



EL SIMULACRO FEMENINO

Construcciones y deconstrucciones de cuerpos e identidades

Raquel Ruzafa Mateos

Tutorizado por Oriol Vaz-Romero Trueba

Máster Creación Artística Contemporánea

Universidad de Barcelona

2014-2015

EL SIMULACRO FEMENINO
CONSTRUCCIONES Y DECONSTRUCCIONES
DE CUERPOS E IDENTIDADES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Punto de partida: marco conceptual	11
Hipótesis y objetivos	14
Metodología y desarrollo	15
LAS YMAGETTE COMO DISIDENCIA	21
Proceso técnico	23
<i>El modelado</i>	30
<i>Tres días al Sol</i>	30
<i>La policromía</i>	31
<i>El nuevo modelado</i>	35
Proceso holístico	35
<i>La cera como material escultórico</i>	36
<i>Fotografía y secularización</i>	38
<i>La dicotomía entre cera y arcilla</i>	41
<i>Brujas, hechiceras y sabias. Una amenaza social</i>	44
<i>El simulacro embaucador</i>	52
<i>El tacto y el podio: elementos vivificadores</i>	54

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES, CONSTRUCCIÓN DE CUERPOS	59
 HISTORIA DE UNA BATALLA CONTRA EL SIMULACRO FEMENINO	 67
Teoría e historia de los feminismos	68
Historia feminista del arte e historia del arte feminista	78
<i>Body Knows No Pain</i>	87
<i>Your body is a battleground</i>	97
<i>Las mujeres abyectos</i>	100
 LA DECONSTRUCCIÓN. ESTUDIO DE CASOS PARA LA VISIBILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA MEDIÁTICA.	 119
Vuelve el determinismo biológico	123
<i>La princesa</i>	135
La fuente de la eterna juventud	137
<i>Mujer como objeto consumidor</i>	139
<i>Mujer como objeto consumido</i>	150
La estrella	152
ARG	154
La simulación virtual	156
<i>El fenómeno GTA</i>	157
 CONCLUSIONES	 171

APÉNDICE A	177
APÉNDICE B	180
APÉNDICE C	183
APÉNDICE D	203
BIBLIOGRAFÍA	229

INTRODUCCIÓN

Existe una expresión judía que dice que todos venimos a este mundo con un pekale, una especie de paquete que contiene nuestra historia, nuestras raíces y que llevamos siempre a cuestas [...] El pekale contiene nuestros recuerdos y emociones [...] existe en él una información oculta que puede llegar a evocar en nosotros emociones tales como miedo, culpa, vergüenza, cólera, tristeza o dolor. Por lo general, estas emociones están relacionadas con hechos o situaciones no resueltas del pasado pero que están esperando salir a la superficie¹.

El presente trabajo nace de la motivación personal de comprender la incomodidad producida por la propia identidad femenina, para así reflexionar sobre qué elementos intervienen en la construcción de la misma bajo una perspectiva de género. Los miedos, los tabúes y los estereotipos pueden trasladarnos a un estado de incompetencia a la hora de desarrollarnos como personas y como ciudadanas. Además, las estadísticas no son muy favorables respecto a la presencia de mujeres artistas en museos, exposiciones y ferias. La asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) exhibe en su página web² una serie de informes que presentan en cifras la situación femenina en distintos sistemas de arte. Según estos

¹ Cornejo S., Brick Levy L. (2003). *La Representación de las Emociones en la Dramaterapia*. p. 1.

² <http://www.mav.org.es>

registros, en el caso español la aparición femenina en el sector permanece bastante por debajo de la masculina³, conformando el 9,5% de las exposiciones individuales en Centros de Arte, un 13% de las colecciones de los museos, un 22% en la dirección de museos o el 30% de artistas jóvenes becados o premiados. La participación femenina es claramente mayoritaria en las aulas, con un 65% de graduadas de Bellas Artes y un 74% en Historia del Arte, pero con descorazonadora repercusión, ya las únicas profesiones con mayoría femenina son algunas de las relacionadas con la teoría artística como la crítica, con un 63%, la conservación en museos públicos, con el 67%, y la conservación de exposiciones temporales, con una mayoría del 81%. No es de extrañar que la visión del arte de este trabajo se aferre a una fuerte reivindicación de la presencia femenina, tanto en el plano artístico como en el teórico, y que conciba el arte como un instrumento de cambio social, completamente politizado y marcado por unas ideas de denuncia.

Por otra parte, los modelos de feminidad predominantes tienen el poder de irrumpir en nuestras emociones, en nuestras libertades intelectuales, en nuestros cuerpos y en nuestras prácticas sexuales y de placer, y como consecuencia encontramos formas de ser mujer desde la disidencia. Este trabajo pretende, de alguna manera, solucionar parte de ese *pekale*, esa carga emocional que ya pesa demasiado. Para ello, es necesario establecer unas bases iniciales, un punto de partida que sirva para contextualizar el posterior desarrollo.

³ El estudio presentado por MAV es presentado en el año 2013, aunque los datos que recoge se basan en distintos estudios realizados entre 2009 y 2013. En el *Apéndice B* del presente trabajo se encuentra un gráfico con la estadística completa.

Punto de partida: marco conceptual

El **arte** y el **feminismo** se presentan de manera inherente como eje vertebrador y como estrategia de deconstrucción de la identidad femenina. Según la Real Academia Española, la identidad es un *conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás*, así como la *conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás*. Analizando y comparando las dos definiciones podemos deducir tres ideas: el concepto de identidad sólo existe en el momento en que nos comparamos con los demás, los rasgos identitarios son subjetivos, es decir, que pueden variar según el perceptor y la identidad nos hace únicos. Entonces, si la propia definición implica la diferenciación, ¿la pretensión de homogeneidad conlleva la pérdida de la identidad? No es intención de este trabajo el abordar cuestiones específicas sobre la búsqueda o la pérdida, tanto como la concepción y la construcción de la identidad femenina, pero a lo largo de los próximos capítulos se reflexionará sobre estos planteamientos.

Dado el carácter artístico del trabajo, el análisis sobre la construcción de la identidad femenina se llevará a cabo a través de la imagen, es decir, de la representación corpórea de la mujer, aunque debido a las implicaciones que ésta tiene en la concepción de la idea de *lo femenino*, también se realizará una aproximación al rol de la mujer en la sociedad. Así pues, el objeto de estudio es el

concepto de **simulacro**⁴, el cuál se caracteriza por dejar de tener un modelo, acabando con todos los referentes para instaurar un sistema de signos que pueda suplantar lo real⁵, concibiendo entonces una construcción femenina que se mueve entre la **realidad** y la **hiperrealidad**. De este modo, se parte de la idea de la existencia de un simulacro femenino en el que las mujeres puedan proyectarse. Desde este trabajo no se pretende una victimización de las mujeres, ya que eso conllevaría el trato paternalista y objetual que se quiere destruir, sino que desde el principio se concibe a las mujeres como *sujetas*, sobre las cuales las normativizaciones de género tienen graves consecuencias. Así pues, mientras se hace un intento de visibilizar una problemática social también se hablará sobre la capacidad de las mujeres para generar alternativas respecto al modelo tradicional.

La sociedad occidental se presenta como marco geográfico. Las fuentes teóricas y artísticas a las que se ha recurrido están adscritas dentro de este mismo marco, ya que se establecen semejanzas en la significación social y cultural del cuerpo, como es la regulación de la alimentación a base de dietas o el cuidado y la exhibición del cuerpo, en definitiva, una cultura corporal hegemónica que hace del cuerpo un terreno privilegiado para la subordinación social en la cual va inscrita una desigualdad de género⁶. Esta subordinación se

⁴ La idea de simulacro que se trata en este trabajo responde al tratamiento que le da Victor I. Stoichita en su ensayo *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. (2006), donde realiza una revisión parcial de la historia del arte en la que el simulacro es el protagonista.

⁵ Baudrillard, J. (2014). *Cultura y simulacro*.

⁶ Esteban, M.L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. p. 14 y 15.

basa en la violencia, el último de los pilares que conforman el trabajo. La **violencia contra las mujeres** (VCM) es un término recogido por la Organización Mundial de la Salud (OMS), que engloba cualquier tipo de violación de los derechos humanos de las mujeres⁷, aunque normalmente se relaciona este tipo de violencia con la llamada violencia doméstica⁸. Tanto la OMS como el Ministerio de Sanidad Español aportan datos en sus páginas web concienciando sobre la VCM, resaltando que la forma más habitual es la violencia de pareja⁹ y reconociendo que ésta se arraiga en la desigualdad de género. La VCM puede adoptar numerosas formas como la violencia sexual, la mutilación genital femenina, los asesinatos por honor, etc., y repercute en múltiples grados en la salud femenina, yendo desde lesiones físicas a *feminicidios*¹⁰. Sin embargo existen numerosos tipos de VCM a parte de la violencia física, que pueden aplicarse o no a la violencia doméstica. Encontramos que la violencia psicológica, la sexual, la mediática, la

⁷ En el apartado *Teoría e historia de los feminismos* se puede ver una breve historia de cómo y cuándo la OMS reconoció los derechos de las mujeres como derechos humanos.

⁸ En España sólo se considera violencia doméstica aquella en la que agresor y víctima tienen una relación de pareja. Para consultar más datos en la web del Ministerio de Sanidad y Consumo. 2003. Consulta 5 ago. 2015. http://www.msssi.gob.es/ciudadanos/violencia/docs/VIOLENCIA_DOMESTICA.pdf

⁹ Un 38% de los asesinatos de mujeres que se producen en el mundo son cometidos por su pareja. Información extraída de la página web oficial de la OMS. Nov. 2014. Consulta 4 ago. 2015. <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/>

¹⁰ El término *feminicidio* es un neologismo procedente de la palabra *femicide*, el cual se aplica a los asesinatos de mujeres debidos a la desigualdad de género. A nivel nacional podemos encontrar la página web feminicidio.net la cual proporciona información sobre los feminicidios producidos en España, entre otras noticias de carácter feminista.

simbólica, la obstétrica o la violencia económica son tipos de violencia más invisibilizada. Además, vemos como estas dos entidades, aunque mencionan la desigualdad de género como el germen, abordan la VCM como el *problema*, y no como el *síntoma* producido a causa de dicha desigualdad. Con esta propuesta, durante los próximos capítulos se intentará poner de manifiesto esa violencia de género menos mediática, pero igualmente presente en la cultura occidental actual y que pasa esencialmente por la creación y el consumo de imágenes plásticas. Trataremos de revelar esos otros tipos de violencia mencionados, poniendo el acento en la distribución desigual de poder que se produce en cada una de ellas.

Hipótesis y objetivos

Los objetivos propuestos para este Trabajo Final de Máster serán: la **deconstrucción**, es decir, analizar por qué y de qué manera este ideal femenino influye en la corporalidad de las mujeres; la **visibilización** del uso de distintos tipos de violencia para la construcción de los cuerpos; la **revisión histórica** como búsqueda de antecedentes, a la vez que se indaga sobre los orígenes tanto de la teoría como de arte feminista; la **expresión** de los conceptos trabajados a través de la obra personal; la **reivindicación** de una mayor presencia femenina en el ámbito artístico —tanto práctico como teórico— pasado, presente y futuro; y la prueba del **poder del arte** y de la imagen para construir y deconstruir realidades.

