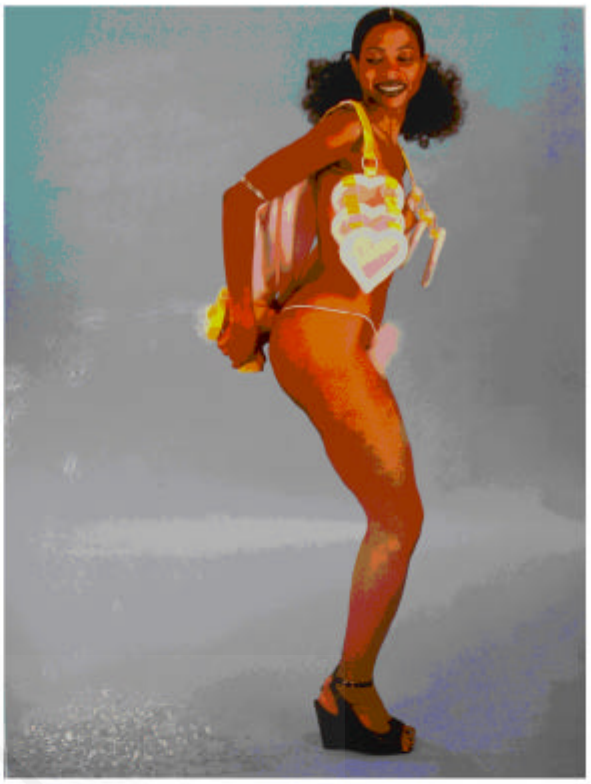
Paloma Navares
Autorretrato con implantes nº3
Serie *Seducción, belleza y artificios*
Cibachrome,50x40cm, 1999.
Fig. 39

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nuria León
Sin título
Serie *Modelos*
Cibachrome,
79,5x53,5; 93,5x60, 80x53,5 cms, 1994/97.
Fig. 40

Estíbaliz Sádaba
Buenos modales, buenas formas
Fotografía y dibujo, 150x153cm, 1996.
Fig. 41

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ana Laura Aláez
Burbujas
Fotografía, 180x254cms,1995.
Fig. 42

Estíbaliz Sádaba
Kil yr idols
Vídeo, 2´46´´, 1996.
Fig. 43

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Concha Prada
Mujer jarrón
Serie *Cuentos y más cuentos*
Fotografía b/n, 48x48cm, 1991.
Fig. 44

Concha Prada
John John!
Serie *Cuentos y más cuentos*
Fotografía b/n, 48x48cm, 1991.
Fig. 45

Concha Prada
Ahhhhh!
Serie *Cuentos y más cuentos*
Fotografía b/n, 48x48cm, 1991.
Fig. 46

Estíbaliz Sádaba
Colonización del planeta P
Fotografía, 45x60cm, 1996.
Fig. 47

Campanilla
Circo doméstico
Vídeo, 10'35", 1996.
Fig. 48

Pilar Albarracín
Tortilla a la española
Vídeo, 6´ 07´´, 1999.
Fig. 49

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Concha Prada
Sin título
Serie Basuras domésticas
Fotografía b/n, 50x60cm, 1995.
Fig. 50

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Estíbaliz Sádaba
El concurso de la gran felicidad (Esto pasa mucho)
DVD, 1´45´´, 1999.
Fig. 51

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ana Busto
El Invitado
Fotografía, 100x133cm, 1997.
Fig. 52

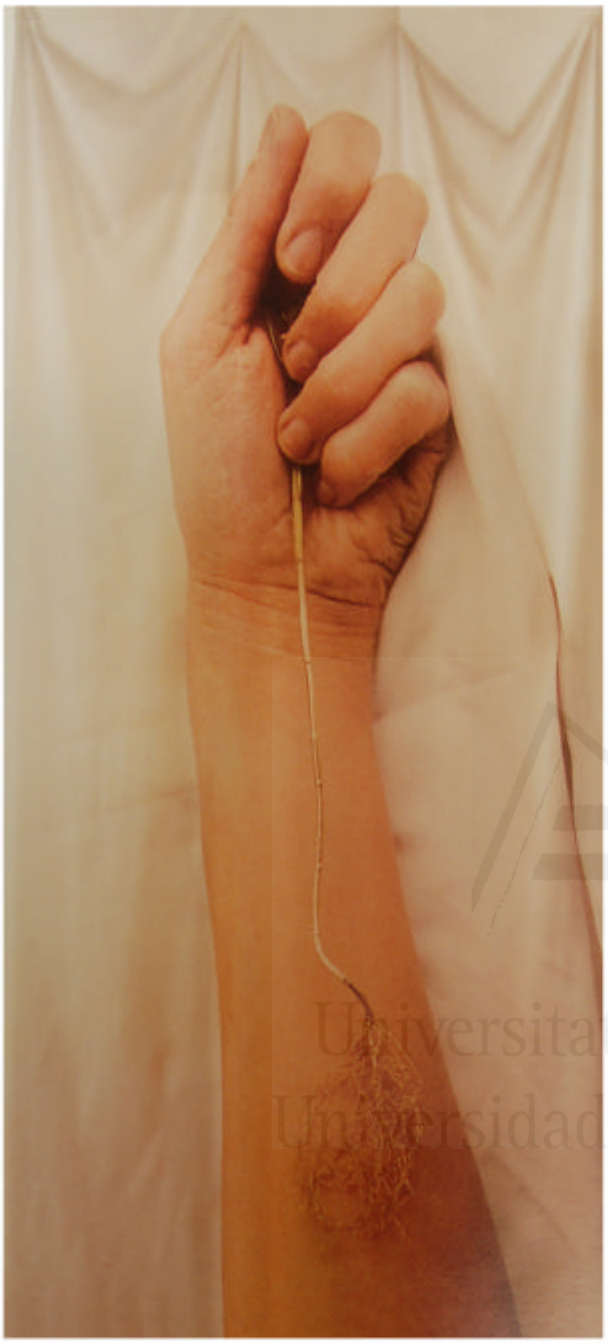
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Concha Prada
Sin título
Serie Basuras domésticas
Fotografía b/n, 50x60cm, 1995.
Fig. 53

Ouka Lele
Aguas nutricias
Fotografía b/n pintada a mano con acuarela,
58x43cms, 1994.
Fig. 54

Ouka Lele
El niño la está mirando
Fotografía b/n pintada a mano con acuarela,
100x80cms, 1996.
Fig. 55

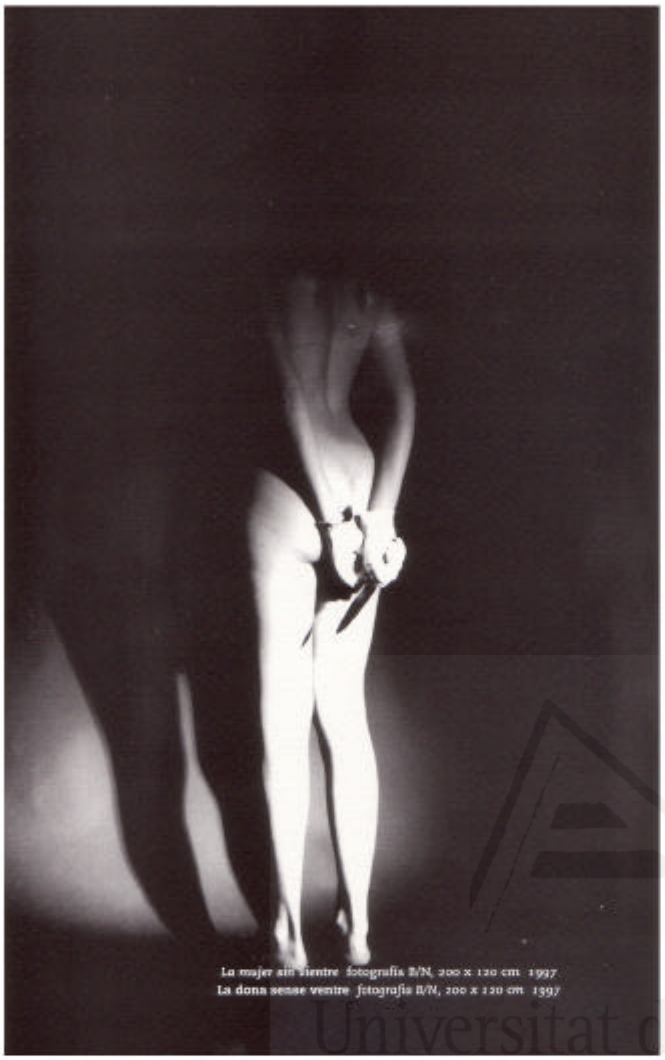
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



María José Gómez
Final
Fotografía, 218x122cms, 1999.
Fig. 56

María José Gómez
Principio
Fotografía, 218x122cms, 1999.
Fig. 57

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

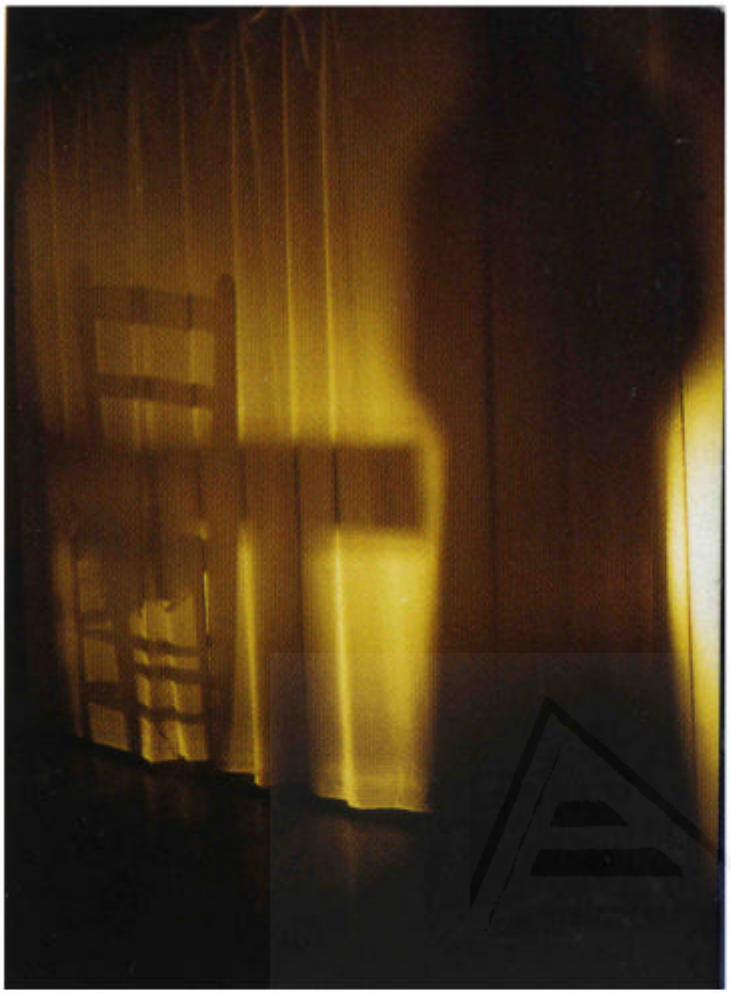


Anja Krakowski
La mujer sin vientre, 1997
Fotografía b/n, 200x120 cm.
Fig. 58

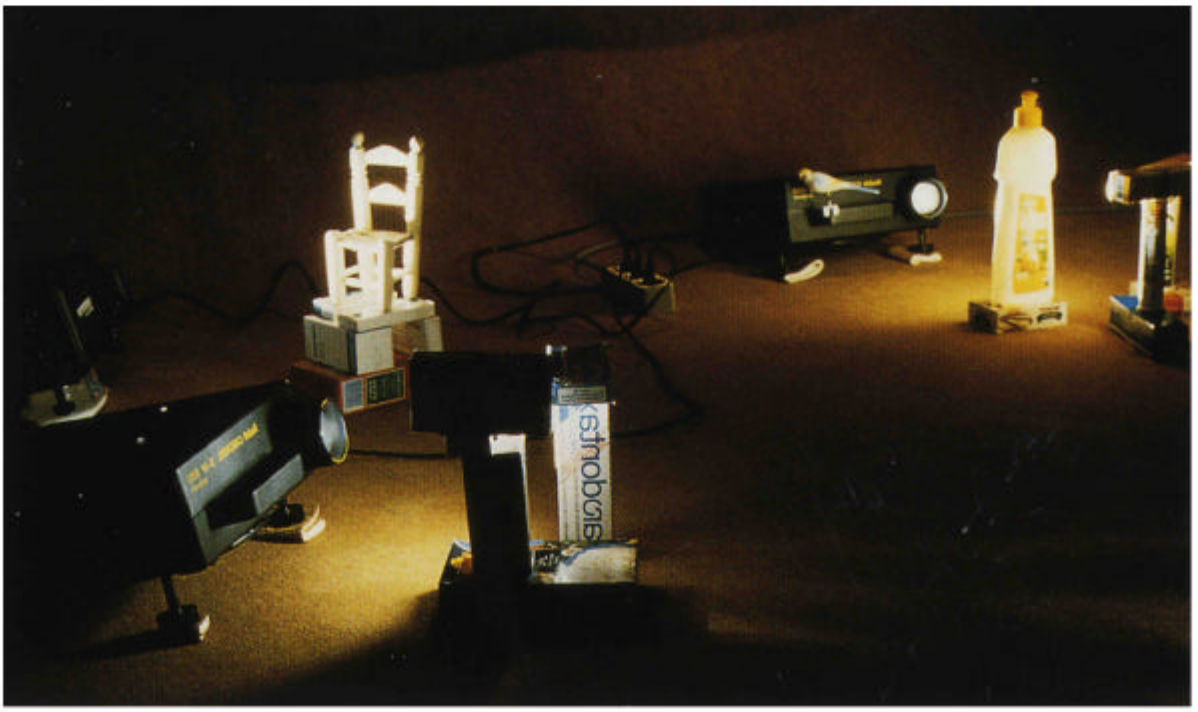
Eulalia Valldosera
El pelma
Fotografía,
70x70 cm, 1990.
Fig. 60