Bajo estos objetivos, el trabajo parte de diferentes hipótesis que se intentarán resolver durante la ejecución del mismo: ¿Cuál es y de

dónde surge el ideal femenino?, ¿los medios de comunicación de masas incentivan este ideal y su persecución?, ¿cuáles son las causas que llevan a una mujer a perseguirlo?, ¿se puede producir una respuesta efectiva desde el arte?

Metodología y desarrollo

Para emprender el trabajo se ha optado por el uso de una **metodología inductiva** —es decir, llevar a cabo una selección de datos basada en la observación para una posterior clasificación y estudio— presentada en forma de **ensayo crítico**. El ensayo permite hacer una disposición de información bajo criterios subjetivos, pudiendo ejercer con total libertad cambios en la estructura del discurso, yendo de la descripción a la interpretación y viceversa¹¹. Para desarrollar el contenido, la estructura propuesta es la diferenciación de 5 capítulos que permiten hacer un recorrido por las partes esenciales que componen técnica y sobretodo conceptualmente la obra artística personal.

El primer capítulo, titulado *Las Ymagette como disidencia*, presenta el desarrollo de la obra artística presentada, siendo la representación del cuerpo femenino el tema principal de estudio. La preocupación de concebir cuerpos desde la disidencia ha desembocado en intentar comprender qué influencias nos llevan a la asimilación de los cuerpos normativos como canon, y una voluntad de demarcación ejerce de motor para la ejecución. Un primer apartado desvelará el

¹¹ Onieva Morales, J.L. (1992). El ensayo como género literario. En *Introducción a los géneros literarios*. pp. 251-261.

proceso técnico, para luego dar paso al proceso holístico de la obra. En éste podremos ver los referentes conceptuales de las llamadas *Ymagette*, como la simbología de la cera, la arcilla y la fotografía, la influencia del mundo de la magia y las brujas y los ensayos sobre el simulacro llevados a cabo por Jean Baudrillard y Victor Stoichita, utilizados para evidenciar la falta de modelo que nos sitúa en un mundo hiperreal.

Un segundo capítulo reúne los análisis de Michel Foucault i Pierre Bourdieu sobre cómo las relaciones de poder influyen en la construcción de los cuerpos, los cuales han sido esenciales para concebir la idea de corporalidad que se ha querido transmitir con el modelaje de las figuras de cera.

El capítulo tres abarca el corpus teórico principal de nuestro trabajo. Recorre las principales influencias intelectuales y artísticas que han servido de referentes para la realización de este trabajo, siempre en relación con la concepción de «lo femenino», siendo la lucha producida desde los feminismos un referente esencial. Con la intención de dar voz a las respuestas de las problemáticas planteadas en el apartado anterior, encontraremos una historia parcial del feminismo desde sus orígenes occidentales para irnos a su vez, aproximando a otras influencias conceptuales de la obra personal, así como un breve recorrido por la historia del arte feminista, para entender como se han asimilado estas teorías desde el ámbito artístico y reflexionar sobre el trato que se le ha dado al cuerpo desde éste.

La cuarta parte es donde se aplica la metodología inductiva, llevando a cabo un estudio de casos, el cual parte de una de las premisas que se expondrán a lo largo del trabajo, la contribución de

los medios de comunicación de masas para modelar al cuerpo femenino siguiendo cánones estéticos heteronormativos¹² y patriarcales. Para ello se parte de la recopilación de información de imágenes bajo una perspectiva de género. La necesidad de acotación a un espacio-tiempo abarcable y la voluntad de que la perspectiva histórica no contaminara los resultados, se ha optado por una selección de material expuesto coetáneamente a la realización del trabajo. Así pues, todos los documentos analizados para los estudios de caso tienen la intención de resumir todos los estímulos recibidos durante los meses en los que se ha ido realizando el contenido del apartado. La disposición no es en absoluto cronológica, sino que se ha realizado una clasificación inicial en función del medio y la finalidad del material — si se trata de un contenido publicitario, lúdico, si proviene de la televisión, las revistas, etc.—, para después terminar haciendo una clasificación crítica que permitirá establecer las conclusiones realizadas.

Por último encontramos las conclusiones, la bibliografía y diversos apéndices con información e imágenes adicionales al trabajo.

¹² La heteronormatividad es un término que hace referencia al *régimen social y cultural que impone que la heterosexualidad sea la única sexualidad «normal», natural y aceptada, y también su correlato: la persecución y la marginación de las personas no heterosexuales. La base ideológica de la heteronormatividad es el binarismo sexual; es decir, la reducción del ser humano a dos categorías distintas y complementarias: hombres y mujeres.* Consulta 2 sep. 2015 <http://glosario.pikaramagazine.com/glosario.php?lg=es&let=h&ter=heteronormatividad>

Por algo fueron mujeres las víctimas de las cacerías de brujas, y no sólo en los tiempos de la Inquisición. Endemoniadas: espasmos y aullidos, quizás orgasmos, y para colmo de escándalo, orgasmos múltiples. Sólo la posesión de Satán podía explicar tanto fuego prohibido, que por el fuego era castigado. Mandaba Dios que fueran quemadas vivas las pecadoras que ardían. La envidia y el pánico ante el placer femenino no tenían nada de nuevo. Uno de los mitos más antiguos y universales, común a muchas culturas de muchos tiempos y de diversos lugares, es el mito de la vulva dentada, el sexo de la hembra como boca llena de dientes, insaciable boca de piraña que se alimenta de carne de machos.

Eduardo Galeano (2005: 92)

LAS YMAGETTE COMO DISIDENCIA

En este capítulo se presenta la obra artística personal. Como se ha podido ver en la introducción, el simulacro femenino es el objetivo de análisis, denotando una principal preocupación en la creación de cuerpos e identidades bajo una perspectiva de género, lo cual lleva a una concepción de la disidencia corporal como elemento principal para el distanciamiento de la normatividad. La obra consiste en el modelaje de seis figuras de cera y arcilla antropomorfas que pretenden evocar a distintas reflexiones entorno al cuerpo y a la estructura que lo rodea, presentando una metáfora escultórica que conecta con el inconsciente y gira alrededor del simulacro femenino. Cada una de ellas busca una corporalidad que permita romper límites entre *privado* y *público*, entre *normalidad* y *disidencia*, entre *debilidad* y *fortaleza*, entre *realidad* e *hiperrealidad*, entre *sacralidad* y *secularización*, presentándose —gracias a su tamaño y material— como figuras votivas de carácter expiatorio. Se les ha dado el nombre de *Ymagette*¹³.

El procedimiento creativo se presenta como el motor de desarrollo de la investigación, intentando articularse con el lenguaje feminista. Las *Ymagette* constituyen el primer ejercicio de experiencia

¹³ El término *Ymagette* es usado por Stoichita como sinónimo de estatuilla. El autor a su vez lo extrae de la versión que se hace del mito de Prometeo en el *Ovidio moralizado*. Stoichita, V. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. p. 115.



1. Cera virgen, parafina y goma Damar. Ingredientes para la conformación de la cera resultante utilizada para las *Ymagette*.



2. Molde utilizado para verter la mixtura de cera y 500 gramos de material resultante.

artística personal. Este máster ha conllevado un año de grandes descubrimientos y experimentos sobre el lenguaje artístico que se han podido vincular al aprendizaje teórico del arte ya adquirido. Así pues, ante un pesar con la disconformidad con mi propia identidad femenina, las *Ymagette* surgieron a modo de rescate. La deformidad voluntaria de los cuerpos realizada a través del sentido táctil ha conllevado a la creación de un vínculo emocional positivo en relación a la propia corporalidad. De un modo catártico, el trabajo de las *Ymagette* ha conseguido una gran liberación de sentimientos negativos del *pekale*, transformando así la propia identidad.

En los siguientes apartados se explica la evolución simbólica y el procedimiento escultórico, pudiendo ver como poco a poco se ha ido dotando a las figuras de significado mientras se han ido solventando los inconvenientes conceptuales y de praxis.

Proceso técnico

El presente apartado se presenta de forma sistemática a modo de memoria procedimental. Antes de adentrarnos en el universo conceptual de las *Ymagette* se ha optado por exponer el desarrollo técnico para así facilitar el posterior análisis.

Como se ha especificado con anterioridad, el material escogido para dar representación tangible a la obra ha sido la cera. Ésta se ha elaborado mediante una composición de 700 gramos de cera virgen, 150 gramos de parafina y 150 gramos de goma Damar por cada kilo resultante [1]. Esta cera ha sido la encargada de originar seis esculturas de desnudo femenino exentas de estilo figurativo



3. Serie *Ymagette*
Fotografía del proceso. *Tres días al sol*. Día 1
Cera
2015



4. Serie *Ymagette*
Detalle de la cera caliente. *Tres días al sol*. Día 2
Cera
2015



5. Serie *Ymagette*
Detalle del debilitamiento. *Tres días al sol*. Día 3
Cera



6. Serie *Ymagette*
Detalle del proceso polícromo
Cera y pintura acrílica
2015



7. Serie *Ymagette*
Detalle del proceso polícromo
Cera y pintura acrílica
2015



8. Serie *Ymagette*
Detalle del proceso polícromo
Cera y pintura acrílica
2015



9. Serie *Ymagette*
Detalle del proceso policromo
Cera y pintura acrílica
2015



10. Serie *Ymagette*
Detalle del proceso de sudoración de la cera a través de la
policromía
Cera y pintura acrílica
2015

expresionista a través de la técnica del modelado.

El modelado

Una de las características más atractivas de las *Ymagette* es que nunca han tenido un boceto inicial al que adaptarse. Como se podrá en los próximos apartados, el azar y el accidente han formado parte de la idea inicial de las esculturas, así que las figuras primerizas se presentaban como una especie de lienzo en blanco a ir modificando. El modelado se realizó a partir de las placas de cera resultantes de la mixtura de los materiales anteriormente mencionados [2]. Los primeros resultados conformaron tres desnudos femeninos los cuales debían irse derritiendo debido a la exposición a la luz solar. Se escogieron dos figuras para el experimento, las cuales se dispusieron sobre un taco de madera a modo de podio.

Tres días al Sol

Este proceso se erigió en un inicio como el principal recurso de la obra. Consistía en exponer las figuras a la luz solar para ir captando su proceso de derretimiento después de estar expuestas durante los tres días a más de cinco horas ininterrumpidas de rayos solares, conformando un total de quince horas. El primer problema surge cuando la temperatura a la que son expuestas las figuras no es lo suficientemente alta como para producir cambios significativos en la forma de las *Ymagette*, siendo la principal transformación el debilitamiento y la posterior caída de las figuras [3, 4, 5]. La solución

propuesta fue la aplicación de calor controlada a través de una decapadora.