Sílvia Martí
Sole (Underlying sexualities), 1998
Fotografía, 60x70cm,
Fig. 59

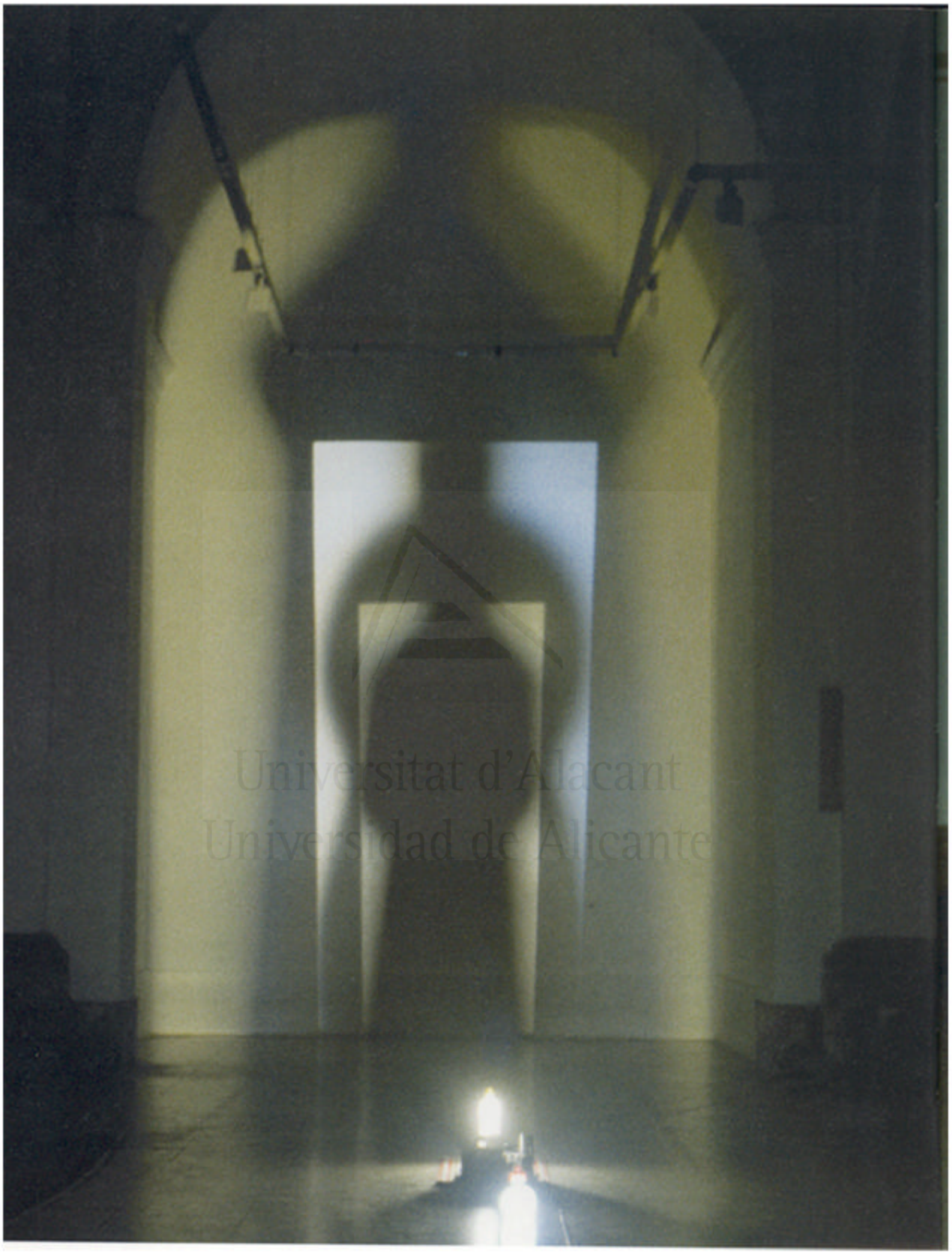
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Eulalia Valldosera
El comedor: La figura de la madre
Instalación, diapositivas, envases y material diverso.
Medidas variables, 1994/95
Fig. 61



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Eulalia Valldosera
Envases: El culto a la madre
Instalación, diapositivas, envases,
y material diverso
Medidas variables, 1996.
Fig. 62

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
Cunas de ensueño
Serie *Casa cuna*
Instalación y Cibachrome
500x200x150, 1996.
Fig. 63

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
Casa cuna 3
Serie *Casa cuna*
Instalación de luz y cibachrome
200x600x150cm, 1996.
Fig. 64

Ana Casas
Serie *Viena*
Fotografía 30x40, 1991.
Fig. 65

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pilar Beltrán
Sin título
Fotografía, díptico, 320x43cm, 1998.
Fig. 66

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Carmen Calvo
No es lo que parece
Fotografía y collage, 190x122cm, 1999.
Fig. 67

Carmen Calvo
Como un cadáver
Fotografía, 100x40cm, 1999.
Fig. 68

Susy Gómez
Sin título
Fotografía y técnica mixta,
240x180cm, 1996/97.
Fig. 69

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Julia Galán
La máscara I y II
Fotografía, 180x124cm, 1997.
Fig. 70

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mapi Rivera
Máscara de ocultación del llanto
Fotografía, 100x80cm, 1997.
Fig. 71

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

María Zárraga
Eléctricas I/II/III
Fotografía, 120x60cm, 1998.
Fig. 72-74

Pilar Albarracín
Mujeres
Fotografía b/n, 70x50cm, 1993.
Fig. 75

Helena Cabello y Ana Carceller
Un beso
Vídeo, 4´, 1996.
Fig. 76

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Helena Cabello y
Ana Carceller
Bollos
Vídeo, 3´40´´, 1996.
Fig. 77

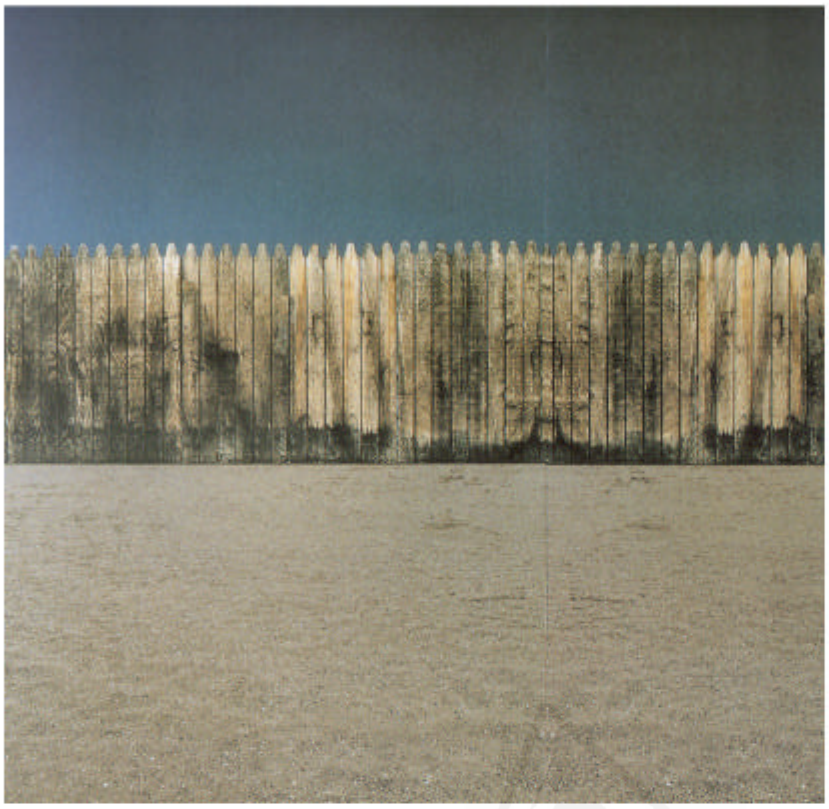
Helena Cabello y Ana Carceller
Sin título (Duelo)
Fotografía, 162x81cm, 1998.
Fig. 78

Helena Cabello y Ana Carceller
Sin título (Dudas)
Fotografía, 97x195cm, 1998.
Fig. 79

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Olga Adelantada
Molding me
Vídeo, 3´40", 1998.
Fig. 80

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

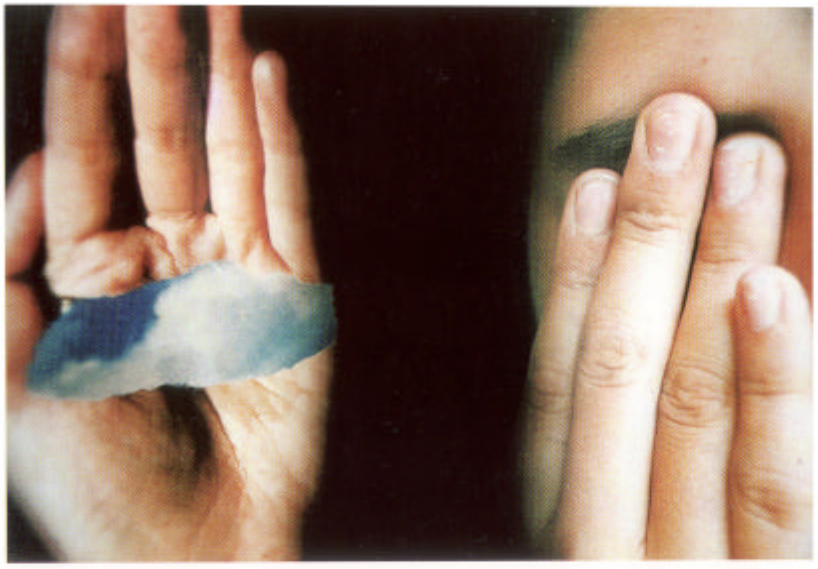


Monserrat Soto
Sin título,
Fotografía 290x132cm (5 paneles)
1997
Fig. 81

Monserrat Soto
Mirador
Fotografía 290x840cm (6 paneles), 1997.
Fig. 82

Mª José Gómez
Huella: La sombra es nuestra cara oculta
Fotografía 100x150cm, 1993.
Fig. 83

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Mª José Gómez
Lugar de nacimiento: Sueño es lo que vemos con los ojos cerrados
Fotografía 100x150cm, 1993.
Fig. 84

Nuria Marqués
Jardín de Lys
Fotografía, triptico
120x80cm, 1999.
Fig. 85

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Helena Cabello y Ana Carceller
Sin título (Promesa)
Vídeo, VHS, 1998.
Fig. 86

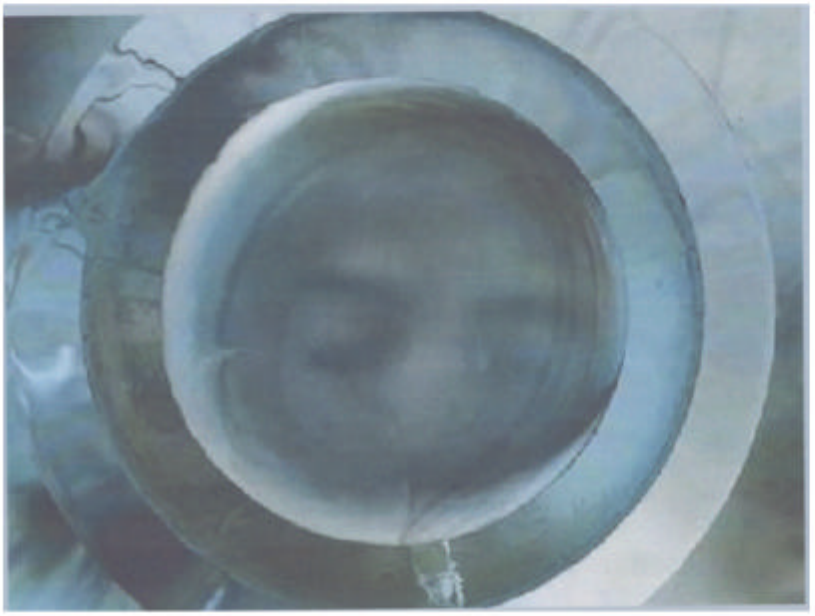
Helena Cabello y Ana Carceller
Sin título (Utopía)
Fotografía, 17x50cm, 1998.
Fig. 87

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
Els banyets
Vídeo,1997.
Fig. 88

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Mariela Cádiz
Alèthéia
Vídeo y 3D, 10´10", 1998.
Fig. 89



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ana Malagrida
Sin título
Serie *Deambulaciones*
Fotografía, tríptico 60x60cm, 1996/97
Fig. 90

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ana de Alvear
Al árbol del Norte, 1997
Vídeoinstalación,
Fig. 91

Ana de Alvear
La Luna, 1998
Vídeoinstalación,
Fig. 92

Ana de Alvear
In peace, 1999
Vídeoinstalación,
Fig. 93

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Julia Galán
Desgarro
Fotografía, 1999
100x124cm.
Fig. 94

Julia Galán
Metamorfosis
Fotografía, 180x124cm. 1999
Fig. 95

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Bene Bergado
Jugando con las siamesas Teresa y Vannesa y Joanna y Mireia, Adela la nadadora y Laura y Roxanne
Fotografía, 100x100cm, 1999.
Fig. 96

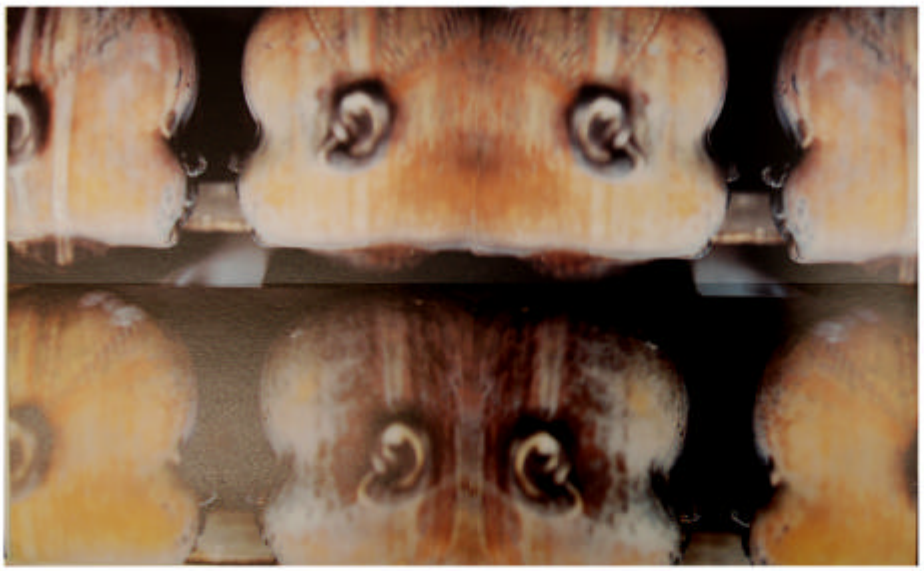
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Marina Núñez
Sin título (Ciencia ficción)
Infografía, 157x25cm, 1999.
Fig. 97