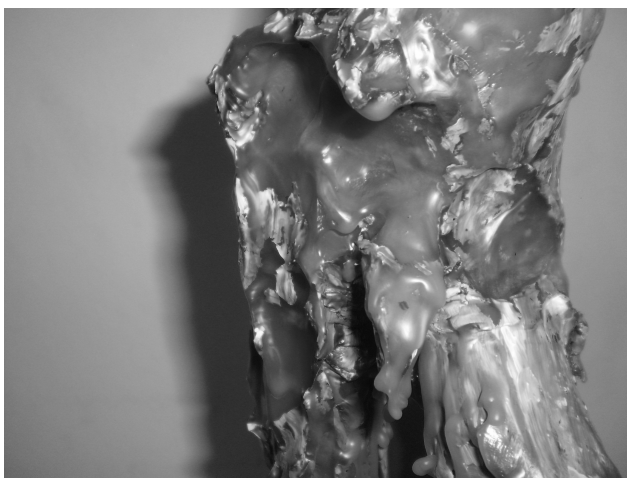
La policromía

Como se explica en el apartado anterior, la luz solar no fue suficiente para conseguir los resultados esperados. Así pues, se decidió aportar calor con una decapadora. Aprovechando una emisión de calor a más alta temperatura, se decidió recubrir las figuras con pintura acrílica con la intención de romper la homogeneidad cromática, de experimentar con el comportamiento de la pintura con la proyección de aire caliente y de conseguir nuevas texturas [6, 7, 8, 9]. La policromía que recubría la figura se comportaba como una segunda piel que comenzaba a sudar cera debido a la proyección de calor, y después se mudaba poco a poco con la irradiación [10]. Este accidente dio paso, en un primer instante, a barajar la idea de presentar como complemento a la obra final un video realizado en *time-lapse* que mostrara el proceso de evanescencia de la forma humana y de la muda de piel, simbolizando a su vez —como se verá a continuación— la pérdida de aura *benjaminiana*. De esta manera se realizó la segunda prueba con la grabación de un vídeo¹⁴ con resultados igualmente insatisfactorios. A nivel técnico, la figura empieza a debilitarse con el calor, lo cual hace que de nuevo deje de sostenerse por si sola y se desplome, además de las dificultades de utilizar la decapadora de manera satisfactoria sin que aparezca en el plano de la grabación. La

¹⁴ En la versión digital del trabajo se puede encontrar el archivo del video realizado como prueba.



11. Serie *Ymagette*
Detalle del resultado final
Cera y pintura acrílica
2015



12. Serie *Ymagette*
Detalle del resultado final
Cera y pintura acrílica
2015



13. Serie *Ymagette*
Detalle del resultado final
Cera y pintura acrílica
2015



14. Serie *Ymagette*
Detalle del resultado final
Cera y pintura acrílica
2015

sorpresa fue cuando, al terminar con la proyección de calor, se podía seguir modelando la cera de nuevo, la cual arrastraba con ella la capa de pintura, creando así la ilusión de estar modelando la propia piel policromada y consiguiendo resultados realmente interesantes.

El nuevo modelado

Con la figura ya terminada y policromada se emprendió el último de los pasos, el cual consistía en ir deformando la figura a modo de simulación de derretimiento de manera exagerada. A diferencia del proceso anterior, que pretendía basarse únicamente en la emisión prolongada de calor, esta transformación se ejercía de manera voluntaria y no azarosa, provocando incisiones en la cera caliente con los dedos, arrancando el material sobrante o transformándolo para crear volúmenes nuevos [11, 12, 13, 14]¹⁵.

Proceso holístico

Una vez presentada la forma matérica de las *Ymagette*, nos dispondremos a analizarlas en su conjunto para ver como las partes se relacionan entre si para conformar un todo. Este apartado se ha llamado proceso holístico porque las figuras no se pueden comprender si no es de manera integral. Presentadas de forma parcial, las secciones se va sumando para acabar formando esta visión de conjunto.

¹⁵ En el *Apéndice C* de este trabajo se pueden encontrar la totalidad de fotografías tomadas a lo largo de todo el proceso escultórico.

La cera como material escultórico

Como se ha podido ver, la cera ejerce un papel protagonista en la construcción de los cuerpos de las figuras presentadas, y su elección no es arbitraria. En primer lugar, su uso se debe al deseo de utilizar un material tangible, palpable, ya que, como se verá a continuación, el sentido del tacto ejerce un papel muy importante en la concepción de las *Ymagette*. El segundo motivo, es la poca popularidad que tiene la cera frente a los grandes materiales escultóricos —como la piedra, la madera o el metal— que a veces puede llevar al desconocimiento de las grandes propiedades y posibilidades que posee. El uso de la cera como material escultórico finalista proviene de las antiguas civilizaciones, las cuales la usaban para realizar piezas relacionadas con el ámbito funerario y ritual. Ya en el siglo XVI destacó como género específico para la realización de retratos y pequeñas figuras, dando paso a desarrollar el llamado *arte de la cera*, siendo Italia —y más concretamente Florencia— donde los *ceratoli* —artistas de la cera— obtuvieron más relevancia. Debido a la fragilidad que tiene la cera existen muy pocas piezas conservadas, de las cuales conocemos su existencia gracias a las referencias escritas¹⁶. Pero es precisamente este carácter místico del uso de la cera el que impera en la concepción de las *Ymagette*.

Muy a menudo las antiguas civilizaciones no elegían los materiales únicamente por sus propiedades técnicas. Las

¹⁶ El Museu Frederic Marès contiene en su página web algunos artículos-ficha referentes a sus colecciones. Uno de ellos es una breve introducción a la cera como material escultórico. Para más información consultar <http://w110.bcn.cat/fixers/icub/museumares/mfm.laceracast.357.pdf>

connotaciones sobrenaturales que tenían los contextos funerarios, religiosos o rituales llevaban a tener en cuenta toda una simbología en referencia a los materiales. Maarten Raven (1988) interpreta el uso simbólico de los materiales en el antiguo Egipto. El uso de la cera con finalidades mágicas está documentado ya desde la Dinastía IX (2150 aC - 2100 aC), pero es a principios del Imperio Medio (2050 aC - 1800 aC) cuando se pueden encontrar detalles más concretos sobre su uso simbólico. Para los egipcios la cera tenía propiedades de magia destructiva, productiva y protectora. Estas cualidades proceden del mundo conceptual egipcio, donde las propiedades físicas de un material estaban estrechamente relacionadas con las simbólicas. Así pues, son los efectos de conservación de la cera lo que le aporta su cualidad apotropaica, su combustibilidad se relaciona con la destrucción y su maleabilidad y realismo evocan a su concepción productiva mágica. Además, se la consideraba una materia sobrenatural por su origen, ya que la relación directa que tiene con las abejas se entendía como un vínculo con el dios Ra (el dios Sol)¹⁷ y como un enlace entre la vida y la muerte, llegándose a usar incluso para la medicina y la profilaxis o en la realización de *ushebtis*¹⁸.

Las primeras *Ymagette* están realizadas bajo una interpretación de esta concepción egipcia de la cera. La intervención solar se consideró

¹⁷ Las abejas se consideraban descendientes directas del dios Ra, creadas en el momento en el que el sol lloraba, las lágrimas se convertían en abejas. Además, su organización social se entendía como un paralelismo de la estructura faraónica, siendo la abeja adquirida como símbolo real en ocasiones.

¹⁸ Los *ushebtis* eran unas figurillas momiformes que se ubicaban en las tumbas con el objetivo de que sus espíritus trabajaran para ellos en el Aaru —el paraíso de la mitología egipcia—. *Ushebti* significa «los que responden».

como un elemento clave para una purificación metafórica de las figuras, las cuáles, bajo los rayos de Sol se irían derritiendo simbolizando una mutación hacia un ser entre antropomorfo e informe, además de un ser único producto del azar. Así pues, se inició el proceso *Tres días al sol*. Lo interesante era buscar un equilibrio entre el arte como ritual y el arte como disidencia política. La existencia única que adoptarían las *Ymagette*, la imposibilidad de reproducción, y su carácter efímero pretenderían hacer referencia al concepto de *aura* descrito por Walter Benjamin (2013), de la cual anuncia su destrucción a través de la reproducción. Las primeras fotografías [3, 4, 5] corresponden a la voluntad de un alegato de estas variaciones a través del registro fotográfico, sin finalidad artística alguna.

Fotografía y secularización

La desilusión por no poder jugar con la irradiación de luz solar llevó a la aplicación artificial y controlada de calor. Como hemos podido ver anteriormente, la voluntad de realizar un video *time-lapse* se vio truncada, pero a nivel conceptual, el uso de la cámara debía ser fundamental por su simbología. Como se ha dicho anteriormente, uno de los objetivos de las *Ymagette* era romper límites, entre ellos los límites entre privado y público. Como se analizará en los apartados próximos, el uso público del espacio ha sido dispuesto para los hombres, mientras que el privado ha sido el lugar reservado para las mujeres. Para defender esta idea, debemos recurrir a un texto recuperado por Stoichita (2006: 229) extraído de

Manette Salomon (1867), de los hermanos Goncourt que habla sobre el posado de la modelo:

Tras unas palabras, ella empezó a desvestirse lentamente, disponiendo sobre el diván los vestidos que se iba quitando. Después se subió a la mesa del modelo con una camisa arremangada contra su pecho, sosteniendo entre sus dientes los festones de arriba, con un gesto recogido, púdico, de mujer honesta que se cambia de ropa. Pues, pese a su oficio y su hábito, estas mujeres tienen vergüenza. La criatura pronto pública que va a exponerse a todas las miradas de los hombres mantiene los rubores del instinto mientras su talón no ha mordido el pedestal de madera que hace de la mujer, desde que posa allí, una estatua de la naturaleza, inmóvil y fría, cuyo sexo no es más que una forma. Hasta entonces, hasta ese momento en que la camisa caída hace emerger de la desnudez absoluta de la mujer la pureza rígida del mármol, persiste siempre un resto de pudor en la modelo. El desvestirse, el deslizarse de sus ropas sobre ella, la imagen de las partes de su piel desnudándose una a una, la curiosidad de estos ojos de hombre que la esperan, el taller, al que todavía no ha descendido la severidad del estudio, todo confiere a la que posa una vaga e involuntaria timidez femenina que la hace velarse en sus gestos y envolverse en sus poses. Después, cuando la sesión ha terminado, la mujer regresa, reencontrándose a medida que se va vistiendo. Se diría que retoma su pudor al volver a enfundarse su camisa. Y aquella que hace sólo un

instante exhibía ante todos su pierna completa, se girará ahora para que nadie la vea ajustarse la liga.

Stoichita se sirve de estas palabras para hablar de las sesiones de posado de una mujer, en las cuales, su cuerpo deja de ser cuerpo y se vuelve una *forma*, y es esta forma la que es destinada a la contemplación pública, mientras que el cuerpo se oculta. Esta voluntad de ocultar «lo femenino», más todavía si hablamos del cuerpo femenino, de la vida pública y reservarlo para la privacidad es la idea con la que se pretende acabar. El autor habla de una revolución del desnudo femenino al someterse a la «mirada intrusa» a través de la cámara fotográfica. La fotografía consigue abrir lo privado y sacro que tenía el taller del artista a la mirada pública y profana¹⁹. Y esta es precisamente la finalidad buscada, acabar con el encarcelamiento femenino a lo privado, exponer el desnudo femenino, hacerlo público y desacralizar la *forma*, eso en lo que se convierte un cuerpo femenino cuando se desnuda, que no es cuerpo ni es nada. De esta manera, las *Ymagette* son a la vez obra y modelo, sacras y seculares. *Es de suma importancia que esta asociación, en la existencia de la obra, entre su aura y su función ritual, no se deshaga [...] el valor único de la obra de arte 'auténtica' se basa en ese ritual que le confirió su primer y originario valor de uso. Por indirecto que sea, este fundamento aún puede reconocerse, como ritual secularizado, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza*²⁰. Así, la obra se presenta como un conjunto escultórico-fotográfico que intenta poner en

¹⁹ Stoichita, V. (2006). *Op. Cit.* p. 230.