Paloma Navares
Luz del pasado
Instalación, medidas variables, 1997.
Fig. 98

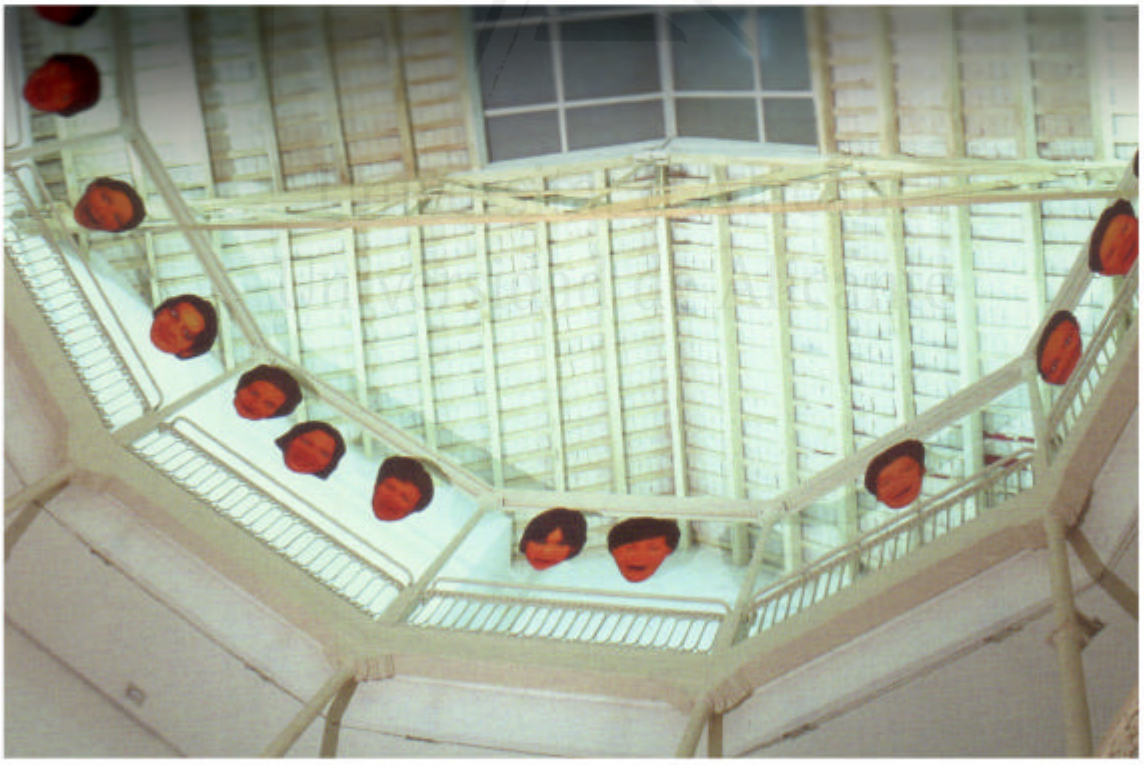
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Paloma Navares
En el umbral del sueño
Instalación, 280x500x100cm, 1993.
Fig. 99



Marisa González
El espejo de los clónicos
Fotografía 70x100cm,1996
Fig.100

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Marina Núñez
Sin título Serie *Locuras*
Infografías, 90x60cm, 1998
Fig. 101

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

III) BIBLIOGRAFÍA

a) Libros y artículos

- ABERCROMBIE, Nicholas; HILL, Stephen y TURNER, Bryan S.; *Diccionario de sociología*, Cátedra, Madrid, 1992.
- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- ALBERDI, Inés, "Cómo reconocer y cómo erradicar la violencia contra las mujeres", VV. AA., *Violencia: Tolerancia cero*, Obra Social Fundación La Caixa, Barcelona, 2005. Pps. 55-60.
- ALBARRÁN, Juan, "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español", VV. AA., Foro de Educación nº9, *44 Congreso de jóvenes filósofos*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2007. Pps. 297-309.
- ALGADO, María Teresa, "Vida y muerte en el Mediterráneo: algunas claves sociológicas sobre sus poblaciones", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 87, Madrid,1999. Pps. 117-144.
- ALGADO, María Teresa y RODRIGUEZ, María José, "Fecundidad y estilos de vida. Un análisis multivarible", VV. AA., *Praxis sociológica*, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Área de Sociología, nº 6, 2002. Pps. 63-82.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valencia, 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, Madrid, 2004.
- ALONSO, Antoni y ARZOZ, Iñaki, *La nueva ciudad de Dios. Un juego cibercultural sobre el tecno-hermetismo*, Siruela, Madrid, 2002.
- AMITI, Khadija, "Mujer, identidad y conflicto de valores", VV. AA., *Identidades y conflicto de valores: Diversidad y mutación social en el Mediterráneo*; ROQUE, Maria-Àngels (ed.), Icaria, Barcelona, 1997. Pps. 139-151.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- ANGOUSTURES, Aline, *Historia de España en el siglo XX*, Ariel Historia, Barcelona, 1995.
- ARIÑO, Antonio, *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, Ariel Sociología, Barcelona, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visua*l, Alianza, Madrid, 1983.
- ARTAUD, Antonin, *Fragmentos de un diario del infierno*, Visor Libros, Madrid, 1992.
- ASTELARRA, Judith, *Veinte años de políticas de igualdad*, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 2005
- AYALA, Francisco, *Tratado de sociología*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- AYELO, José, "Gestión- acción de la cultura en los municipios", VV. AA., *Cambio social y gestión cultural*, RAMOS, Antonio y PONCE, Gabino (eds.), Universidad de Alicante, Alicante, 2001. Pps. 73- 88.
- BADINTER, Elisabeth, *¿Existe el instituto maternal?. Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, Paidós, Barcelona, 1991.
- BAIGORRI, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas*, Textos Docents 95, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997.
- BALLESTEROS, Jesús, *Postmodernidad: Decadencia o resistencia*. Tecnos, Madrid, 1990.
- BAÑUELOS, Carmen, "Los patrones estéticos en los albores del siglo XXI", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas,* Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 119-140.
- BARCELÓ, Elias, "Muertes", *Ciberp@ís,* Revista del Periódico *El País*, nº 10, 2001. Pp. 67
- BARENBLIT, Ferran, "Històries d´eufòria i decepció. L´art a la dècada dels anys vuitanta i noranta", *L´art a finals del segle XX*, Ayuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 69-76.
- BARR, A. H., *La Definición del arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*. *La precesión de los simulacros. El Efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social.* Kairós, Barcelona, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- BAUMAN, Zygmunt, *La Cultura como praxis*, Paidós, Barcelona, 2002.
- BEAUVOIR, de Simone, *El Segundo sexo*. *Volumen I: Los hechos y los mitos*, Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, Madrid, 2000.
- BECK, Ulrich, *¿Qué es la globalización?. Falacias del globalismo, Respuestas a la globalización*, Paidós, Barcelona, 2002.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo global*, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- BÉLAND, Jean-Pierre, *La críse de l´art contemporain: Illusion ou réalité?*, Les Presses de l´Université Laval, Québec, 2003.
- BEL BRAVO, María Antonia, "Raíces de la violencia de género en la teoría política y económica de la edad moderna: Bases para una cultura de paz", VV.AA., *Etnia y género. La cultura Occidental de los últimos tres siglos*, BEL BRAVO, María Antonia (ed.), Universidad de Jaén, Jaén, 2002. Pps. 17-46.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- BESTARD, Joan, "La cultura: entre el multiculturalismo y la nueva genética", VV.AA., *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*, ROCHE, Juan Antonio y NARVONA, Manuel (eds.), Universidad de Alicante, Alicante, 2005. Pps. 149-164.
- BIFANI, Carla, "La mujer y su identidad", VV. AA., *Mujeres en un solo Mundo : globalización y multiculturalismo*, Universidad de Granada, Granada, 2002. Pps. 38-46.
- BIRULES, Fina ; AMOROS, Celia ; COLLIN, Françoise ; MURARO, Luisa ; OTERO, Merce ; RIUS, Rosa ; *Filosofía y género. Identidades femeninas,* Pamiela, Navarra, 1992.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel, "Nuevas tecnologías y arte nuevo", *Hecho artístico y medios de comunicación*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. Pps. 33-39.
- BLASCO GALLARDO, Jorge, "La cuestión del soporte desde Pollock a Orlan", VV.AA., *Estéticas del Arte Contemporáneo*, HERNÁNDEZ, Domingo (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002. Pps. 249-260.
- BLUMER, Herbert, *El interaccionismo simbólico: Perspectiva y método*, Hora, Barcelona, 1982.
- BOLLÓN, Patrice, *Rebeldía de la máscara*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- BONET CORREA, Antonio, *Arte en España 1918-1994, colección arte contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1994.
- BONET, Eugeni; VILLOTA, Gabriel; ÁLVAREZ BASSO, Carlota; *Señales de vídeo: Aspectos de la vídeocreación española de los últimos años*, Museo Nacional Centro de Arte Reino Sofía (MNCARS), Madrid, 1995.
- BONET, Juan Manuel, "De una vanguardia bajo el franquismo", BONET CORREA, Antonio (Coord.), VV. AA., *Arte del franquismo*, PORTERO, G. Ureña (ed.), Cátedra; Madrid, 1981. Pps. 205-224
- BORRILLO, Daniel, "Estatuto y representación del cuerpo humano en el sistema jurídico", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 211-222.
- BOURDIEU, Pierre, *La Dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás (Eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*; GILLI, Gustavo; Barcelona, 1976.
- BRAIDOTTI, R., *Sujetos nómadas*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BRAND, Stewart, *El Laboratorio de medios: Inventando el M.I.T.*, Galápago, Buenos Aires, 1988.
- BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990.
- BRIGHT, Susan, *Fotografía*, Nerea, San Sebastián, 2005.
- BUÑUEL HERAS, Ana, "La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 97-117.
- CALABRESSE, Omar, *El Lenguaje del arte*, Paidós Col. Instrumentos Paidós, Buenos Aires, 1987.
- CALDERÓN, Pedro, *La Vida es sueño*, Cátedra, Madrid, 1981.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991.
- CALVO, Carmen, "Arte. Carmen Calvo", Revista *NEO2,* de enero a febrero 2002. Pp. 49.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- CAMFIELD, William A., “Diseños maquinomórficos y Dadá (1915-1921)”, *Francis Picabia. máquinas españolas*, VV. AA., Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González y Fundación Antonio Tàpies, Valencia, 1996. Pps. 23-28.
- CAO, L. F. Marián, “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, VV. AA., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*; Cao, Marián L.F. (ed.); Narcea, Madrid, 2000. Pps. 13-47.
- CARO, Julio, “Cuestiones antropológicas en torno a la mujer”, *La Mujer en el mundo contemporáneo*; DURAN, Maria Ángeles, Universidad Autónoma de Madrid y Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid, 1981. Pps. 45-51.
- CARO, Julio, *Arte Visoria y otras lucubraciones pictóricas*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- CARR, Raymond, *España: de la restauración a la democracia, 1875-1980*, Ariel, Barcelona, 1995.
- CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Cátedra, Madrid, 2004.
- CASTELLS, Manuel, “Revolución tecnológica y reestructuración económico-política del sistema mundial”, en VV.AA., *Impacto de las tecnologías avanzadas sobre el concepto de seguridad: Evolución cultural y tecnológica Hacia el Siglo XXI*; CASTELLS, Manuel y RODRÍGUEZ, Marisa; Fundación de Estudios sobre la Paz y las Relaciones Internacionales (FEPRI)/Siglo XXI, Madrid, 1987. Pps. 3-14.
- CASTELLS, Manuel; HALL, Peter; *Tecnópolis del mundo: La formación de los complejos industriales del Siglo XXI*, Alianza, Madrid, 1994.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información: El poder de la identidad*, Alianza, Madrid, 1996.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El Poder de la Identidad*, Alianza, Madrid, 1997.
- CASTELLS, Manuel, *La galaxia internet*, Areté, Madrid, 2001.
- CEBRIÁN, Juan Luis, *La red. cómo cambiarán nuestras vidas los nuevos Medios de Comunicación*, Taurus, Madrid, 1998.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- CERVEIRA-PINTO, Antonio, “El museo inmaterial”, *Metamorfosis. El museo y el arte en la era digital*, VV. AA., Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, 2005. Pps. 74-78.

- CLARK, Marga, *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*, Julio Ollero e Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1991.

- COLAIZZI, Giulia, *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990.

- COLLER, Xavier, *Estudio de casos*, Centro de Investigación Sociológica (CSI), Madrid, 2000.

- COMAS, Dolors, *Trabajo, género, cultura. La construcción de desigualdades entre hombre y mujeres*, Institut Català d´Antropologia (ICARIA), Barcelona, 1995.

- CONNELLY, Joan, “La protagonista ausente. La mujer como objetivo de la historia de España”, VV. AA., *La mujer en el mundo contemporáneo*; DURAN, María Ángeles (ed.), Universidad Autónoma de Madrid y Seminario de Estudios de la Mujer; Madrid, 1981. Pps. 11-44.

- CORSI, Jorge, “Abuso y victimización de la mujer en el contexto conyugal”, VV. AA., *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*; FERNÁNDEZ, Ana María (coord.), Paidós, Barcelona, 1992. Pps. 84-102.

- CORTÉS, José Miguel G., *El Cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Colección Arte, estética y pensamiento, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

- CORTÉS, José Miguel G., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el Arte*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997.

- CRESPO, Antonio, “El espejo y la puerta”, VV. AA., *Artes, género y dominación. Proyecto: violencia contra las mujeres. Una mirada a través de la imagen y la palabra*; TORRENTE, Rosalía; CABALLERA, Juncal; REVERTER, Sonia; ALBEROLA, Nieves; SENABRE, Carmen (ed.), Seminari d´Investigació Feminista, Universitat Jaume I, Ayuntament de Benicàssim, Castelló, 2003. Pps. 143-180.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

- CSIKSZENT, Mihaly, *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Paidós, Barcelona, 1998.

- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

- CHAPARRO, M. y CARREÑO, B.; "El arte perfila su imagen como activo", Periódico *Expansión*, Inversión, 17 febrero, 2007. Pp. 10

- CHAPLIN, Elizabeth, *Sociology and visual representation*, Routledge, London y New York, 1994.

- CHRISTIAN, Yves, *El hombre biocultural. De la molécula a la civilización*, Cátedra, Madrid, 1989.

- DE DIEGO, Estrella, "Hibridaciones en el arte de hoy", VV. AA., *L´art a finals del segle XX*, Ayuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 37-50.

- DE LA NUEZ, Iván, "Arte latinoamericano y globalización", VV. AA., *L´art a finals del segle XX*, Ayuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 107-115.

- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.

- DEEPWELL, K., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998.

- DELGADO-GAL, Álvaro, *La esencia del arte*, Taurus, Barcelona, 1996.

- DERY, Mark, *Velocidad de escape*, Siruela, Madrid, 1999.

- DESCARTES, René, *Meditations philosphiques*, PUF, París, 1970.

- DESCHAMPS, Jean-Claude y DEVOS, Thierry, "Relaciones entre identidad social e identidad personal", VV. AA., *Identidad social. Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*; MORALES, José Francisco; PÁEZ, Darío; DESCHAMPS, Jean Claude y WARCHEL, Stephen (eds.), Promolibro, Valencia, 1996. Pps. 39-55.

-DIRK, Jodi, "El arte en la era de la distribución digital", *Arte y nuevas tecnologías;* TRIBE, Mark y JANA, Reena, Taschen, Colonia, 2006. Pps. 6-25.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- DOMÍNGUEZ, Iñaki, “Los lugares cotidianos de la cultura y el arte”, VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS), Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, nº 84, 1998. Pps. 65-81.
- DUCLOS, Denis, “El nuevo orden informático”, *Le Monde Diplomatique*, año IV, nº 39, enero, 1999. Pp. 16
- DUVIGNAUD Jean, *Sociología del arte*, Península, Barcelona, 1988.
- DUVIGNAUD, Jean, *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*, Icaria, Barcelona, 1990.
- DUBAR, Claude, *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Barcelona, Bellaterra, 1998.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1994.
- ECKER, Gisela, *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990.
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.
- ECHEVERRÍA, Javier, *Sociedades multiculturales*, Alboan, Bilbao, 2004.
- FARRAN, J., *Aristòtel. Poètica. Constitució d´Atenes*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1926.
- FERNÁNDEZ CORDÓN, Juan Antonio y TOBÍO, Constanza; *Las familias monoparentales en España*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Secretaria General de Asuntos Sociales, Madrid, 1999. Pps. 221-266
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Formas de mirar en el arte actual*, Edilupa, Madrid, 2004.
- FLECHA, Mario, “Arte británico: cerrar la brecha”, VV. AA., *Revista Lápiz (Revista internacional de arte)*, 2001, nº 169/170. Pps. 116-121.
- FONTCUBERTA, Joan, “De la posguerra al siglo XXI: La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI; VV.AA., *Suma Artis, La fotografía y el grabado en la España Contemporánea*, SÁNCHEZ, Juan Miguel (ed.), Espasa Calpe, Madrid, 2004. Pps. 160-192.
- FOSTER, Harl, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1995.
- FRANCASTEL Pierre, *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1990.
- FREIXES, Teresa, “La igualdad y la Constitución de la Unión Europea: elaboración del texto y criterios de interpretación”, VV.AA., *Las mujeres en la*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Constitución Europea. Estudios multidisciplinares de género, FIGUERUELO, Ángela; LÓPEZ, Teresa; BARRIOS, Olga; VELAYOS, Carmen y CARBAJO, Judith (eds.), Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005. Pps. 33-66.

- FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000.
- FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Espasa, 1997.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
- GALTUNG, Johan, "En torno al futuro del Mediterráneo. Notas de un extranjero", VV. AA. *Canelobre. Sobre el Mediterráneo*, Revista del Instituto de Estudios Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, Alicante. nº 12/13. 1988. Pps. 142-146.
- GALTUNG, Johan, *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*, Tecnos, Madrid, 1996.
- GARCÍA ASENSIO, Tomás, "Breve descripción del seminario de generación de formas plásticas del centro de cálculo de la universidad de Madrid", *El centro de cálculo. 30 años después*; MARTÍNEZ, José Luís; Museo de la Universidad de Alicante, Alicate, 2003. Pps. 28-32.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México, 1979.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve Historia de España*, Alianza, Madrid, 1994.
- GARCÍA SELGÁS, Fernando J., "El cuerpo como base del sentido de la acción", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 41-83.
- GIANNETTI, Claudia, *Media culture*, L´Angelot, Barcelona, 1995.
- GIANNETTI, Claudia, "El arte electrónico: cruces, redes e interactividad", VV.AA., *L´art a finals del segle XX*; Ajuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 89-92.
- GIDDENS, Anthony, *Sociología*, Alianza, Madrid, 1998.
- GIDDENS, Anthony, *Un Mundo desbocado: Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Taurus, Madrid, 2000.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- GIL, Enrique, *La mujer cuarteada. Útero, deseo y safo*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- GOFFMAN, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu, Buenos Aires, 1963.
- GOLVANO, Fernando, "Redes, campos y mediaciones: una aproximación sociológica al arte contemporáneo", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 84, Madrid, 1998. Pps. 291-304.
- GOMBRICH, Ernst H., *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984.
- GÓMEZ ISLA, José, "Derivaciones tecnológicas en la plástica contemporánea", VV. AA., *Revista Lápiz (Revista Internacional de Arte)*, 2001, enero/febrero, nº 169/170, Pps. 46-57.
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael, *El Desafío cultural*, BAC Popular, Madrid, 1983.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María, "Sociología e iconología", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 84, Madrid, 1998. Pps. 23-43.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: Espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1995.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura María, "El rectángulo roto. La fotografía más allá de sus bordes", VV. AA., *L´art a finals del segle XX*, Ajuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 79-88.
- GONZALO, Eduardo y REQUEJO, Ferrán, "Las democracias", *Manual de ciencia política*; CAMINAL, Miquel (ed.); Tecnos, Madrid, 1996. Pps. 230-243.
- GOULDNER, Alvin, *La dialéctica de la ideología y la tecnología*, Alianza, Madrid, 1978.
- GREGORIO, Carmen, "Introducción: género, globalización y multiculturalismo", *Mujeres de un solo mundo: Globalización y multiculturalismo*, Universidad de Granada, Granada, 2002. Pps. 11-34.
- GRISELDA, Pollock, "Feminism and modernism", *Framing feminism. Art and the women´s movement, 1970-1985*; PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda; London, Pandora Press, 1987. Pps. 79-122.
- GUASCH, Anna Maria, *El Arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Del Serbal, Madrid, 1997.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- GUASCH, Anna Maria, "Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma", *Estéticas del arte contemporáneo*; DOMINGO, Hernández; Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002. Pps. 89-112.
- GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- GUBERN, Román, *El Eros electrónico*, Taurus Pensamiento, Madrid, 2000.
- GUTIÉRREZ, Marta, "Triangular público, doméstico y privado, o ¿cómo negociar en pareja?", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, nº 99, 2002. Pps 61-85.
- GUYAU, Jean-Marie., *L´art au point de vue sociologique*, F. Alcan, París,1930.
- HAALAND, Janne, *El tiempo de las mujeres. Notas para un nuevo feminismo*, Rialp, Madrid, 2002.
- HABERMAS, Jürgen, "La modernidad un proyecto incompleto", *La posmodernidad*; FOSTER, Hal; Kairós, Barcelona, 1985. Pps. 19-36.
- HABERMAS, Judith, *Ciencia y técnica como "ideología"*, Tecnos, Madrid, 1992.
- HARAWAY, Donna J., *Ciencia, Cyborgs y Mujeres*. *La reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.
- HAROVEL, Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Quadrige/PUF, París, 1994.
- HAUSER, Arnold, *Fundamentos de la sociología del arte*, Guadarrama S.A., Madrid, 1975.
- HAUSER, Arnorld, *Historia social de la literatura y del arte*, volumen III, Labor, Barcelona, 1988.
- HEGEL, G.W. Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, FCE, México, 1981.
- HIERRO, Graciela, "La educación matrilinela. Hacia una filosofía feminista de la educación para las mujeres", VV. AA., *La mujer latinoamericana ante el Reto*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

del Siglo XXI; PÉREZ, María Pilar; CASAÚS, Marta Elena (ed.), IX Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1993. Pps. 399-410.

- HOBSBAWM, Eric J., *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 1995.

- HORKHEIMER, Max, *Teoría crítica*, Barral, Barcelona, 1973.

- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1998.

- JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.

- JEFFREY, Ian, *El ABC de la foto*, Phaidon, Barcelona, 2000.

- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.

- JOYANES, Luis, *Cibersociedad. Los retos sociales ante un nuevo mundo digital*, McGraw-Hill/Interamérica de España, Madrid, 1997.

- JUAN, Montse y RODRÍGUEZ, José A., "El cuerpo humano ante las nuevas tecnologías médicas. Hacia una redefinición del nacimiento y la muerte", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 173-196.

- JULLIER, Laurent, *La imagen digital. De la tecnología a la estética*, La marca, Buenos Aires, 2004.

- KAC, Eduardo, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, L´Angelot, Barcelona, 2002.

- KELLY, Kevin, *Las nuevas reglas para la nueva economía: 10 Estrategias definitivas para triunfar en un mundo conectado*, Granica, Barcelona, 1999.

- KON, Fabio y LAZZETA, Fernando, "La música en Internet: ¿un sueño o una realidad (virtual)?", VV.AA., *Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el Siglo XXI*; RECK, Eduardo (ed.), L'Angelot, Barcelona, 1999. Pps. 104-118.

- KOTLER, Neil; KOTLER, Philip; *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, Barcelona, 2001.

- KRISTEVA, Julia, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Catédra, 1995.

- KRISTEVA, Julia, *Au commencement était l´amour: Psychanalyse et foi*, Hachette, Paris, 1996.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- KROKER, Arthur, “Capitalismo virtual”, *Tecnociencia y cibercultura. La Interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*; ARONOWITZ, Stanley; MARTINSONS, Bárbara; MENSER, Michael (ed.), Paidós, Barcelona, 1998. Pps. 195-208.
- KUSPIT, Donald, *Arte digital y videoarte*, Circulo de BBAA, Madrid, 2006.
- KUSPIT, Donald, “Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones”, VV. AA., *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2006. Pps. 11-37.
- LAMO, Emilio, *La sociología del conocimiento de la ciencia*, Alianza, Madrid, 1994.
- LAYUNO, Mª Ángeles, *Los nuevos museos en España*, Edilupa, Madrid, 2002.
- LAYUNO, Mª Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte”*, Trea, Madrid, 2004.
- LE BRETON, David, “Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia”, VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 197-210.
- LE BRETÓN, David, *Sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Quadrige/Puf, Paris, 2003.
- LÉVY, Pierre, *Qué es lo virtual*, Paidós, Barcelona, 1999.
- LÉVY, Pierre, *La cibercultura, el segon diluvi?*, Universitat Oberta de Catalunya, Proa, Barcelona, 1998.
- LIPPARD, Lucy R., Overlay; Contemporary art and the art of prehistory, Phanteon, Nueva York, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vació: Ensayos sobre el Individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L’empire de l’éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, París, 1987.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La Tercera mujer,* Anagrama, Barcelona, 1999.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

- LISTER, Martin (ed.), *La Imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.

- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg, Barcelona, 2000.

- LÓPEZ ZAFRA, Esther y LÓPEZ SÁEZ, Mercedes; "Violencia y género: el papel de la variable género y las nuevas formas de discriminación sexual", VV.AA., *Etnia y Género. La cultura occidental de los últimos tres siglos*; BEL BRAVO, Mª Antonia (ed.), Universidad de Jaén, Jaén, 2002. Pps. 75-96.

- LOZANO HEMMER, Rafael; y otros, *Arte Virtual, Fundación arte y tecnología de telefónica*, Electra, Madrid, 1994.

- LOVERA, Sara, "Una agencia de noticias en el tiempo", VV. AA., *Agencias de género. Comunicadoras en el mundo*, MENÉNDEZ, Mª Isabel (ed.), Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (AMECO), Madrid, 2004. Pps. 7-36.

- LUHMANN, Niklas, "Arte", VV. AA., *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, ESPOSITO, Elena y BARALDI, Claudio (ed.), Anthropos, ITESO, Universidad Iberoamericana, México, 1996. Pps. 24-25

- LUHMANN, Niklas, *Teoría de los sistemas sociales*, Universidad Iberoamericana, México, 1998.

- LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.

- LLAMAS, Ricardo, "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 141-171.

- MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas*, Alianza, Madrid, 1999.

- MAESTRO, Irene y MARTÍNEZ, Javier, "La pobreza humana y su feminización en España y las Comunidades Autónomas", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 104, Madrid, 2003. Pps. 57-90.