²⁰ Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. pp. 20 y 21.

confrontación una serie de polos aparentemente opuestos pero que son perfectos para establecer un diálogo²¹.

La dicotomía entre cera y arcilla

Como se ha dicho, el enfrentamiento «antagónico» es la esencia de las *Ymagette* y la voluntad de querer llevar los opuestos a su nivel más material hizo que se contemplara la idea de incorporar la arcilla como materia escultórico. La dualidad entre la arcilla y la cera se hace evidente al observar sus respuestas a la intemperie. Mientras la cera se ablanda con el calor, la arcilla se endurece, y al aplicar agua la cera se solidifica y la arcilla adquiere plasticidad.

Christopher Faraone (1989) habla en su artículo sobre la magia practicada en la antigua Roma con cera y arcilla a través del *similia similibus*, donde las propiedades de los materiales eran transferidas a otros objetos o seres. Para ello recurre a un pasaje de la octava égloga de Virgilio, donde Alfesibeo relata las prácticas de una hechicera para obtener el amor de Dafnis: *Traedme, hechizos, de la villa a Dafnis. Torna blanda a la cera y duro al barro un mismo fuego [...] Dafnis a mí sin compasión me quema, yo en este ramo quemo a Dafnis vivo*. (Virgilio, trad. 1960: 49). De esta manera relata un hechizo que consiste en arrojar al fuego dos figuras, donde una hecha de barro/arcilla, que simboliza a la propia hechicera, se endurece y la de cera se derrite, revirtiendo así la situación metafórica en la que se encuentran. Es habitual encontrar en la magia grecorromana hechizos realizados con ambos materiales ya que son fácilmente

²¹ La serie fotográfica completa se puede ver en el *Apéndice* de este trabajo.



15. Conjunto de magia
Arcilla, plomo y metal
Siglo IV
Museo del Louvre - E 27145 ABC

moldeables y fácilmente destructibles, simbolizando así la breve transición que hay entre la vida y la muerte, y ya sea en forma de encantamiento de amor, para la destrucción de enemigos o la protección de seres queridos²². Los llamados *papyri graecae magicae* (papiros griegos de magia) son un conjunto de textos, conservados por lo general en papiro, sobre magia y brujería que fueron descubiertos en las expediciones arqueológicas europeas realizadas en Egipto durante el siglo XX. Existen un total de 81 papiros que datan entre el siglo I aC y el V dC. Uno de los más conocidos es el Papiro IV, conocido como el «gran papiro mágico de París» ya que

²² Raven, M. (1988). Magic and symbolic aspects of certain materials in Ancient Egypt. En *Varia Aegyptiaca* vol. 4. pp. 240 y 241.

se encuentra en la Biblioteca Nacional Francesa. En él se describe un conjuro erótico que consiste en modelar dos figuras, una con cera y la otra con barro, siendo la masculina representada como el dios Ares, y la femenina sentada, con los brazos a la espalda. Muchos de los hechizos que se describen en estos papiros conllevan rituales muy complejos y se cree que fueron escritos por sacerdotes y sacerdotisas responsables de los templos griegos y egipcios²³. En el Museo del Louvre se encuentran algunas piezas bastante bien conservadas que muestran estas figuras destinadas a rituales de encantamiento como, por ejemplo, un conjunto ritual formado por una vasija de arcilla, una tablilla de execración de plomo y una estatuilla femenina, también de arcilla, con trece alfileres metálicos clavados [15]. Este hechizo, aunque se parezca a los rituales del famoso vudú, es un encantamiento de seducción que consistía en clavar estos trece alfileres en lugares estratégicos para conseguir el amor, en este caso, de una mujer llamada Ptolemais.

De esta manera, la arcilla funciona como un ingrediente «mágico» de las *Ymagette*, ya que al ser elementos opuestos con la cera, se complementan. A altas temperaturas la cera se debilitará, trasladando así ese estado a la *ymagette*, mientras que la cera le aportará fortaleza. Este efecto se pretende asimilar al propio carácter del ser humano, a veces fuerte, a veces débil, pero casi siempre ambos a la vez, lo que permite construirnos como seres complejos.

²³ Mérida Jiménez, R.M. (2014). *El gran libro de las brujas. Historias y conjuros de las mujeres más temidas por el poder*. pp. 79-84.

Brujas, hechiceras y sabias. Una amenaza social

La representación deforme y monstruosa de las mujeres construye un universo antagónico a la idea de mujer ideal. Ya en el imaginario grecorromano la presencia de amazonas, estriges, sirenas, empusas, lamias, hechiceras y arpías van sentando las bases de una concepción femenina de oposición a la razón y la moralidad, características reservadas al género masculino²⁴. Estos monstruos femeninos se identifican a su vez con la idea contraria de mujer que difunde la cultura patriarcal, una feminidad relacionada con la maternidad y la sumisión marital. Como se ha podido ver en los apartados anteriores, el engendramiento de las *Ymagette* está estrechamente relacionado con la magia. En este apartado podemos ver una breve introducción a la idea de bruja, desde las hechiceras de la tradición clásica a la bruja moderna. La intención de estas líneas es relacionar el mundo mágico desde donde nacen las *Ymagette* a las teorías feministas explicadas en los capítulos posteriores para así comprender el vínculo que existe entre la obra y las ideas defendidas. Además, la peculiar deformidad de las figuras genera una reflexión en torno a la mujer grotesca, monstruosa, conceptos que se recuperarán en capítulos posteriores con las figuras de Kiki Smith y Cindy Sherman.

La imagen de la bruja es asociada mayoritariamente con las mujeres, las cuales han sido ferozmente perseguidas y asesinadas a lo largo de la historia, y es probable que todavía queden

²⁴ Beteta Martín, Y. (2014). La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX. En *Dossiers Feministes*, 18, p. 294.

reminiscencias en la cultura occidental contemporánea que expliquen la violencia que sufren actualmente las mujeres desde diversos flancos. Tanto la brujería como la magia suelen oponerse en muchas culturas a la idea de religión, la cual a su vez otorga una función subordinada a las mujeres. Pero, ¿dónde acaba la brujería y dónde empieza la religión? Es la pregunta que se hace Rafael M. Mérida (2014: 16) en su libro dedicado a la historia de las brujas. El autor lleva a cabo un recorrido documentado de la brujería, el cual parte de la tradición clásica y llega hasta la Edad Moderna. Ya en el siglo V aC, las *Doce Tablas* —el código jurídico romano— condenaban cualquier práctica asociada a la brujería, adivinación u otras experiencias que conllevaran que un ser humano había sido elegido como portavoz de los dioses, aunque a pesar de la ley se permitían muchas prácticas, siempre y cuando se distanciaran del culto público. Esta privacidad es lo que fomentaría el crecimiento de brujerías en el mundo antiguo. Pero es a partir de finales del siglo III y principios del IV aC, con los decretos del emperador Constantino, que la prohibición y la persecución de la magia se extiende desmesuradamente²⁵, ya que el Cristianismo iniciará un proceso de destrucción contra el resto de creencias coetáneas desacreditándolas de magia, brujería y superstición, culminando con la oficialidad del Cristianismo como religión del Imperio que promueve Teodosio en el año 391. Es en este momento cuando la brujería empieza a ejercer como aquello opuesto a la religión, es decir prácticas heréticas debidas a un modelo teológico opuesto, estableciendo una

²⁵ Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* p. 17 y 18.

diferencia entre la práctica mágica y el hecho milagroso²⁶. Mérida (2014: 112-114) considera la literatura de san Agustín (354-430) imprescindible para analizar el recorrido de la caracterización de la magia. Según Mérida, el autor de Hipona —formado en círculos neoplatónicos milaneses— realiza, mediante un proceso de sincretismo, la transformación de los *daimones* clásicos (seres intermediarios entre los humanos y las divinidades con poderes para ejercer el bien o el mal) en seres con poderes maléficos que engañan al ser humano alejado de la providencia divina. Esta creencia ayuda a la demonización de los cultos paganos y las supersticiones populares y, a partir del primer cuarto del siglo V, las brujas, al igual que otros practicantes, irán adoptando una concepción demoníaca opuesta a la de bien y verdad, es decir, opuesta a Dios. Gran parte de las leyes contrarias a la brujería promulgadas a lo largo del siglo V remiten a prácticas arraigadas entre los diversos pueblos del continente europeo en proceso de restauración política debido a la disgregación del Imperio romano²⁷, y proceden de doctrinas como las de san Agustín, la cual es fuente esencial para concretar las definiciones de la brujería hasta llegar al siglo XII²⁸. Durante estos siglos el proceso de consolidación del Cristianismo, así como la persecución de las prácticas heréticas, fue lento y costoso. Prueba de ello es el choque cultural que se revela en la supervivencia de ritos paganos ya en el siglo VIII, en época del Imperio carolingio. El texto conocido como *Indiculus superstitionum*

²⁶ *Ibidem*. p. 111.

²⁷ Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* p. 122.

²⁸ *Ibidem*. p. 115.

et paganiarum (Pequeño índice de las supersticiones y de las costumbres paganas) muestra y condena hasta treinta creencias y prácticas paganas bajo la amenaza del pago de una multa²⁹. En los siglos XII y XIII se produce un gran cambio en los conceptos de magia y de brujería, los cuales comienzan a adquirir otra dimensión, y es bajo las palabras de santo Tomás de Aquino se puede ver la transformación que sufren:

*Cuando el alma siente una vehemente conmoción maligna, como de manera especial puede ocurrir con esas viejas hechiceras, la mirada de éstas se hace ponzoñosa y dañina del modo que hemos dicho, especialmente para los niños que son muy impresionables. Es también posible que por permisión de Dios, o incluso por algún hecho oculto, intervenga la malicia de los demonios, con los que las viejas hechiceras pueden tener algún pacto*³⁰.

La magia y la brujería ya no se considerarán prácticas llevadas a cabo por pecadoras e ignorantes que reiteran supersticiones paganas heredadas, sino secuaces de los demonios que pretenden apropiarse de conocimientos divinos a través de un pacto. Aunque la persecución de la magia por parte de la Iglesia se llevaba a cabo hacia hombres y mujeres, la vinculación del sexo femenino con la

²⁹ *Ibidem*. pp. 124 y 125.

³⁰ Fragmento de *Suma de Teología* de santo Tomás de Aquino, facilitado por Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* pp. 131 y 132.

brujería ya se encuentra en la tradición grecorromana³¹. Ya en el Medievo, siendo una de las prácticas más perseguidas y condenadas por la institución —fundamentalmente a través de la Inquisición, hasta finales del siglo XVII—, empezó a ser vista como una amenaza social³². Una de las obras con más influencia sobre la concepción de la brujería y probablemente el tratado más importante sobre la caza de brujas fue el *Malleus Maleficarum* (Martillo de las Brujas) escrito por los inquisidores dominicos Jakob Sprenger y Heinrich von Krämer y publicado en 1486. El libro se divide en tres partes: la primera habla sobre la existencia de la brujería y el pacto que establecen con el diablo, la segunda sobre los diversos poderes que tienen las brujas y la tercera enumera una serie de actividades para mejorar la actividad de la Inquisición. Si nos centramos en la segunda parte, encontramos una serie de preguntas que los autores se dedican a responder, como por ejemplo la pregunta VI, la cual se titula *Acerca de las brujas que copulan con demonios. Por qué las mujeres son las principales adeptas a las malvadas supercherías*. En este capítulo podemos encontrar afirmaciones como:

En cuanto a la primera pregunta, por qué hay una gran cantidad de brujos en el frágil sexo femenino, en mayor proporción que entre los hombres; se trata

³¹ Rafael M. Mérida dedica los tres primeros capítulos de *El gran libro de las brujas* (2014) a las brujas de la tradición clásica —como Simeta, Dido, Acántide, Dipsas o Pánfila—, a las divinidades relacionadas con la brujería —Hécate, Circe y Medea— y a encantamientos y conjuros procedentes del mundo grecorromano.

³² Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* pp. 132 y 133.

*en verdad de un hecho que resultaría ocioso contradecir, ya que lo confirma la experiencia, aparte del testimonio verbal de testigos dignos de confianza*³³.

*[...]hay tres cosas en la naturaleza: la Lengua, un Eclesiástico y una Mujer, que no saben de moderación en la bondad o el vicio, y cuando superan los límites de su condición llegan a las más grandes alturas y a las simas más profundas de bondad y vicio. Cuando están gobernadas por un espíritu bueno, se exceden en virtudes; pero si éste es malo se dedican a los peores vicios*³⁴.

*Y de la maldad de las mujeres se habla en Ecclesiasticus, XXV: "No hay cabeza superior a la de una serpiente, y no hay ira superior a la de una mujer. Prefiero vivir con un león y un dragón que con una mujer malévola" [...] todas las malignidades son poca, cosa en comparación con la de una mujer*³⁵.

*[...] tres vicios generales parecen tener un especial dominio sobre las malas mujeres, a saber, la infidelidad, la ambición y la lujuria. Por lo tanto, se inclinan más que otras a la brujería, las que, más que otras, se entregan a estos vicios*³⁶.

De esta misma manera encontramos pasajes que nos hablan sobre la manera en que las brujas copulan con los diablos llamados incubos, sobre cómo las brujas evitan e impiden la procreación, sobre cómo privan a los hombres de sus miembros viriles, sobre la manera en que transforman a los hombres en bestias o sobre cómo las brujas comadronas cometen la mayoría

³³ Kramer, H., Sprenger, J. (1486). *Malleus Maleficarum*. p. 47.

³⁴ *Íbidem*. p. 48.

³⁵ *Íbidem*. p. 49.

³⁶ *Íbidem*. p. 54

*de los crímenes horribles cuando matan a los niños o los ofrecen a los diablos*³⁷. Es sorprendente la vigencia actual que tienen estas ideas. Cada uno de ellos se podría relacionar con numerosos episodios de violencia que sufren las mujeres en distintos ámbitos en mundo contemporáneo. La represión sexual que han vivido y viven las mujeres, la condena de los anticonceptivos que se promulga desde algunas instituciones, el «peligro» al que se arriesga un hombre al verse sometido por los encantos de una mujer y sus consecuencias en los cuerpos de las mujeres o la ilegalidad del aborto. La violencia practicada contra las acusaciones de brujería sigue, de algún modo, vigente. Si nos remontamos a la transformación cristiana, las brujas eran mujeres sabias que practicaban sus conocimientos desde la heterodoxia, una sabiduría popular que se transmitía generacionalmente, quedando fuera del ámbito académico. No es de extrañar pues, que, debido al sincretismo, durante la Época Medieval existieran prácticas mágicas no condenadas, como las vinculadas a la medicina y la astrología³⁸, las cuales quedaban protegidas y al servicio del poder. Las mujeres siguen como subordinadas en las esferas religiosas, impidiéndoles ejercer representación máxima dentro de la jerarquía interna de cada una de ellas, además de, como ya se ha mencionado, el gran control que se pretende ejercer de su cuerpo desde estas instituciones como la represión sexual o el control de la natalidad. De esta manera, a lo largo del Medievo la figura de la bruja evoluciona como consecuencia de un antagonismo con la divinidad cristiana,

³⁷ Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* p. 144.

³⁸ *Íbidem.* p. 129.

pretendiendo ridiculizarla, moralizar a su costa o simplemente exterminarla, transformándola en una aliada del demonio que ha dado lugar al concepto de bruja moderna que hoy encontramos, mientras que a su vez, la figura de la bruja ha servido para llevar a cabo una persecución de mujeres que todavía hoy tiene secuelas. La iconografía de la bruja medieval ha gozado de gran éxito en el imaginario colectivo occidental, teniendo un gran eco en la historia del arte. Desde Goya, Salvatore Rosa, Franz von Stuck o William Blake, la práctica de la magia, el culto al diablo, la sexualidad excesiva y dañina para el hombre, la ausencia de instinto maternal o los aquelarres perpetúan a las brujas como un gran icono muy utilizado por el patriarcado³⁹. Este tipo de imágenes contienen una gran carga simbólica, la cual se interioriza conformando un discurso manipulado que identifica a las mujeres sabias e independientes con un imaginario diabólico, peligroso y perjudicial para el género masculino, el cual se debe combatir. *Las brujas han acompañado, generación tras generación, a los hombres y a las mujeres del campo y de la ciudad, de la aristocracia y del pueblo, analfabetos e intelectuales, adolescentes y ancianos. Y nos siguen acompañando, a pesar de que esta época nuestra no resulte, en muchas ocasiones, la más propicia para una sabiduría centenaria que las hijas fueron heredando de madres y abuelas*⁴⁰.

Como se ha podido ver, el tránsito de la Baja Edad Media a la Edad Moderna se considera uno de los momentos clave para la transmisión de esta visión monstruosa de las mujeres, donde el éxito de los tratados de demonología convertían a las herederas de la

³⁹ Beteta Martín, Y. (2014). *Op. Cit.* pp. 294 y 295.

⁴⁰ Mérida Jiménez, R.M. (2014). *Op. Cit.* p. 422.

Hécate grecorromana en un estereotipo de monstruo femenino que ha pervivido apenas sin cambios hasta la actualidad⁴¹.

El movimiento feminista ha recuperado la caza de brujas del folclore, identificando a éstas como un símbolo de desafío contra el poder estructural. También veremos como algunas artistas contemporáneas como Kiki Smith toman este modelo clásico y lo subvierten para así convertirlo en paradigma de aquello que sus creadores quieren combatir, y reclamar así la sexualidad y la corporalidad de las mujeres a partir de imágenes inspiradas en la deformación y la monstruosidad femenina⁴². Esta nueva modalidad de feminidad pretende ser una alternativa al simulacro femenino.

El simulacro embaucador

Como bien se ha especificado en la introducción, el simulacro femenino es el objeto de estudio de este trabajo. En *Sofista*, Platón ya introduce este concepto al referirse a dos maneras diferentes de producir imágenes, una a través de la copia (*eikastiké*) y otra a través del simulacro (*phantastiké*). La diferencia entre ambas es que la primera posee una semejanza con el modelo, mientras que el simulacro pone en cuestión la noción de modelo, ya que está construido bajo la disimilitud. En la historia del arte occidental la imagen-copia-icón (*eikón*) triunfará a través de la mimesis, mientras

⁴¹ Beteta Martín, Y. (2014). *Op. Cit.* p. 295.

⁴² La influencia de la obra de Kiki Smith se desarrolla en el apartado *Historia del arte feminista*.

que la imagen-simulacro-fantasma (*phantasma*) tiene una representación turbia y caracterizada de oscuros poderes⁴³.

La filosofía del siglo XX recupera el simulacro y lo pone en el centro de la modernidad y la posmodernidad, donde adoptará un nuevo sentido. Gilles Deleuze (1969: 182) al hablarnos de la copia la relaciona con la *Idea* de un objeto, más que con un objeto en sí, ya que la copia sólo *se conforma al objeto en tanto que se modela (interior y espiritualmente) sobre la Idea*. Sin embargo, el simulacro es simple existencia estética construida desde la diferencia, donde el espectador forma parte del mismo simulacro, negando la copia, el original y el modelo⁴⁴.

Por otra parte, Baudrillard (2014) diferencia entre *disimular* y *simular*. Disimular sería fingir no tener lo que se tiene, lo que implica la presencia, mientras que simular es fingir tener algo que no se tiene, suponiendo una ausencia. Pero el simulacro va más allá que fingir, ya que se cuestiona lo verdadero y lo falso, la realidad y la hiperrealidad, llegando a no saber distinguir si aquello fingido es real o no⁴⁵. Cuando afirma que *sólo sabemos restaurar el orden de lo visible* (2014: 25) está totalmente en lo cierto. Ya no importan las dimensiones místicas, no importa el icono, ni el aura de la que hablaba Benjamin, sólo importa la apariencia. El simulacro es una amenaza para lo real, ya que el orden establecido, la institución, se

⁴³ Stoichita recupera las palabras de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* (1969). Stoichita, V. (2006). *Op. Cit.* p. 11.

⁴⁴ Deleuze, G. (1969). Simulacro y filosofía antigua. En *Lógica del sentido*. p. 180-188.

⁴⁵ Aquí Baudrillard se sirve de una metáfora citando a Émile Littré: «Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en la cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella». Baudrillard, J. (2014). *Op. Cit.* p. 12.

encarga de absorber la simulación y devolverla a la realidad a modo de verdadera⁴⁶.

La obra de Stoichita (2006) aplica a las artes el fenómeno de simulacro, el cual ha estado y está muy presente en la estética occidental, y lo hace girando en torno al mito de Pigmalión como símbolo fundamental para su práctica, considerándola la primera gran historia del simulacro en la cultura de Occidente. Además, elabora la estructura de su ensayo alrededor de la figura femenina, sobre el cuerpo de la imagen, y por lo tanto, los tintes eróticos nos llevan a hacer una reflexión sobre la confusión entre la realidad e hiperrealidad del deseo. La estatua de Pigmalión no tiene modelo, es fruto de su imaginación, el simulacro ya tiene existencia propia, el artista busca la transmisión de la vida debido a un impulso erótico. Stoichita (2006: 15) resalta el hecho de que no es la creación o la contemplación de la estatua lo que inquieta, sino su uso. La obra es el medio desde donde se produce un cambio simbólico, donde realidad e hiperrealidad se alternan un incesante vaivén, simbolizando el triunfo de la ilusión estética. Encontramos en el mito de Pigmalión las fluctuantes relaciones que existen entre estética, magia y habilidad técnica. De esta manera, partimos de la versión del mito que nos da Ovidio en las *Metamorfosis* para darles forma a las *Ymagette*.