- MAJÓ, Joan, *Xips, cables i poder*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 1997.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- MAQUIEIRA, Virginia, “Cultura y derechos humanos de las mujeres”, VV. AA., *Las mujeres del Caribe en el umbral del 2000*, Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pps. 170-176.
- MAQUIEIRA, Virginia, “Género, diferencia y desigualdad”, VV. AA., *Feminismos: Debates teóricos contemporáneos*, BELTRAN, Elena, MAQUIEIRA, Virginia, ÁLVAREZ, S. y SANCHEZ, C. (eds); Madrid, Alianza Editorial, 2001. Pps. 127-190.
- MARCO SUCH, María, “Montajes exposiciones: un diálogo diferente entre el objeto y el sujeto”, *II Jornadas de museos universitarios*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999. Pps. 169-175.
- MARCUSE, H., *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1989.
- MARÍN, José María, “La época socialista (1982-1996)”, *Actas del III Simposio de Historia Actual*, *Vol. I*; NAVAJAS, Carlos (ed.); Gobierno de la Rioja y Instituto de Estudios Riojanos (IER), Logroño, 2002. Pps. 127-142.
- MARTÍ, Elena**,** “Nuevas tecnologías en el Arte y su percepción social, haciendo especial hincapié en la aplicación de las nuevas tecnologías al estudio de la identidad del cuerpo femenino en las artistas españolas durante el último tercio del siglo XX”, VV.AA., *Premios ayuda a la investigación 2003. Artículos resumen*, “Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 2005. Pps. 728-758.
- MARTÍN, Sylvia, *Videoarte*, Taschen, Madrid, 2006.Videoarte
- MARTÍN PRADA, Juan Luis, “Arte feminista y esencialismo”, VV.AA., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*; CAO, Marián L. F. (coord.), Narcea, Madrid, 2000. Pps. 147-163.
- MARTÍNEZ, Rosa, “El territorio del Otro”, VV. AA., Revista *Lápiz (Revista Internacional de Arte)*, nº 105, 1994. Pps.16-23.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2003.
- MENÉNDEZ, Mª Isabel, “Mujeres como audiencia: el color de la prensa”, VV.AA., *Agencias de género. Comunicadoras en el mundo*, MENÉNDEZ, Mº Isabel (ed.), Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (Ameco), Madrid, 2004. Pps. 37-66.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- MILLER, Luis Miguel, “Participación laboral femenina y Estados de bienestar”, VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 108, Madrid, 2004. Pps. 49-74.
- MIRA, Enric, *La vanguardia fotográfica. De los años setenta en España*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1991.
- MIRABITO, Michael M. A., *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Gedisa S.A., 1998.
- MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.
- MOLINUEVO, José Luis, *Humanismo y nuevas tecnologías*, Alianza, Madrid, 2004.
- MONTANER, Josep María, *Nuevos museos espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1990.
- MONTERO, Justa, “Pekín y el debate internacional sobre la mujer, VV.AA., Revista *Papeles*, Madrid, nº 56, 1995. Pps. 11-20.
- MONTORO, Carolina, “Cambios en el estatus social de las mujeres casadas en la España del siglo XX”, VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 104, Madrid, 2003. Pps. 181-198.
- MORALES, José Francisco; PÁEZ, Darío; DESCHAMPS, Jean Claude; WORCHEL, Stephen; “Una aproximación teórica a la identidad personal”, *Identidad social: Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*, MORALES, José Francisco; PÁEZ, Darío; DESCHAMPS, Jean Claude; WORCHEL, Stephen (ed.); Promolibro, Valencia, 1996. Pps. 11-15.
- MORENO, Isidoro, “Globalización y cultura”, *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*; ROCHE, Juan Antonio y OLIVER, Manuel (ed.), Universidad de Alicante, Alicante, 2005, Pps. 65-87.
- MOULIN, Raymonde, L´artiste, l´institution et le marché, Flammarion, Paris, 1992.
- MUNFORD Lewis, *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid, 1997.
- MUÑOZ, Jaime, “Arte. Campanilla”, Revista *Neo2*, nº 23, 2002. Pps. 62-63.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- NAROTZKY, Susana, *Mujer, mujeres, género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, 1995.
- NAVARRO, Miquel, "Miguel Navarro entrevista a Carmen Calvo", VV. AA., Revista *Descubrir el Arte*, Madrid, nº 45, 2002. Pps. 42-45.
- NEGROPONTE, Nicholas, *El mundo digital*, Ediciones B, Barcelona, 1995.
- *NEO2*, Revista, "Arte. Campanilla", mayo/junio, 2002.
- NOGUEIRA, Carmen, "Los otros espectadores: nuevas miradas en el arte postmoderno", *Identidades multiculturais: revisión dos discursos teóricos;* BRINGAS, Ana; MARTÍN, Belén; Universidad de Vigo, Vigo, 2000. Pps. 35-42.
- ODINA, Mercedes, *La aldea irreal. La sociedad del futuro y la revolución global*, Aguilar, Madrid, 2000.
- OLHAGARAY, Nesto, *Del vídeo-arte al net-art*, Pandorax, Santiago de Chile, 2002. Videoarte
- OLTRA, Benjamín; GARRIDÓS, José Ignacio; MANTECÓN, Alejandro; OLTRA ALGADO, Christian; *Sociedad, vida y teoría. La teoría sociológica desde una perspectiva de sociología narrativa*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 2004.
- OLTRA, Benjamín y ALGADO, María Teresa, *Sociología. Modelos*, Editorial Club Universitario, Alicante, 1995.
- ORTEGA, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- ORTIZ, Marta, "Periodistas que se unen", *Agencias de género. Comunicadoras en el mundo*; MENÉNDEZ, Mº Isabel (ed.); Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (Ameco), Madrid, 2004. Pps. 67-93.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1991.
- PATUEL, Pascual "La imagen artística por ordenador", *Hecho artístico y medios de comunicación*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999. Pps. 46-50.
- PEÑA, Vicente, *Comunicación Audiovisual y Nuevas Tecnologías*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- PÉREZ, José Ramón, El *Arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE/Serbal, Barcelona, 1991.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa, *Historia de España del siglo XX*, Nuevos Instrumentos Universitarios, Crítica, Barcelona, 1996.
- PERPINYÀ, Magdala, "La mirada fragmentada, una aproximació a l´art dels anys 80 i 90", VV. AA., *L´art a finals del segle XX*, Ayuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 51-68.
- PICAZO, Glòria, "La critica d´art: una altra manera de pensar l´art", VV.AA., *L´art a finals del segle XX*, Ayuntament de Girona y Universitat de Girona, Girona, 2002. Pps. 151-154.
- PISCITELLI, Alejandro, *Ciberculturas. En la era de las máquinas inteligentes,* Paidós, Barcelona, 1995.
- PLANT, Sadie, *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Destino, Barcelona, 1998.
- PLEJÁNOV, Georgij V., *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Akal, Madrid, 1975.
- POLLOCK, Griselda, "Feminism and Modernism", VV. AA., *Framing feminism. Art and the women´s movement*, *1970-1985*; PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda (eds.); Pandora Press, Londres y Nueva York, 1987. Pps. 79-122.
- POPPER, Frank, *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad hoy*, Akal, Madrid, 1989.
- PORQUERES, Bea, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Horas y Horas, Madrid, 1994.
- PORQUERES, Bea, "Sofonisba Anguissola y la construcción del artista a finales del Renacimiento", VV. AA., *Artes, género y dominación. Proyecto: violencia contra las mujeres. Una mirada a través de la imagen y la palabra*; TORRES, Rosalía; CABALLERO, Juncal; REVERTER, Sonia; ALBEROLA, Nieves; SENABRE, Carmen (eds.), Seminari d´Investigació Feminista, Universitat Jaume I de Castelló, Ajuntament de Benicàssim, Castelló, 2003. Pps. 181-194.
- POWELL, Charles, *España en democracia, 1975-2000*, Plaza y Janés, Madrid, 2001.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- PREGO, Victoria, *Presidentes, veinticinco años de historia narrada por cuatro jefes de estado de Gobierno de la Democracia (2000)*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.
- QUÉAU, Philippe, *Le virtuel. Vertus et vertiges,* Instituto nacional de l´audiovisuel (INA), París, 1995.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, "Iconografía e iconología", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen II*; BOZAL, Valeriano (ed.); Visor, Madrid, 1996. Pps. 227-244.
- RAMONET, Ignacio, *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1997.
- RHEINGOLD, Howard, *Realidad virtual. Los mundos artificiales generados por ordenador que modificarán nuestras vidas*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- RIVIÈRE, Philippe, "Todos los europeos bajo escuchas", *Le Monde Diplomatique*, año IV, nº 41, marzo, 1999. Pp. 28.
- ROCHE, Juan Antonio, "Dimensiones sociales de la vida y la muerte en la tragedia griega", VV. AA., Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS), Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 84, Madrid, 1998. Pps. 243-257.
- ROCHE, Juan Antonio, "El capitalismo evanescente", VV. AA., *Reflexiones sociológicas. Homenaje a José Castillo Castillo*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 2004. Pps. 977-1009.
- ROCHE, Juan Antonio, "La construcción cultural de la realidad social en la Modernidad", *Papers. Revista de Sociología*, Barcelona, nº 77, 2005. Pps. 11-42.
- ROCHE, Juan Antonio, "A la conquista de la tierra y del cielo: Rascacielos y poder tecno-económico", *Política y Sociedad*, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, nº 3, Madrid, 2007. Pps. 82-129.
- ROCHE, Juan Antonio; SERRA, Inmaculada; "Contradicciones culturales de las migraciones en la sociedad globalizada", *Papers, Revista de Sociología*, Barcelona, 2009. En imprenta
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, José Enrique, *¿Un nuevo malestar en la cultura? Variaciones sobre la crisis de la modernidad*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, 1998.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M., *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- ROJAS, Luís, "Semillas y antídotos de la violencia en la intimidad", VV.AA. *Violencia: Tolerancia cero*, Obra social fundación "La Caixa", Barcelona, 2005. Pps. 110- 114
- ROSZAK, Theodore, *El Culto a la Información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*, Crítica, Barcelona, 1988.
- RICOEUR, Paul, "Individuo e Identidad personal", VV. AA., *Sobre el individuo: contribuciones al coloquio de Royaumont*, Paidós Studio, Barcelona, 1990. Pps. 67-90.
- RIVIÈRE, Margarita, *Crónicas virtuales. La muerte de la moda en la era de los mutantes,* Anagrama, Barcelona, 1998.
- RUÍZ, David, *La España democrática (1975-2000)*, Síntesis, Madrid, 2002.
- SAÉZ, Javier, *Teoría queer y psicoanálisis*, Síntesis, Madrid, 2004. .
- SALINAS, Lola, "La construcción social del cuerpo", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, nº 68, 1994. Pp. 85-96.
- SAMPIETRO, Montse, "El espectador olvidado. Estrategias para un acercamiento efectivo entre el arte y el público", *Cambio social y gestión cultural*; RAMOS, Antonio y PONCE, Gabino (eds.); Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2001. Pps. 27-38.
- SAN MIGUEL, Begoña, *La Fábrica Dispersa. Los trabajadores de la industria del calzado*. *Cambios en las condiciones de vida y de trabajo*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 2000.
- SAN MIGUEL, Begoña, "Diseño de la investigación y análisis descriptivo de la muestra"; VV. AA., *Zapatos de Cristal. La mujer como protagonista en la industria Valenciana del Calzado*, Secretaria de la Donna Comisiones Obreras, País Valencià, Crevillent, Alacant, 2000. Pps. 23-36.
- SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledidirigida*, Taurus, Madrid, 1998.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- SENABRE, Carmen, "Disfraces y máscaras. Artistas de-generadas", *Artes, género y dominación. Proyecto: violencia contra las mujeres. Una mirada a*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

través de la imagen y la palabra, Seminario d´Investigació Feminista, TORRES, Rosalía; CABALLERO, Juncal; REVERTER, Sonia; ALBEROLA, Nieves; SENABRE, Carmen (eds.); Universitat Jaume I de Castelló, Ajuntament de Benicàssim, Castelló, 2003. Pps. 195-206.

- SENNET, Richard, *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997.

- SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

- SFEZ, Lucien, "Internet y los embajadores de la comunicación", *Le Monde Diplomatique*, año IV, nº 39, enero, 1999. Pp. 27.

-SILBERMANN, Alphons (1968), "Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte", en SILBERMANN, Alphons y otros autores, *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971. Pps. 9-41.

- SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986.

- SIMÓN, Mª Elena, *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Nancea, Madrid, 1999.

- SLOUKA, Mark, *War of the Worlds. Cyberspace and the High-tech Assault on Reality*, Basic Books, Nueva York, 1995.

- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.

- SOROKIN, Pitirim A. *Sociedad, cultura y personalidad*, Aguilar, Madrid, 1969.

- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1999.

- STEINGRESS, Gerhard, "El tiempo como fuente de valor e incertidumbre. Sobre la economía política del tiempo explotado en las sociedades avanzadas", VV. AA., *Espacios y Tiempos inciertos de la cultura*, ROCHE, Juan Antonio (ed.), Anthropos, Barcelona, 2007. Pps. 189-213.

- STIGLITZ, Joseph, *El malestar en la globalización*, Taurus, Madrid, 2003.

- STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro*, Serbal, Barcelona, 2000.

- SUBIRATS MARTORI, Marina, "Valores femeninos y valores masculinos en una sociedad en proceso de cambio", VV. AA. *Identidades y conflictos de valores: diversidad y mutación social en el Mediterráneo*; ROQUE, Maria-Àngels (ed.); Icaria, Barcelona, 1997. Pps. 153-158.

- SUBIRATS SUBIRATS, Eduardo, *Metamorfosis de la Cultura Moderna*, Antropos, Barcelona, 1991.

- TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Akal, Madrid, 2000.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- TERCEIRO, José B., *La sociedad digital*, Alianza, Madrid, 1996.
- TOBÍO, Constanza, "Conciliación o contradicción: cómo hacen las madres trabajadoras", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, nº 97, Madrid, 2002. Pps. 155-186.
- TOFFLER, Alvin, *La tercera ola*, Plaza y Janés, Barcelona, 1980.
- TOMÁS, Facundo, *Las imágenes visuales en la sociedad contemporánea*, Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 1989.
- TORTELLA, Gabriel, *El desarrollo de la España contemporánea: historia económica de los siglos XIX y XX*, Alianza, Madrid, 1994.
- TORTOSA, José María, *Sociología del sistema mundial*, Tecnos, Madrid, 1992.
- TOURAINE, Alain, *Crítica de la modernidad*, FCE, México, 1995.
- TURKLE, Sherry, *La vida en las pantallas. La construcción de la identidad*, Barcelona, Paidos, 1997.
- TURNER, Bryan, "Los avances recientes en la teoría del cuerpo", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Monográfico de Sociología del Cuerpo, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 68, Madrid, 1994. Pps. 11-39.
- TUSELL, Javier, *Franco, España y la II Guerra Mundial: entre el eje y la neutralidad*, Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- TYLOR, Edward B., *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*, Murray, London, 1871.
- VALIENTE, Celia, "La política de la prostitución: el papel del movimiento de mujeres y los organismos de igualdad en España", VV. AA., *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS),* Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 105, Madrid, 2004. Pps. 103-132.
- VALLES, Miguel S., *Técnicas cualitativas de investigación social*, Síntesis, Madrid, 2003.
- VV.AA. *La Enciclopedia El País*, Salvat, Madrid, tomo nº 17, 2003. Pp. 13.508
- VANDEVIVERE, Ignace, "Le musée du dialogue. Le concept éducatif du musée de Louvain-La-Neuve", II Jornadas de Museos Universitarios, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 1999. Pps. 131-134.
- VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos*, La Piqueta, Madrid, 1997.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- VÁZQUEZ, Fernando, *Historia de la fotografía en Murcia, 1975-2004*, Mestizo-Nave Ka, Murcia, 2006.
- VIANELLO, Mino y CARAMAZZA, Elena, *Género, espacio y poder. Para una crítica de las Ciencias Políticas*, Cátedra, Madrid, 2002.
- VICENTE, Mercedes, "Colonizadores de la imagen", *Lápiz Revista Internacional de Arte* nº 115, Madrid, 1995. Pps. 50-59.
- VIDARTE, Juan Ignacio, "El museo de Guggenheim Bilbao", VV. AA., *Cambio social y gestión cultural*; RAMOS, Antonio y PONCE, Gabino; Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2001. Pps. 101-116.
- VILCHES; Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*, Paidos Ibérica S.A., Barcelona, 1990.
- VIRILIO, Paul, *Essai sur l´insécurité du territoire*, Stock, Paris, 1976.
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- VILLA, Rocío de la, "Evolución e impacto del arte de género", VV. AA. *L´art a finals del segle XX*; ANTICH, Xavier (ed.) Universitat y Ajuntament de Girona, Girona, 2002, Pps. 93-105.
- VILLALAÍN Benito, José luis; Barterra Pérez, Ángel; del Valle López, Javier M.; *La sociedad española de los 90 y sus nuevos valores*, Santa María, Madrid, 1992.
- VIOLI, Patriza; "Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres", VV. AA., *Contra la experiencia: mujer y subjetividad. Revista de Occidente*, nº 190, Madrid, 1997. Pp. 10.
- WALLERSTEIN, I., *El Futuro de la Civilización Capitalista,* Icaria, Barcelona 1997.
- WALTER, Benjamin, *L´obra d´art en l´època de la seva reproductibilitat tècnica*, Edicions 62, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1983.
- WARNIER, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La Decouverte, Paris, 1999.
- WATSON, David, *Contra la megamáquina. Ensayos sobre el imperio y el desastre tecnológico*, Alikornio, Barcelona, 2002.
- WEBER, Alfred, *Historia de la cultura*, FCE, México, 1969.
- WEBER, Max, *La acción social: ensayos metodológicos*, Península, Barcelona, 1984.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- WEBER, Max, *Ensayos sobre metodología sociología*, Amorrortu, Buenos Aires, 1990.
- WEST, Shearer, *Portraiture,* Oxford University Press, Oxford, 2004.
- WIBER, Ken, *Ciencia y religión*, Kairós, Madrid, 1998.
- WOLFF, Janet, *La producción social del arte*, traducción de Isabel Balsinde, Istmo, Madrid, 1993.
- WOOLEY, Benjamin, *El universo virtual*, Madrid, Acento, 1990.
- YEHYA, Naief, *El cuerpo transformado cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, Paidós, México, 2001.
- YVARS, J. F., "Erwin Panofsky", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen II*; BOZAL, Valeriano (ed.); Visor, Madrid, 1996. Pps. 245-251.
- YVARS, J. F., *El momento estético*, Debolsillo, Barcelona, 2006.
- ZAFRA, Remedios, *Las Cartas Rotas. Espacios de igualdad y feminización en Internet*, I.E.A. (Instituto de Estudios Almerienses), Almería, 2005.
- ZERILLI, Linda M.G., "Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad", *Figuras de la madre*; TUBERT, Silvia (ed.), Cátedra, Madrid, 1996. Pps. 155-188.
- ZOLBERG, Vera L., *Sociología de las artes*, Fundación Autor, Madrid, 2002.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, "Los Encuentros de Pamplona 1972 Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", de la Revista *Anales de Historia de Arte,* nº 14, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Pp. 251-267.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1989.

b) Catálogos de exposiciones

- ADELANTADO, Olga, obra "Molding me", *Olga Adelantado. Molding-Me*, Club Diario Levante, Valencia, 1996. Pps. 53-57, 61-65 y 75-79.
- AIZPURU, Margarita; "La cosmética de la piel", *El bello género: convulsiones y permanencias actuales*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Pps. 10-19.
- AIZPURU, Margarita; "El cuerpo sometido: belleza y violencia", *El bello género: convulsiones y permanencias actuales*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Pps. 52-57.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- AIZPURU, Margarita; “¡Así somos!: conciencia y autoestima”, *El bello género: convulsiones y permanencias actuales*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Pps. 66-85.
- AIZPURU, Margarita, “Guiños seductores y una sonrisa cómplice”, The real royal trip/El real viaje real,PS1. Contemporany Art Center, MOMA, Nueva York, 2003. Pps. 52-53.
- AIZPURU, Margarita, “Matrimonio, familia, decepciones y agotamientos”, La costilla maldita, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canarias, 2005. Pps. 46-48.
- AIZPURU, Margarita, “Discriminación y desigualdad”, *La costilla maldita*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Madrid, 2005. Pps. 58-59.
- ALÁEZ, Ana Laura, obra “Burbujas”, Ecos de la materia, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz. Pps. 26 y 27.
- ALÁEZ, Ana Laura, obras “Donna I/II”, *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997. Pp. 25.
- ALÁEZ, Ana Laura, obra “Sade”, *CLa casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitäten,* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwing, Viena, Austria, 1999. Pp. 201.
- ALÁEZ, Ana Laura, obra “Glossy City”, *Más menos 25 años de arte en España. Creación en libertad*, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM) y Atarazanas, Consellería de Cultura i Educació, Valencia, 2003. Pp. 291.
- ALBARRACÍN, Pilar, obra “Mujeres”, *Transgenéricos- Transgenéricas: Representaciones y experiencias sobre la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturenea, San sebástan, 1998. Pps. 84.
- ALBARRACÍN, Pilar, obra “Sin título (sangre en la calle)”, *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina,* Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante, 1995. Pp. 49.
- ALBARRACÍN, Pilar, obra “Tortilla a la española”, *The Real Royal Trip-El Retorno*, Museo Patio Herreriano, Madrid, 2004. Pp. 69.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- ALCORTA BEGUIRISTAIN, Maite; KEY, Joan; PÉREZ RUBIO, Agustín; *Partida de damas: cuerpo y paisaje*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
- ALIAGA, Juan Vicente; VILLAESPESA, Mar; "Transgeneric@s", *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998. Pps. 100-133.
- ÁLVAREZ, José Manuel, "Vértigo y abismo ante la inmensidad del blanco", *De blancos, vacíos y silencios*, Fundación Telefónica, Madrid, 2001. Pp. 13-17.
- ÁLVEAR, Ana de, obrs "Al árbol del Norte", La Luna" y "n peace", De blancos, vacíos y silencios, Fundación Telefónica, Madrid, 2001. Pps. 60-62.
- ANTONI, Janine, "Janine Antoni", *Transexual express*, Centre d´Art Santa Mónica, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona. 2001. Pps. 28 y 29.
- ASENSIO, Tomás, "Breve descripción del seminario de generación de formas plásticas del centro de cálculo de la universidad de Madrid", en *El Centro de Cálculo 30 años después*, MUA, Alicante, 2003. Pps. 28-32.
- AVEDON, Richard, *Richard Avedon in the American west 1979-1984*, La Caixa, Barcelona, 2002.
- BEGUIRISTAIN ALCORTA, Maite; KEY, Joan; PÉREZ RUBIO, Agustín; *Partida de Damas: cuerpo y paisaje*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
- BEGUIRISTAIN ALCORTA, Maite; CAMPILLO, Neus; PÉREZ RUBIO, Agustín; *Nosotras x nosotras*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.
- BELTRÁN, Pilar, obras "Sin título" y "Scope", *Pilar Beltrán Lahoz*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Genralitat Valenciana, Valencia, 1999. Pps. 24-25 y 29-31.
-BERGADO, Bene, obra "Jugando con las siameses Teressa y Vanessa, Joanna y Mireia, Adela la nadadora y Laura y Roxanne, Gure Artea 2000, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Vitoria, 2000. Pps. 21.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- BLANCH, Teresa, “La maleta emocional”, *Nuría Marquès. Keep on tryin*, Caixa de Balears, 2005. Pps. 9-10.
- BONET, Pilar, “Begoña Montalbán”, *Begoña Montalbán*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Obra Social Servicio Cultural, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2007. Pps. 5-11.
- BREA, José Luis. e.a., *Anys 90. Distància zero* (catálogo), Centre d´Art Santa Mònica, Barcelona, 1994.
- BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los 90. Spanish art of the 90´s*, Universidad de Salamanca, Junta Castilla y León, Salamanca, 1999.
- BUSTO, Ana, obra “El invitado”, Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997. Pp. 33.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, “La bella despierta o de cómo no se necesita ser besada”, *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina,* Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Elche, 1995. Pps. 31-44.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, obra “Bollos”, *Helena Cabello+Ana Carceller,* Fundación La Caixa, Barcelona, 1998. Pp. 21.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, obras “Sin título (utopía)” y “Un beso”, *Helena Cabello/ Ana Cabello. Sin necesidad aparente de título (Capitulo II)*, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia. 1999. Pps 68,75 y 32.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, obra “Sin título (Duelo)”, *Transgenéric@s*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1999. Pps. 148 y 149.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana, obra “Sin título (Dudas)”, *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000. Pps. 56 y 57.
- CABELLO, Helena, CARCELLER, Ana, obra “Sin título (promesa)”*Transexual express*, Centre d´Art Santa Mónica, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona. 2001. Pps. 52-57.
- CABOT, Antonio, “La senda del arte cibernético en España”, VV. AA., *El centro de cálculo. 30 años después*, MUA, Alicante, 2003. Pps. 19- 22.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- CÁDIZ, Marina, obra “Alèthéia”, Videoart. Festival et Forum International des Nouvelles Images, Locarno, 1998. Pp. 13.

- CALVO, Carmen, obra “Como un cadáver”, Revista *NEO2*, nº 21, 2002. Pp. 49.

- CALVO, Carmen, obra “No es lo que parece”, *Carmen Calvo. Arte Español. Arte Exterior*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 2005. Pp. 103.

- CAMPANILLA, obra “El circo doméstico”, Revista *NEO2*, nº 23, 2002. Pp. 63

- CANAL; Nuria, obra “Basic kit”, *Tràsit i migració d´imatges*, Museo d´Art de Girona, Girona, 1996. Pp. 43.

- CANAL; Nuria, obra “Abrazos”, *Máscara i mirall*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1997. Pps. 47-49.

- CASAS, Ana, obra “Cuadernos de dieta”, *Miradas y visiones*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Ciencia de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1994. Pps. 32-35.

- CASAS, Ana, obra “Autorretrato con mi abuela”, *Territorios indefinidos: Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputaión de Alicante, Elche, 1995. Pps. 103 y 105.

- CASAS, Ana, “Album. El regreso”, *Albúm Ana Casas Brota*, Mestizo A.C., Murcia, 2000. Pps. 6-13.

- CERECEDA, Miguel, “Desesculturas”, *Desesculturas,* Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002. Pp. 55.

- CLOT, Manel “Aliento de mundos (La tumba de Antífona)”, *Pintan mujeres. Agua y Aceite*, Junta de Castilla y León, 2000. Pps. 15-21.

- CLOT, Manel, “Días extraños (En la estela remota de extinguidos astros)”, *Bene Bergado. Entiéndeme tú a mí*, Fundación Caja Navarra, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2002. Pps. 5-7.

- COMBALÍA, Victoria**,** “Como nos vemos: Revisitar las imágenes de la mujer” en *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Centro cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997. Pps. 9-21.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- COMBALÍA, Victoria, “Ana Laura Aláez”, *La casa, il corpo, il cuore*, Konstruktion der Identitäten, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Austria, 1999. Pps. 200-203.
- COMBALÍA, Victoria, “Susy Gómez”, *La casa, il corpo, il cuore*, Konstruktion der Identitäten, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Austria, 1999. Pps. 264-266.
- CORTES, José Miguel G., “Introducción” *Asiancibe arte contemporáneo asiático*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2002. Pps. 13-21.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A.; VV.AA. *Cartografías del Cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, 2004.
- CHÁVARRI, Raúl; MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Rosa; GÁNDARA, Consuelo de la (col.); *Mujeres en el arte español 1900-1984,* Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1984.
- D´AVOSSO, Antonio, “Vértigo”, *Tac´90 Taller d´art contemporani*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1990. Pps. 11-13.
- DANVILA, José Ramón, “Ana Laura Aláez. Ironía para todos los días”, *Ecos de la Materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, 1996. Pps. 24.
- DANVILA, José Ramón, “Marisa González. La verdad de la mentira”, *Ecos de la Materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, (MEIAC), Badajoz, 1996. Pps. 85-86.
- DANVILA, José Ramón, “Paloma Navares. Historia y recuerdo/critica y emoción”, *Ecos de la Materia*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, 1996. Pps. 128-131.
- DIEGO, Estrella de, *Territorios indefinidos discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museo de Arte Contemporáneo de Elche e Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995.
- DIEGO, Estrella de, *Arte de mujeres*, Sala Alameda, Málaga, 2002.
- DIEGO, Estrella de; CARRETE PARRONDO, Juan; VILLENA CORTÉS, Elvira (coor.), *Spanish art, spanish prints in the eighties*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 1991.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- DOCTOR, Rafael, “Dime que me quieres”, *Dime que me quieres*, Dirección General de Patrimonio Cultural, Conserjería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1999. Pps. 11-15.
- DONAIRE, Lola, “Cuando la voz alcanza la más exquisita y poética subversión”, *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000. Pps. 87-95.
- ECHEVARRIA, Guadalupe, “El arte y el vídeo: Referencias”, *La imagen sublime: Vídeo de creación en España 1970/1987*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1987. Pps. 25-32.
- DOMÉNECH, Maribel, obra “Funda prisión”, *Els 90 en els 80: proposta d´escultura valenciana*, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 1995. Pp. 65.
- ENGUITA, Nuria, “El barullo de los límites”, *Estación de Tránsito*, Institut Valenciá de la Dona y Club Diario Levante, Valencia, 1995. Pps. 3-5.
- ENGUITA, Nuria, “El espacio de la mujer en los no-lugares del arte contemporáneo. Notas a una exposición”, *Estación de Tránsito*, Institut Valenciá de la Dona y Club Diario Levante, Valencia, 1995. Pps. 6-11.
- ENGUITA, Nuria, “Dar nombre a la experiencia”, en *Eulàlia Valldosera Obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001. Pps. 198-204.
- ENGUITA, Nuria; MARÍ, Bartomeu; VALLDOSERA, Eulàlia; “Conversación”, en *Eulàlia Valldosera Obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001. Pps. 185-197.
- FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, CAAM, Las Palmas de Gran Canarias, 2004.
- FERNÁNDEZ, Olga, *Cuatro Dimensiones. Escultura en España, 1978-2003*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museo De Arte Contemporáneo Español, Patio Herreriano, Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ, Alicia, “Bene Bergado”, *Gure Artea 2000*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Vitoria, 2000. Pps. 20-21.
- FERRER, Esther, obra “Autorretrato en el tiempo (trabajo en proceso)”, *Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999. Pp.70.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- FERRER, Esther, *Al ritmo del tiempo*, Koldo Mixelena, Sala Ganbara, San Sebastián, 2006.
- GALÁN, Julia, obra “La máscara I”, Julia Galán, Galería Canes, Valecia, 1998. Pp. 12
- GALÁN, Julia, “Julia Galán”, *Contemporáne@s´99*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999. Pp. 48.
- GALÁN, Julia, obras “Desgarro” y “Metamorfosis”, *Contemporáne@s´99*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999. Pps. 50 y 52.
- GARCÍA, Carmela, obra “Mujeres”, *Dime que me quieres*, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999. Pps. 57-75.
- GARCÍA CORTES, José Miguel; CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana; CAMERON, Dan; MARTINEZ-COLLADO, Ana; NAVARRETE, Ana; *Zona F: Ciclo Siete propuestas y un epilogo para el final del milenio 3*, Espai D´Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2000.
- GIANNETTI, Claudia, “Todas las simbiosis son resonancias temporales. Proceso y (tele)comunicación en la obra de Marisa González”, *Marisa González. La Fábrica. Registros hiperfotográficos e instalaciones*, Fundación Telefónica, Madrid, 2000. Pps. 51-56.
- GÓMEZ, Susy, obra “Sin título”, *La Casa, il corpo, il cuore*, Kunstruktion der Identitäen, Museum Moderner Kunst Ludwing Wien, Austria, 1999. Pp. 267.
- GÓMEZ, María José, obra “Huella: La sombra es nuestra cara oculta” y “Lugar de nacimiento: Sueño es lo que vemos con los ojos cerrados”, *Estación de tránsito*, Institut Valenciano de la Dona, Club Diario Levante, Valencia, 1995. Pp. 28.
- GÓMEZ, María José, obras “Final” y “Principio”, Pintan mujeres. Agua y aceite, Junta de Castilla y León, Consejeía de Sanidad y Bienestar Social, 2000. Pgs. 80 y 81.
- GRAS, Menene, “En el abismo interior”, *PALOMA NAVARES*. *Luces de hibernación*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997. Pp. 13-25.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- GRAS, Menene, “Juegos Peligros. Acércate, deséame, ámame”, *CABELLO/CARCELLER*. *Sin necesidad aparente de título (capítulo II)*, Sala La Gallera, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. Pps. 34-53.
- HALBERSTAM, Judith, “Cabello/Carceller: Nada hacia Utopía”, *CABELLO/CARCELLER*. *En construcción*, Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura de Murcia, Murcia, 2004. Pps. 5-13.

- HUNTER, Dianne, “Histeria, psicoanálisis y feminismo”, *Marina Nuñez*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002. Pps. 11-55
- IBARROLA, Esther, obra “Baba”, *Gure Artea 1988*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria, 1988. Pp. 23.
- JEFFETT, William ; OLMO, Santiago B. ; MARKO, Daniel ; *Spain is different : post-pop y la nueva imagen en España*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
- JIMÉNEZ, José, “Luz negra”, *Marina Núnez*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001. Pps. 11-30.

- KEMBER, Sarah, “La máquina con alma”, *Marina Núñez*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002. Pps. 99-118.
- KRAKOWSKI, Anja, “La mujer sin vientre”, *Anja Krakowski*, Consorci de Museums de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. Pp. 122.
-LEÓN, Nuria obra “Sin Título”, *Transgenéricos- transgenéricas: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 1998. Pps. 174 y 175.

- LINIERS, Myriam de, “Un paseo por los noventa”, *Fotografía española. Un paseo por los noventa*, Caja Madrid, Obra social, Madrid, 1997. Pps. 9-10.

- LLORCA, Pablo, “La cicatriz interior”, *La cicatriz interior*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Concejalía de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pps. 11-38.
- LLORCA, Pablo, “Notas sobre los artistas. Eulalia Valldosera”, *La cicatriz interior*, MNCARS, Concejalía de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pps. 39-51.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- LLORCA, Pablo, “Notas sobre los artistas. Monserrat Soto”, *La cicatriz interior*, MNCARS, Concejalía de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pps. 39-51.
- MALAGRIDA, Ana, obra “Sin título”, *Fotògrafes. Nova Generació. Fragments*, Museo de Granollers, Colecció Rafael Tous d´Art Contemporani, Granollers, 2000. Pps. 26-29.
- MARÍ, Bartomeu, “Hoy, aquí, ahora”, Gaur, hemen, orain, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001. Pps. 11-22.
- MARQUÈS, Núria, obra “Jardin de Lys”, *Núria Marquès. Keep on trying*, Fundación Sa Nostra, Caixa de Balears, 2005. Pp. 85.
- MARTÍ, Silvia, obra “Sole”, *Silvia Martí Marí*, Consorci de Museums de la Comunitat Valenciana, Generralitat Valenciana, Valencia, 1999. Pp. 21.
- MARTÍN, Alicia, obra “Acupuntura sentimental”, *Ricas y famosas*, Ayuntamieto de Pamplona, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona, 1999. Pp. 62.
- MARTÍNEZ, Rosa, “La belleza y el desasosiego. Una conversación entre Rosa Martínez y María Zárraga”, *María Zárraga. De amor e incendios*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000. Pps. 29-49.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, “El que fui, el que soy, a través del espejo cóncavo”, *Marisa González. Sueños rotos. Silencios rotos*, Galería Vanguardia, Bilbao, 1995. Pps. 4-6.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, “La luz negra como metáfora”, *Els 90 en els 80: proposta d´escultura valenciana*, IVAM, Valencia, 1995. Pps. 55-61.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana y NAVARRETE, Ana; “Primer escenario: Tecnología y construcción de la subjetividad (la feminización del Cyborg)”, *ZONA F,* Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Espai d´Art Contemporani de Castelló (EACC), Castelló, 2000. Pps. 144-203.
-MÉNDEZ, Ruth “Estíbaliz Sádaba. Hill yr idols”, *Monocanal*, Museo Nacional Centro Reina Sofía (MNCARS), Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Madrid, 2003. Pp. 166.
- MERA, Esther, obra “Acercándome lentamente al límite”, *Señales de vídeo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1995. Pp. 60.
- MIRA, Enric, “Un rumor afuera”, *Desde la imagen: Alex Francés, Carmen Gandía, Daniel García Andújar, Chema de Luelmo, Mira Bernabeu, Ana Móner,*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sebastià Carratalá, Pedro Ortuño; Diputació de València, Valencia, 1997. Pps. 23-28.

- MIRA, Enric, "Prólogo", *Elena Martí Ciriquian*. *Jugando a ser mayor*, Centro 14, Concejalía de Juventud, Exmo. Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2008. Pps. 2-3

- MIRÓ, Neus, "Cómo las manecillas de un reloj", *Insumisiones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000. Pps. 53-59.

- MOLINS, Patricia, "Entrevista", *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001. Pps. 12-33.

- MOLINS, Patricia, "Lo que el ojo no mira", *Concha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001. Pps. 53-77.

- MOLINS, Miquel; QUERALT, Rosa; "Al raso. Figures de intemperie", *Al raso. Figuras de intemperie*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1992. Pps. 54-61.

- MONTALBÁN, Begoña, obra "Sin título I/II/III/IV", *Gure Artea 2000*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria, 2000. Pp. 36.

- MONTABAL, Begoña, "Voces en off", *FEM ART 06*, XII edición Mostra d´art de dones, Barcelona, del veinticinco de mayo al diez de junio, 2006. Pp. 32.

- NAVARES, Paloma, obras "En el umbral del sueño" y "Luz del pasado", *Paloma Navares*. *Luces de hibernación*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997. Pps. 18, 73 y 76.

- NAVARES, Paloma, obras "Implantes, tu sueño una realidad", "Artifíciate. Belleza sin límites" y "Autorretrato con implantes número 3", *De seducción, belleza y artificios*, Junta de Castilla La Mancha, Valladolid, 1999. Pps. 17, 22 y 27.

- NAVARES, Paloma, obra "Productos Navares", *La casa, il corpo, il cuore*: Konstruktion der Identitäten, Museo Moderno Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria, 2000. Pp. 327.

- NAVARES, Paloma, obras "Almacén de silencios", "Casa cuna III" y "Cunas de ensueño" *Pintan mujeres. Agua y aceite*, Consejería de Sanidad y Bienestar Social, Junta de Castilla y León, 2000. Pps. 96-97, 100-101 y 102-103.

- NAVARES, Paloma, obras "Sin título" y "Els Banyets", *Paloma Navares. Al Filo*, Fundación Telefónica Arte, Madrid, 2003. Pps. 19, 86 y 87.