El tacto y el podio: elementos vivificadores

⁴⁶ *Ibidem*. p. 48.

Uno de los recursos más utilizados por la iconografía artística, ya sea en pintura o en escultura, es el «paso» como representación del movimiento. El paso simboliza una ruptura de lo estático, y por lo tanto, un tránsito de lo inanimado a lo animado. Pero para que este paso sea efectivo, debemos situar a la estatua en un podio. Stoichita (2006: 164) piensa el podio como un limbo entre el mundo real y el mundo artístico, y sobrepasarlo equivaldría a dejar el marco artístico para adentrarse en la realidad. Así pues, el podio simboliza el estado pasivo de las *Ymagette*, y a su vez ejerce de plataforma para potenciar la insuflación de vida.

Así pues, para tratar el elemento clave que dota de vida a las *Ymagette* debemos remontarnos al apartado inicial de este capítulo, *La cera como material escultórico*, donde se mencionaba la importancia del uso de este material por su relación con el tacto, ya que es este sentido el que funciona como principio vivificador. Stoichita nos habla de una ceremonia de encarnación del cuerpo, de estatua a simulacro, la cual se lleva a cabo a través del tacto, donde el calor emanado de las manos funde la cera —calor también alusivo a la vida, en contraposición al frío inerte de la muerte— y la presión de los dedos modela el cuerpo⁴⁷. Del poema podemos extraer que Pigmalión crea una estatua porque está decepcionado con las mujeres, que esta estatua no tiene como modelo a ninguna mujer

⁴⁷ La ceremonia de encarnación descrita por Stoichita se basa en un análisis del mito de Pigmalión de las *Metamorfosis* de Ovidio. El autor sitúa a la cera como un paso intermedio entre la estatua, de marfil, y el simulacro, de carne. El sentido del tacto intervendría al dotar al simulacro de vida fundiendo y modelando la cera, y finalmente constatar mediante la percepción del pulso su carácter viviente. Stoichita, V. (2006). *Op. Cit.* pp. 34 y 35.

real y que gracias al tacto y a la intervención divina la escultura cobra vida. Así, Ovidio relata⁴⁸:

A las cuales, porque Pigmalión las había visto pasando su vida a través

de esa culpa, ofendido por los vicios que numerosos a la mente

femínea la naturaleza dio, célibe de esposa

vivía y de una consorte de su lecho por largo tiempo carecía.

Entretanto, níveo, con arte felizmente milagroso,

esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer

nacer puede, y de su obra concibió él amor.

[...]

Muchas veces las manos a su obra allega, tanteando ellas si sea

cuerpo o aquello marfil, y todavía que marfil es no confiesa.

Los labios le besa, y que se le devuelve cree y le habla y la sostiene

y está persuadido de que sus dedos se asientan en esos miembros por

ellos tocados,

y tiene miedo de que, oprimidos, no le venga lividez a sus miembros.

[...]

y echándose en su diván le besó los labios: que estaba templada le

pareció;

le allega la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le toca.

Tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor

en él se asientan sus dedos y cede, como la del Himeto al sol,

se reblandece la cera y manejada con el pulgar se torna

en muchas figuras y por su propio uso se hace usable.

Mientras está suspendido y en duda se alegra y engañarse teme,

⁴⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, X. (pp. 202 y 203). Extraído de Perez Vega, A. (trad.). (2002). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/36049224/Ovidio-Metamorfosis-bilingue>. En el *Apéndice A* del trabajo podrá encontrarse el episodio completo referido a Pigmalión.

*de nuevo su amante y de nuevo con la mano, sus votos vuelve a tocar;
un cuerpo era: laten tentadas con el pulgar las venas.*

Llegados a este punto, es necesaria la contraposición entre los sentidos de la vista y del tacto para entender que, a no ser de una intervención mágica, el simulacro siempre reside en la virtualidad, en la hiperrealidad, donde puede ejercer su poder embaucador bajo la mirada estética. Cuando el tacto interviene es capaz de confirmar o invalidar lo que para la vista es aún incierto⁴⁹. Pero si el simulacro es virtual, ¿qué estamos tocando? Todo aquello tangible que confirme el simulacro, no estará más que evidenciando un cambio de roles entre modelo y obra. Como se ha mencionado anteriormente, Deleuze habla de una concepción clásica de arte que presenta una modelo real, en base a la cual se realiza una obra a través de la mimesis. Pero con la intervención del simulacro, la modelo «muere», o mejor dicho, «transmuta» para ser la obra, implantándose el simulacro como *Idea* para la mimesis. Así pues, las mujeres pretenden ser la copia de un simulacro y para ello, es necesario potenciar todo aquello en lo que se sustenta el simulacro, es decir, la percepción óptica, ya que prima la imagen sobre el objeto, y por lo tanto la vista sobre el tacto. Además, el mito de Pigmalión abre otra línea de discusión tratada en los próximos capítulos de este trabajo, que es la función social de la mujer. La estatua que construye Pigmalión a su complacencia, nace con el único propósito de ser su esposa, una especie de matrimonio forzado a la que la mujer-simulacro se ve envuelta sin ningún tipo de cuestión. Nos topamos con una mujer irreal, modelada para el

⁴⁹ Stoichita, V. (2006). *Op. Cit.* p. 29.

deleite visual masculino, virginal, pero que, debido a la carga erótica de su esencia, cobra vida para satisfacer de manera innata los deseos de Pigmalión.

Debemos entender a las *Ymagette* como el *simulacro de un simulacro*, lo cual permite invertir de nuevo la ecuación y volver a la noción de realidad, ya que a diferencia de Pigmalión —el cual crea el simulacro por estar decepcionado con las mujeres— las *Ymagette* son creaciones derivadas de una decepción con el propio simulacro. Todos los elementos en ellas están pensados para crear esta dualidad y a la vez romperla: la intervención de ingredientes mágicos, como la cera —producida cual bruja que remueve su caldero— y la arcilla, pretenden participar en una idea de mujer autosuficiente, emancipada y empoderada, la cual resiste debilidades y adquiere fortaleza de manera autónoma; la voluntad de plasmar cuerpos no normativos partiendo de una idea de disidencia; y el quebranto de una frontera entre público y privado exponiendo las *Ymagette* a la serialización a través de la fotografía, conllevando a su vez una secularización del espacio privado, donde la mujer es valorada por su sacralidad.

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES CONSTRUCCIÓN DE CUERPOS

*Es dócil el cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que
puede ser transformado y perfeccionado.*

Michel Foucault (2002: 140)

Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza. Con estas palabras definen Bourdieu y Passeron (1996: 44) la esencia de las jerarquías sociales, en las cuales, el agente dominante impone una arbitrariedad cultural en función de un modelo arbitrario de imposición⁵⁰, ejerciendo una *acción pedagógica* que no se llevaría a cabo sin la existencia de una *autoridad pedagógica*. Señala la **educación** como método de transmisión, la cual se inculca desde las instituciones y desde la que no se pueden disociar la *reproducción cultural* de la *reproducción social*. Además, al reproducirse esta arbitrariedad social, se hace de manera homogénea y ortodoxa para

⁵⁰ Bourdieu y Passeron distinguen entre la *arbitrariedad de la imposición* —verdad objetiva de la imposición como pura relación de fuerza— y la *arbitrariedad impuesta* —verdad objetiva de los significados impuestos como cultura totalmente arbitraria—. Bourdieu, P., Passeron, J.C. (1996). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. En *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. p. 50.

asegurarse que los agentes son intercambiables, asegurándose así, no sólo la inculcación del sistema hegemónico, sino que también sirve de instrumento de control para las herejías individuales⁵¹. En este texto, Bourdieu y Passeron analizan de manera general cualquier sistema basado en las relaciones de poder, y por tanto, en la violencia simbólica. Pero en otro de sus libros, Bourdieu pone de manifiesto la existencia de una sociedad patriarcal que implica estas relaciones de poder simbólico mencionadas, de las cuales hablaremos más adelante.

El cuerpo es un gran constructor de identidades, ya sea en cuanto al modelaje del «yo» como en la formación de distintos grupos sociales. La liberación del cuerpo que se supone que caracteriza a la sociedad occidental no está sujeta ni mucho menos a relaciones arbitrarias, sino que, al igual que se ha visto en el apartado anterior, se implanta desde diversas instituciones y espacios como los medios de comunicación, el mundo del espectáculo, el ocio, la publicidad o el deporte. Por lo tanto, el aprendizaje de estas normativizaciones y usos del cuerpo y de la imagen corporal no será la misma en todos los colectivos humanos. El sexo, el género, la edad, la clase social o la religión serán variables que interferirán en las construcciones de las identidades individuales y colectivas⁵². Es innegable afirmar, pues, que todos los cuerpos están sometidos a obligaciones y coacciones. En los siglos XVIII y XIX comienza a instaurarse el esquema social que tenemos actualmente, ya que la unidad de trabajo familiar comienza a destruirse en pro de la diferenciación de

⁵¹ Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (1996). *Op. Cit.* p. 98 y 99.

⁵² Esteban, M.L. *Op. Cit.* p. 74.

dos esferas completamente independientes como son el trabajo doméstico y el trabajo remunerado de las fábricas. Es entonces cuando el sistema de disciplina expuesto por Foucault cobra el sentido que tiene actualmente, llevando a todos los sectores sociales a la clausura y la domesticación en colegios, fábricas y hogares. De esta manera, la vinculación de las mujeres al trabajo doméstico debido a sus cualidades biológicas y naturales se va forjando junto a una idea de mujer virtuosa sexualmente anestesiada⁵³. Foucault (2002) distingue entre *disciplina* y *esclavitud* únicamente por la relación de apropiación que se establece de los cuerpos, pero no pasa por alto una relación de sumisión codificada que se potencia desde las instituciones y que constituyen una manipulación de sus elementos, sus gestos y sus comportamientos. De esta manera, señala a la disciplina como un elemento subliminal de control institucional que se encarga de aumentar y disminuir a la vez nuestras fuerzas⁵⁴, así como de estructurar dos de los pilares fundamentales de poder: el consumo —como parte esencial de la socialización— y el autocontrol —dominio de las emociones, los deseos y los impulsos—, los cuales se estructuran en cuatro grandes áreas: alimentación, ejercicio físico, cuidado estético y sexualidad. Esta estructura política es extremadamente compleja, debiéndose a numerosos procesos extendidos, a veces imperceptibles, que se van repitiendo e imitando, organizando así una estructura general de instituciones disciplinarias, las cuales se encargan de la distribución

⁵³ Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. p. 18.

⁵⁴ Según Foucault, la disciplina aumenta nuestras fuerzas en términos económicos de utilidad, y las disminuye en términos políticos de obediencia. Foucault, M. (2002). *Op. Cit.* p. 142.

de la ciudadanía para implantar la obediencia y la docilidad. Así pues, señala cuatro estrategias de distribución: la *clausura* como método de adoctrinamiento para la sumisión y de perpetuación del orden. Serían ejemplos los colegios —los cuáles se encargan del aprendizaje, pero a su vez establecen vigilancia, jerarquización y recompensa—, la fábrica o la casa (la cual Foucault no menciona, pero es evidente que la reclusión de las mujeres al ámbito doméstico sería un procedimiento más de clausura); la *división por zonas* acaba con los colectivos e individualiza al sujeto, acabando así con la comunicación y favoreciendo a la competitividad, ya que los individuos se convierten en intercambiables; los *emplazamientos funcionales*, los cuáles fomentan la vigilancia y la creación de espacios productivos; y por último, la *clasificación por rangos*, a través de la cual se distribuye a la población por capacidades intelectuales, comportamientos u otros criterios que implican medidas disciplinarias. Estas medidas se basan en la recompensa y en el castigo y, por lo tanto, en la aplicación subjetiva de los valores del bien y del mal —recompensa por una calificación, un sueldo, una buena consideración por parte de la sociedad, etc.—, una especie de «justicia» que funciona a base de miedo y huída de la sanción y la cual permite subir o bajar en la clasificación por rangos que se mencionaba anteriormente. Es precisamente el miedo a este posible descenso lo que funciona como *penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, normaliza*⁵⁵.

⁵⁵ Foucault, M. (2002). *Op. Cit.* p. 188.

De esta manera se pretende una construcción corporal homogeneizada, basada en la oposición binaria entre «lo masculino» y «lo femenino», modelada por una significación social arbitraria, pero disfrazada de una objetividad natural. Retomando a Bourdieu (2000), el autor explica cómo este orden social injustificado se ratifica con diversos factores como la división sexual del trabajo, la cual estructura el espacio y el tiempo que debe ocupar cada uno. Este mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales —es decir, una construcción basada en las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres—, en las cuales, la mujer queda sometida al hombre debido a su inferioridad⁵⁶. Esta construcción social ha pasado por un proceso de naturalización que la ha llevado a ser asimilada y normalizada. Son las diferencias visibles entre hombres y mujeres las que se extraen y se construyen bajo una mirada androcéntrica, asegurándose así la garantía de la verosimilitud, una *somatización de las relaciones sociales de dominación*⁵⁷.

La construcción de lo simbólico se lleva a cabo a través de la representación y de la transformación de los cuerpos, incluso de sus movimientos y posiciones, en definitiva, a través de ocupar el espacio, lo cual tiene una gran carga de significación moral.

⁵⁶ La definición social de los órganos sexuales obedece a las mismas oposiciones fundamentales entre «lo positivo» y «lo negativo», «el derecho» y «el revés» o «lo recto» y «lo curvo», en los que el principio masculino aparece como medida de todo y por tanto, considerando al hombre y a la mujer como dos variantes —superior e inferior— de la misma fisiología. Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. p. 27 y 28.

⁵⁷ Bourdieu, P. (2000). *Op. Cit.* p. 38.

Bourdieu hace referencia a posturas «femeninas» como tener las piernas cerradas, sonreír, disimular el vientre o bajar la mirada, las cuales tienen un evidente significado de empequeñecimiento físico y psicológico⁵⁸.

Debido a todo un sistema de oposiciones binario, en el que el hombre se identifica con lo positivo y la mujer con lo negativo, se ha considerado que el sexo de la mujer sólo es hermoso cuando está oculto, bajo los principios de la pureza, la virginidad y el pudor — prueba de ello es el cinturón de castidad—. Esto a conllevado un gran desconocimiento del sexo y la sexualidad femenina, que hace que se hayan producido y produzcan episodios de verdadera ignorancia entorno al cuerpo femenino, como que hasta el Renacimiento no existiera ningún término anatómico para describir el sexo femenino⁵⁹, la tardanza del «descubrimiento» del clítoris y de la próstata o la eyaculación femenina. Será importante entender como Bourdieu (2000: 30-36) parte de esta visión tan vetada y tabú de la anatomía femenina para trasladar la relación de poder también al campo sexual. Señala que esta concepción del cuerpo femenino sitúa claramente en una posición pasiva a la mujer, haciendo que la relación de dominación se refleje también al sexo, donde tanto las prácticas como las representaciones no son las mismas para hombres y mujeres. *El mismo acto sexual es concebido por el hombre como una forma de dominación, de apropiación, de «posesión»*⁶⁰. El sistema de oposiciones de lo masculino como activo y lo femenino

⁵⁸ Bourdieu, P. (2000). *Op. Cit.* pp. 42 y 43.

⁵⁹ *Íbidem.* p. 28.

⁶⁰ *Íbidem.* p. 34.

como pasivo crea, organiza, expresa y dirige el deseo, haciendo del sexo una actividad en la que las relaciones de poder se reflejan de una manera evidente⁶¹.

⁶¹ Bourdieu ejemplifica esta relación de poder con las relaciones homosexuales masculinas, donde socialmente —se refiere desde la época griega hasta la actual— se considera que el hombre activo ejerce una dominación sobre el pasivo debido a la «feminización» que se establece por su sumisión. Bourdieu, P. (2000). *Op. Cit.* p. 35.

HISTORIA DE UNA BATALLA CONTRA EL SIMULACRO FEMENINO

*Un rol es un conjunto de tareas y funciones asignadas a una persona en un determinado grupo social*⁶². Debido a nuestra herencia cultural los roles femeninos que adoptan las mujeres se estructuran alrededor del cuidado de los otros, desarrollando actitudes, sentimientos y comportamientos que atribuimos a una serie de causas inherentes a una supuesta naturaleza femenina. Los medios de comunicación transmiten constantemente una serie de mensajes que refuerzan el orden patriarcal hegemónico de nuestra sociedad, como la necesidad de un hombre al que amar, la maternidad como finalidad para la realización como mujer o la obligación de dispensar cuidados de forma altruista de manera instintiva. En *La mujer discriminada* de Ann Oakley se pueden distinguir hasta cuatro fases en los que el rol femenino es aprehendido desde el nacimiento⁶³: La **socialización** es lo que las niñas reciben de otras mujeres adultas, lo que observan y lo que se les dice, incluyendo el tono de voz, los gestos, la vestimenta o la actitud hacia la comida; la **canalización** se centra en todo aquello que se expone ante una niña para que se identifique con el rol de género que se le tiene reservado, como los

⁶² Gómez, P. (2001). Anorexia Nerviosa: Una aproximación feminista, p. 78 y 79.

⁶³ *Íbidem.*, p. 79.

juguetes —desde muñecas a las que asemejarse, bebés a los que alimentar, juegos de cocina, limpieza, etc.— películas o cuentos; el *tratamiento verbal* es la manera de dirigirse a una niña para exponerle qué se espera de ella, muy distinta al trato que se le da a un varón de igual edad, la idea de una maduración más temprana de una niña que de un niño; y la *exposición a la actividad*, donde las niñas canalizan actividades tradicionalmente femeninas, normalmente relacionadas con el ámbito doméstico o con profesiones consideradas femeninas (maestra, secretaria, enfermera) por sus semejanzas con las obligaciones domésticas. Además, todos estos comportamientos se ven reforzados por la aceptación o el rechazo del propio entorno en función si se obedece o no el modelo establecido, llegando a ser contemplado por un gran número de niñas y adolescentes como el único modelo de ser mujer. Por otro lado, el ideal de belleza que se impone desde las esferas de la moda y los medios de comunicación subyugan todavía más a la mujer, la cual acaba dependiendo de la aceptación por parte de su entorno.

Teoría e historia de los feminismos

Es muy arriesgado intentar instaurar el momento en el que las primeras manifestaciones feministas tienen lugar. Como hemos podido observar en capítulos anteriores, de una forma u otra las mujeres se han revelado contra el sistema opresor a lo largo de la historia. Esto ha hecho que no podamos considerar el feminismo como una teoría única e irrevocable, sino que existan diversos movimientos feministas que interpelan las sociedades patriarcales,

capitalistas y racistas. De esta manera, el feminismo blanco afirma tener su momento fundacional en el periodo ilustrado, mientras que el feminismo negro surge de la necesidad de liberación del contexto esclavista. El presente apartado no intenta hacer una compilación de todos los tipos de feminismo existentes ni posicionarse en una corriente determinada. Su objetivo es exponer una serie de teorías y acontecimientos que han influenciado a la concepción de este trabajo debido a la temática acotada del mismo sobre el simulacro femenino. Como resaltan las filósofas y teóricas feministas Celia Amorós y Ana de Miguel Álvarez la teoría feminista blanca occidental europea tiene una tradición de tres siglos, y se pueden encontrar referentes claramente identificables desde la lucha de las mujeres por la ciudadanía en la Revolución Francesa⁶⁴. Teniendo en cuenta este criterio la historia feminista que se expone a continuación se divide en tres etapas: la primera tiene su inicio en la Ilustración, y es por eso que también se la conoce como **feminismo ilustrado** o primera ola feminista; un segundo movimiento, el **feminismo liberal sufragista**, contextualizado como bien se expresa en el nombre en el movimiento sufragista; y el **feminismo contemporáneo**, iniciado hacia finales del siglo XX. Desde las incipientes corrientes feministas de la época de la Ilustración, el cuerpo de las mujeres ha estado en el eje de reflexión. El feminismo naciente basaba su teoría en la negación del *determinismo biológico*, queriendo romper con la cosificación que se había hecho de las mujeres en base a su cuerpo, buscando un sujeto neutro, asexuado y universal. Es evidente que este planteamiento es deficiente ya que

⁶⁴ Amorós, C., de Miguel, A. (Eds.). (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 1, *De la Ilustración al segundo sexo*. p. 28.

no se puede negar la corporalidad del ser humano, y era necesario profundizar en la manera en que los cuerpos de las mujeres son tratados, por ellas mismas y por otros. Los feminismos que se originan posteriormente abordaran la temática del cuerpo femenino desde múltiples perspectivas, siendo *en cierto sentido replanteamientos del tema del cuerpo, tema que además ha sido y sigue siendo objeto de debate y de confrontación entre ellos*⁶⁵. El presente capítulo, pues, hace un viaje a través de la historia del feminismo y su teoría crítica, centrándose en el tratamiento que se le da a la corporalidad femenina. Debido a la heterogeneidad y transversalidad que presenta en su conjunto, el apartado pretende hacer un peregrinaje selectivo para contextualizar los referentes conceptuales que entintan la obra artística personal.

En 1789 se redacta la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, uno de los documentos más esenciales de la revolución, y considerada una de las precursoras de los derechos humanos declarados por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948. En sus orígenes, dicha declaración no contempló los derechos de las mujeres ni de los esclavos y esclavas, y una de las consecuencias que conllevó fue la proclamación, en 1791, de la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana — considerado un texto fundacional del feminismo— por **Olympe de Gouges** (Montauban, 1748), primera vez que las mujeres entran en la historia de los derechos humanos, aunque de manera no oficial. La relación entre esta lucha y el cuerpo femenino es evidente, ya que la privación de derechos denota una concepción femenina de trato

⁶⁵ Azpeita, M., Barral, M.J., Díaz, L.E., González Cortés, T., Moreno, E., Yago, T. (Eds.). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. pp. 8 y 9.

inferior. La filosofía racionalista, parte esencial del pensamiento ilustrado, caracteriza al ser humano como mente, conciencia y razón, mientras que lo corporal carece de importancia para su definición. Así pues, los seres humanos son libres, autodeterminantes y gozan de autonomía moral, todos ellos factores privados a la identidad femenina⁶⁶. Por lo tanto, la cosificación femenina que se deduce es lo que se pretende combatir. Se está reivindicando una condición de ciudadana y a la vez de ser humano. Pero no será hasta 1993, en la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre Derechos Humanos celebrada en Viena, que se recoja de forma oficial que los derechos de las mujeres son derechos humanos (ddhh)⁶⁷. Las mujeres latinoamericanas fueron pioneras en adoptar el lenguaje propio de los ddhh para evidenciar la violencia contra las mujeres (VCM) debido a su organización contra los regímenes dictatoriales ya desde los años setenta, ya que éstos la consideraban de categoría menor y aislada, un problema individual de poca relevancia política⁶⁸. Uno de los logros fue la creación de una entidad dentro de la Organización de las Naciones Unidas para *fortalecer y unificar el trabajo de la ONU en relación al logro de la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres*⁶⁹, y desde 1993 que la VCM es considerada en la agenda de los ddhh como una violación a los mismos, incluyendo la violencia en conflictos

⁶⁶ Azpeita, M., Barral, M.J., Díaz, L.E., González Cortés, T., Moreno, E., Yago, T. (Eds.). *Op. Cit.* p. 8.

⁶⁷ Facio, A. (2011). Viena 1993, cuando las mujeres nos hicimos humanas. p. 5.

⁶⁸ *Ibidem.* pp. 12-13.

⁶⁹ *Ibidem.* pp. 5-6.

armados, el hostigamiento, la explotación sexual y la trata de mujeres, las prácticas religiosas y culturales, además de reconocer la negación desproporcionada de sus derechos económicos y sociales en ciertas áreas⁷⁰. Así pues, en la Conferencia Mundial de Viena se acaba declarando que los derechos de las mujeres son derechos humanos, dejando de concebir su existencia vinculada a su relación con los hombres y, por lo consiguiente, la violencia ejercida contra ellas ya no será considerada un asunto privado, siendo un gran avance en una de las luchas feministas más fervientes como es la artificial división entre lo público y lo privado.

Otro de los llamados textos fundacionales del feminismo proviene también del siglo XVIII y viene de la mano de **Mary Wollstonecraft** (Londres, 1759). Las mujeres de clase media y de clase alta quedaron relegadas al ámbito doméstico, mientras que las mujeres proletarias se incorporaron al trabajo industrial, siendo mano de obra más barata y sumisa que los varones; Wollstonecraft puso de manifiesto el carácter artificial de «lo femenino» mostrando así la construcción social de una feminidad normativa, la cual disponía en desigualdad a hombres y mujeres basándose en un supuesto carácter natural, y oponiéndose a las teorías de Rousseau⁷¹. Wollstonecraft criticará la incapacidad de Rousseau de diferenciar entre naturaleza y representación al hablar de las mujeres, apostando por la formación intelectual como medio para combatir el

⁷⁰ Facio, A. (2011). *Op. Cit.* pp. 17-18.

⁷¹ El esquema social que expone Rousseau excluye a las mujeres del ámbito público, y por lo tanto del ámbito público. Denominar *ciudadana* a una mujer es una aberración, puesto que ésta se define de manera natural por buscar el bien de los suyos en la esfera privada. Carro Fernández, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. p. 23.

sometimiento. La acogida de su texto *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) fue sorprendentemente buena, no sólo en Inglaterra, sino en Europa y Estados Unidos, sin embargo obtuvo una estigmatización posterior debido al triunfo de la llamada *misoginia romántica*, la cual surge como reacción al pensamiento ilustrado⁷². Carro Fernández propone como referencia un fragmento de un texto de Schopenhauer de 1851, en el cual dice que *las mujeres son el sexus sequior, el sexo segundo desde todos los puntos de vista, hecho para que esté a un lado y en un segundo término*⁷³, como ejemplo de discurso misógino el cual vuelve a remitir a un discurso de desigualdad natural.

Mientras, en Estados Unidos, la lucha por los derechos civiles de las mujeres se extiende a otros colectivos como la lucha por la abolición de la esclavitud. La abolicionista y activista **Sojourner Truth** (Nueva York, ca. 1797) fue obligada a ejercer la esclavitud desde su nacimiento. Fue separada de su familia, subastada y forzada a la reproducción hasta que se escapó de su amo —medio año antes de la abolición de la esclavitud en Nueva York en 1827— dejando a un hijo suyo atrás. Toda la historia de Sojourner Truth es publicada en un relato autobiográfico que recupera Itziar Ziga (2014) en su afán de reivindicar toda una estirpe de mujeres olvidadas por el feminismo blanco heterosexual burgués.

Con la llegada del capitalismo, las mujeres se incorporaron al ámbito laboral como mano de obra barata, mientras que las mujeres de clase alta quedaron relegadas al ámbito doméstico, un doble

⁷² Carro Fernández, S. *Op. Cit.* p. 27-28.

⁷³ La referencia que la autora aporta es Schopenhauer, A. (1961). *Eudemonología, Parerga y Paralipomena*. Madrid: Ibéricas. (p. 378).

frente de marginación que las llevó a reivindicar su derecho a voto. La segunda ola feminista tiene como obra cumbre *El sometimiento de la mujer* (1869), de **John Stuart Mill** (Londres, 1806) y **Harriet Taylor Mill** (Londres, 1807)⁷⁴. El matrimonio filósofo reivindicaba con su escrito el derecho a voto de las mujeres, contextualizado en una Inglaterra donde el debate del sufragio universal tomaba cada vez más relevancia.

El feminismo contemporáneo se caracteriza por cubrir numerosos frentes de lucha por los derechos de las mujeres, desde los roles de género (incorporados con mucha fuerza en la clase burguesa), la lucha de clases o la lucha antirracista. **Simone de Beauvoir** (París, 1908) recuperará la idea de los roles de género como construcciones sociales, con su famosa frase «No se nace mujer, se llega a serlo» reflejada en *El segundo sexo* (1949), considerada obra magna de la teoría feminista. Por lo tanto, el trato del cuerpo sigue presente en cuanto que no acude a la biología o a la naturaleza para justificar un rol social, a la vez que pone de manifiesto la visión masculina del cuerpo femenino, declarando que en la sociedad patriarcal la mujer casada deja de ser deseable⁷⁵. Esta afirmación remite a dos ideas estereotipadas muy extendidas hasta hoy día, como son la erotización de la mujer soltera —lo cual implica una idea de juventud mitificada— y la deserotización de la mujer casada —como dice Beauvoir, ya sea por desprecio, respeto o

⁷⁴ Muchas historiadoras anglosajonas como - consideran el *feminismo liberal sufragista* la primera ola del feminismo.

⁷⁵ Carro, Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* pp. 31 y 32.

cotidianidad⁷⁶—. De esta manera se tiende un puente entre el feminismo ilustrado —derecho a una educación igualitaria, ciudadanía o igualdad de oportunidades de realización existencial— y el neofeminismo de los años sesenta y setenta al deconstruir los mitos sobre la feminidad⁷⁷. **Betty Friedan** (Illinois, 1921) hace un análisis sociológico en *Mística de la feminidad* (1963), libro donde trata el tema del concepto de mujer ideal / ama de casa que divulgan las revistas —con el cual se identifiquen las mujeres hasta el punto de querer modelar sus cuerpos hasta convertirse en un objeto propiedad de los caprichos del mercado—. Friedan no hace ninguna aportación a la teoría feminista, pero debido al gran éxito de su libro en Estados Unidos se la considera la máxima representante del feminismo liberal. Friedan no reconoce que la causa de la relegación de la mujer al ámbito doméstico sea el privilegio que ostenta el hombre desde la cultura patriarcal, y por lo tanto no contempla la política como clave para explicar la situación femenina. Así pues, en vez de cambios políticos, Friedan simplemente busca pequeñas reformas llevadas a cabo en la vida de cada una de las mujeres por su cuenta con lo que ella llama «mano izquierda», con la finalidad de salir al mercado laboral. Esto dará lugar al famoso concepto de

⁷⁶ Carro, Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* p. 32.

⁷⁷ Las autoras presentan una problemática presentada en el capítulo 3. Una revisión a la historia del arte feminista. como es la falta de precisión al referirse al llamado arte feminista, o en este caso, la teoría feminista. Afirman que de forma recurrente se pretende reconstruir el discurso; unos anuncian que el pensamiento feminista comienza en la posmodernidad, otros después de la Segunda Guerra Mundial, incluso los hay que sostienen que su primera emergencia se produce en el marco de la globalización contemporánea Amorós, C., de Miguel, A. (Eds.). (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 1, *De la Ilustración al segundo sexo*. pp. 27-29.

doble jornada laboral, donde la mujer, a la vez que se ocupa del ámbito doméstico desarrolla una carrera profesional⁷⁸.

Kate Millett (Saint Paul, 1934) introduce el concepto de *política sexual* donde se evidencia todo un sistema de dominación que se ocupa de *socializar al oprimido con el fin de que asuma el papel que le ha sido asignado*⁷⁹, encabezando lo que se conoce como feminismo radical, bajo el lema «lo personal es político». Millet incluirá la igualdad sexual a la agenda feminista, además de ser la que introducirá por primera vez el término *patriarcado* con el significado que adopta en este trabajo, al cual define como un sistema de dominación sexual básico, sobre el cual emergen otros sistemas de opresión, como el de clase y raza, encabezando así los inicios del feminismo radical.

Del feminismo radical surge el llamado *feminismo de la diferencia*, el cual no equipara un género al otro, sino que aboga por la identificación y la reivindicación de las diferencias propias del género femenino. En los años ochenta y con la posmodernidad en surgimiento, las teorías de la deconstrucción expuestas por Jacques Derrida se vieron aplicadas a los roles estereotipados de masculinidad y feminidad. Así pues, se inicia el llamado feminismo de la diferencia, llevando la posición reivindicativa del feminismo hacia el terreno de la teoría y del discurso crítico, donde la reivindicación sexual ha dado paso a la reflexión crítica sobre el género⁸⁰. Anna Maria Guasch (2000: 538) resume a la perfección el

⁷⁸ Carro Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* p. 65-68.

⁷⁹ *Íbidem.* p. 68.

⁸⁰ Guasch, A. M. (2009). *El arte último del siglo XX.* p. 535.

pensamiento de Jacques Lacan y como el feminismo lo recupera para desarrollar el feminismo de la diferencia. Lacan reformula el psicoanálisis de Freud exponiendo que el inconsciente está estructurado de la misma manera que lo está el lenguaje y en el que se pueden distinguir tres registros: el de lo *real*, el de lo *simbólico* y el de lo *imaginario*. Así pues, para Lacan la diferencia sexual no es una cuestión de género, sino que debe ser entendida en clave social, es decir, que no depende de diferencias anatómicas o biológicas, sino de la oposición entre presencia o ausencia de pene, entendido éste en el registro de lo simbólico como vehículo de dominio de la vida pública y social y como instrumento de autoridad en torno al cual giran las leyes sociales