- NAVARRETE, Ana, "Indispensable para las mujeres", *Anys 90 Distància Zero*, Centro d´Art Santa Mònica, Barcelona, 1994. Pps. 160-161.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- NAVARRETE, Carmen, obra “Maneras de matar a una mujer”, *Transgeneric@s*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1998. Pp. 195.
- NAVARRO, Mariano, "Identidades críticas", *Identidades críticas*, Museo Patio Herreriano, Diputación de Córdoba y Fundación Rafael Botí de Artes Plásticas, Sala Puertanueva (Cordoba) y Museo Patio Herreriana, 2006. Pps. 28-41.
- NÚÑEZ, Marina, “Sin título”, *Marina Núñez. Ciborgs*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000. Pp. 57.
- NÚÑEZ, Marina, obra “Sin título (locura)”, *Marina Nuñez*, Centro de Arte de Salamanca (CASA), Salamanca, 2002. Pps. 14-15.
- NÚÑEZ, Marina, "Prólogo", *Marina Nuñez*, Centro de Arte de Salamanca (CASA), Salamanca, 2002. Pps. 8-9.
- NÚÑEZ, Marina, "Todos los mundos en éste", *La mirada a estratos*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Museo de Zamora, Zamora, 2003. Pps. 8-12.
- OLIVARES, Rosa, *100 Fotógrafos españoles/100 Spanish photographers*, Exit EXPRESS, Madrid, 2005.
- OKARIZ, Iziar, obra “Sin título”, *Ricas y famosas*, Sala de Armas, Ciudadela, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1999. Pps. 72-73.
- OKARIZ, Itziar, obra “The hunter”, *Monocanal*, Museo Nacional Centro Reina Sofía (MNCRS), Madrid, 2003. Pp. 149.
- OUKA, Lele, obra “Aguas nutricias”, Cómo os vemos. Imágenes y arquetipos femeninos, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, L´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997. Pp. 50.
- OUKA, Lele, obra “El niño la esta mirando”, *Itinerarios afines*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACE), y Museum of Contemporany Art (Republica Popular China), 2007. Pp. 122.
- PALACÍN, Maribel, obra “La Pelea/El Baile”, *Identidades críticas*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Fundación El Monte, Madrid, 2005. Pps. 66-71.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- PALACIO, Manuel, “El arte y el vídeo: Referencias”, *La imagen sublime: Vídeo de creación en España 1970/1987*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 1987. Pps. 11-34.
- PÉREZ, David, “El crepúsculo de la certeza”, *Anja Krakowski*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valenciana, 1999. Pps. 12-15.
- PÉREZ, David, “En la periferia del deseo”, *Silvia Martí Marí*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valenciana, 1999. Pps. 13-15.
- PÉREZ, David, “En el discurso del gesto débil”, *Pilar Beltrán Lahoz*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valenciana, 1999. Pps. 13-15.
- PÉREZ, David, “En el marco del tiempo… (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)”, *Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Viena*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999. Pps. 25-38.
- PÉREZ RUBIO, Agustín, “Bienvenidos al paraíso artificial de las apariencias”, *Purgaciones-Exhortaciones/Purgations-Exhortations*, Dirección General de Archivo Museo y Bibliotecas, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000. Pps. 6-13.
- PRADA, Concha, obras “Mujer jarrón”, “John! John!” y “Ahhhhh!” “Basuras domésticas”, *Conha Prada*, Consorci de Museus de la Comunitat Valencina, Valencia, 2001. Pps. 18-19 y 40-49.
- RICO, Pablo J. “Pintar palabras…”, *Pintar palabras*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Subsecretaria de Promoció Cultural, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. Pps. 9-42.
- RIVERA, Mapi, obra “Máscara de ocultación del llanto”, *Dime que me quieres,* Consejería de Educación y Cultura, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999. Pp. 86.
- ROCHE, Juan Antonio, “Tiempo fragmentado, tiempo de mujer”, en MARTÍ, Elena, *Fragmentos (des)corpóreos de mujer*, Patronato Municipal de Cultura, Exmo. Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2006. Pp. 3-24.
- ROSE, Bárbara “Las múltiples máscaras de Carmen Calvo“, *Carmen Calvo. Arte Español. Arte Exterior*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 2005. Pp. 24
- ROSLER, Martha, “El video: Adiós al momento utópico”, *Los usos de la imagen: Fotografía, film y video en La Colección Jumex*, Buenos Aires, 2004. Pps. 89-99.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- RUBIO, Olivia María, “Itinerarios afines. 10 Fotógrafos españoles”, *Itinerarios afines*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACE) y Museum of Contemporany Art (Republica Popular China), 2007. Pps. 3-17.
- RUIDO, María, obra “La voz humana”, *Hamaca 2007*. *Media&video art distribution from spain*, Ministerio de Cultura, Generalitat de Catalunya, Ayuntament de Barcelona, Barcelona, 2007. Pp. 276.
- SABORIT, José, “La mujer reinventada”, *En el abismo del milenio (La mujer ante el siglo XX) nº2,* Palau de la Música (Departament de les Arts), Valencia, 1992. Pps. 13-16.
- SÁDABA, Estibaliz, obra “Buenos modales, buenas formas”, *El pañuelito y un puñao,* Centro de Documentación y Estdios de la Mujer, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1996. Pp 141.
- SÁDABA, Estibaliz, obra “Colonización del planeta P”, Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos, Centro Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, l´Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1997. Pp. 57.
- SÁDABA, Estíbaliz, obra “A mi manera 2”, *El bello género: convulsiones y permanencias actuales,* Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Pps. 68-69.
- SÁDABA, Estíbaliz, obra “El concurso de la felicidad (esto pasa mucho)”, *La costilla maldita*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canarias, 2005. Pp. 53.
- SÁDABA, Estíbaliz, obra “Kill yr idols”, *Identidades críticas,* Museo Patio Herreriano, Sala Puertanueva (Córdoba), Fundación Rafael Botí de Artes Plásticas, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2006. Pp 11.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, “Viviendo con contradicciones. Prácticas críticas en la era de la estética de la oferta”, *Los usos de la imagen: Fotografía, film y video en La Colección Jumex*, Buenos Aires, 2004. Pps. 65-79.
- SARAMAGO, José, “Prologo”, *Terra. Sebastiao Salgado*, Alfaguara, Madrid, 1997. Pp. 12.
- SICHEL, Berta, “La belleza en la era de lo sublime y la tecnología”, *El bello género*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2002. Pps. 113-116.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- SICHEL, Berta; VILLAPLANA, Virginia; ZAFRA, Remedios; VV.AA. *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre a violencia de género*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2005.
- SICHEL, Berta; MIRO, Neus; ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio; MERCADER, Antoni; CAMPORESI, Valeria; BREA, José Luis. *Monocanal*, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2003.
- SOTO, Monserrat, "Sin título", *La cicatriz interior*, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pp. 83.
- SOTO, Monserrat, "Susy Gómez", *Purgaciones/Exhortaciones. Purgations/Exhortations*, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000. Pp. 84.
- SOTO, Monserrat, "Mirador", *Identidades críticas*, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2006. Pp. 15.
- SUÁREZ, Osbel "La memoria de las cosas", *Carmen Calvo. Arte Español*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 2005. Pp. 10-13
- TEJEDA, Isabel, *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Elche, Alicante, 1995.
- TORRENT, Rosalía, "Cinco propuestas contemporáneas", *Contemporáne@s´99*, Espai d´Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999. Pps. 19-34.
- WALL, Jeff, "Marcos de referencia", *Los usos de la imagen: Fotografía, film y video en La Colección Jumex*, Buenos Aires, 2004. Pps. 83-87.
- VALLDOSERA, Eulàlia, obra "El pelma", *La cicatriz interior*, Dirección General de Patrimonio Cultural, consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998. Pp. 85.
- VALLDOSERA, Eulàlia, obras "El comedor: La figura de la Madre" y "La caída", *Eulàlia Valldosera obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2001. Pps. 72, 77 y 117.
- VALLDOSERA, Eulàlia, obras "El comedor: La figura de la Madre" y "La caída", *Kiss kiss bang bang. 45 años de arte y feminismo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2007. Pp. 169.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- VÁZQUEZ, José Fernando, "¿Cómo somos?", *Elena Martí Ciriquian*. *Imagen en (de)construcción*, Ayuntamiento de El Campello, El Campello, Alicante, 2007. Pps. 2 y 3.
- VILLAESPESA, Mar, "Hablemos de lo que pasa", VV. AA., *Transgenéric@s*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitkelena Kulturunea, San Sebastián, 1998. Pps. 68-97.
- ZABALBEASCOA, Anatxu, "Máscara y espejo" *Màscara i Mirall*, Museu d´Art Contemporani (MACBA), Barcelona, 1997. Pps. 75-84.
- ZÁRRAGA, María, "María Zárraga", *Art español per a la fi de segle*, Tecla Sala, Ajuntament de L´Hospitalet, Barcelona, 1997. Pp. 92.
- ZÁRRAGA, María, obra "Zoo (thought) I', *Art español per a la fi de segle*, Tecla Sala, Ajuntamente de L´Hospitalet, Barcelona, 1997. Pp. 93.
- ZÁRRAGA, María, obras "Interior noche", "Trampa I", "Los tramposos", "Eléctricas I/II/III", *Artistas de la Casa de Velázquez 1998*, Casa de Vélazquez, Madrid, 1998, Pps. 31 y 105-107.
- ZÁRRAGA, María, obra "Escenas I/II", *María Zarraga. De amor e incendios*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2000, Pps. 27 y 46.

c) Direcciones de páginas *Webs*

-ALÁEZ, Ana Laura; véase página *web* oficial de la artista en http://www.analauraalaez.net/
- ALBARRACÍN, Pilar; véase página *web* oficial de la artista en http://www.pilaralbarracin.com
- *Alfa y Omega* Revisa nº 233/9 XJ/2000, véase en http:// www.alfayomega.es
- ALIAGA, Vicente, "¿existe un arte queer en España?", revista *Acción Paralela nº 3*; véase http://www.accpar.org/numero3/queer.htm
- BARLOW, John Perry, *Declaración de la independencia del cyberespacio*, 8 de febrero de 1996, Davos, Suiza, http://biblioweb.sindominio.net/telematica/manif_barlow.html
- BOEL, Niels, "Eduardo Galeano, una voz contra la corriente", entrevista a Eduardo Galeano, *El Correo de la Unesco*, enero, 2001. http://www.unesco.org/courier/2001_01/sp/dires.htm.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- BONET, Pilar, véase en página *web* oficial de la artista Begoña Montalbán http://www.begonamontalban.com/
- CASTAÑER, Xesqui, "De mujeres entre mujeres. ¿Creadoras solidarias o políticamente incorrectas?", *Asociación Rudraksha*, 2007. véase en http://rudrakshamujeresindia.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=45
- CORRADINI, Luisa, "El comienzo de la era antropotécnica. Entrevista a Peter Sloterdijk", en *Rizomas*; véase en http://rizomas.blogspot.com/2006/01/el-comienzo-de-la-era-antropotcnica.html
- CRITICAL ART ENSEMBLE, "Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica", en *Tecnología y disidencia cultural*, Arteleku, San Sebastián, 1996; véase en http://mailer.fsu.edu/-sbarnes/menu.html
- DE LEÓN, Jesús, "Crónicas familiares y de ciencia ficción, elementos de las últimas exposiciones del año en el centro de la imagen", CONACULTA (Consejo nacional para la cultura y las artes); véase en http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/nov/211101/casas.htm
- DOMÉNECH, Maribel, Stevens Gallery, Chicago; véase en http://www.fassbendergallery.com/Maribel/maribel98.html
- EGURBIDE, Begoña; véase en página *web* oficial de la artista http://www.egurbide.com
- Fundación Arte Telefónica, véase en http://www.fundacion.telefonica.com/
- GARCIA, Almudena; MORENO, Pilar; SÁNCHEZ, Jesús; "Ciberfeminismo, Mujer y TICs: La acción Feminista en el siglo XXI"; véase en http://www.monografias.com/trabajos902/ciberfeminismo-mujer-tics/ciberfeminismo-mujer-tics2.shtml
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Antífona en Europa hoy", *Ciencia Política*, 2003, véase en http://www.ciudadpolitica.com/modules/news/article.php?storyid=473
- HERNANDO CARRASCO, Javier, "Fotogeneidad de la femineidad"; véase en http://www.bcl.jcyl.es/SalaExposiciones/TresenRaya1.html
- HOLGUERAS, Carmen, "Memoria y milenio en el itinerario de creación", véase página oficial de la artista Paloma Naváres http://www.navares.com
- IBARROLA, Esther, Artes Páticas Premios Gure Artea 1988, véase en http://www.kultura.ejgv.euskadi.net

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), http://www.ine.es/jaxi/tabla.do
- JIMÉNEZ, José, “Artistas del siglo XIX. Marina Núñez”; véase en http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/marina/criticamarina.html
- KRUG, Etienne G; DAHLBERG, Linda L.; MERCY, James A.; ZWI, Anthony B.; LOZANO, Rafael; “Informe mundial sobre la violencia y la salud”, Organización Mundial de la Salud, publicación Científica y Técnica, nº 588, 2003, Washington, USA. http://www.paho.org/Spanish/AM/PUB/Contenido.pdf
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, “Habermas, entre democracia y genética”, entrevista en *Filosofía i pensament*; véase en http://www.alcoberro.info/V1/habermas2.htm
- LUKAS, Kristin, obra “Involuntary Reception”, véase en http:/www.involuntary.org
- MARTÍN PRADA, Juan Luis, “El net.art, o la definición social de los nuevos medios”; véase en http://aleph-arts.org/pens/definicion_social.html
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, “Perspectivas femeninas en el arte actual” (1999), *Estudios online sobre arte y mujer*, véase en http://www.estudiosonline.new.
- MARTÍNEZ, Rosa, véase en la Fundación Telefónica de Arte, “Mar de fondo”, http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/mar.htm
“Pilar Albarracín: Una y mil mujeres”, http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_albarracin.htm
“Pilar Albarracin”, http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/pilar. htm
- MATOSO, Elina, “El cuerpo territorio escénico”, *El instituto de la máscara*; véase en http://www.mascarainstituto.com.ar/
- MEDINA, Cuauhtémoc, “La perversión de la Spanish Doll. Pilar Albarracín”, en la página *web* oficial de la artista http://www.pilaralbarracin.com/textos/txt05esp.htm
- MERA, Esther, véase en página *web* oficial de la artista http://esthermera.com/
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España, apartado de jurisprudencia. http://info.mtas.es/Guia/leyes/OTAS296506.html
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España, apartado del Instituto de la Mujer; http://www.mtas.es/mujer/mujeres/cifras/violencia/denuncias_tablas.htm

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- MONTALBÁN, Begoña, véase en http://www.begonamontalban.com/
- *N. PARADOXA. International feminist art journal on-line*; véase en http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index.htm
- NAVARES, Paloma; véase en página *web* oficial de la artista http://www.navares.com/
- Organización de las Naciones Unidas (ONU), véase en http:// www.onu.es
- OKARIZ, Itziar, "El cerebro es un músculo" pg. 4, *Arteleku*, véase en http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf
- PAPADOPOULOS, Pavlos, "La globalización es aún muy superficial", entrevista a Francis Fukuyama; véase en http://usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/fukuyama.htm
- Parlamento Europeo,"Trabajos de la comisión de derechos de la mujer 1994-1999: Resumen Women´s rights series FEMM 105A", http://www.europarl.europa.eu/workingpapers/femm/105a/105aessum.htm
- PAZ, Marga, "Ana Laura Álaez"; véase en http://www.masdearte.com/item_critica.cfm?body=yes&id=118&criticoid=18
-PRECIADO, Beatriz, "Resumen de las sesiones de trabajo (I)", *E-Zine*; véase en http://www.unia.es/arteypensamiento03/ezine/ezine03/mar01.html
- "Primer encuentro internacional ciberfeminista"; véase en http://www.obn.org
- "Segundo encuentro internacional ciberfeminista"; véase en http://www.obn.org/nCI
- SÁDABA, Estíbaliz, Veáse en Artes Plásticas Premios Gure Artea 1988, Departamento del Gobierno Vasco, http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-715/es/contenidos/informacion/gure_artea_1998/es_15869/sadaba.html
- SERRANO, Josep Mària I, "La globalización", véase en http://www.fespinal.com/espinal/llib/es103.rtf
- SERRANO, Josep Mària I, "La globalización"; véase en http://www.http://www.uned.es/ntedu/espanol/maste/primero/modulo/tecnologia-y-sociedad/globalizacion.htm
- UNESCO.ORG (United Nations Educational, Scientific and Culture Organization), véase en http://www.unesco.org/
- VOLKART, Yvonne, *The Cyberfeminist Fantasy and the Pleasure of the Cyborg*; véase en http://www.obn.org/reading_room/writings/html/cyberfem_fantasy.html

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- VRML- Realidad Virtual, Activ@Mente, México DF., http://www.activamente.com.mx/vrml/
- VV.AA.: DIBUT, Lázaro; VALDÉS, Giraldo; ARTEAGA, Hassan; TOLEDO, Laura; TOLEDO, Viviana; AGUDÍN, Sandra; “Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como mediadoras del proceso de enseñanza-aprendizaje”, véase en http://tecnologiaedu.us.es/edutec/paginas/61.html
- WALLY, Bárbara, “La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares”, Fundación Arte Telefónica, véase en http://www.fundacion.telefonica.com/at/catalogo/t04.html

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante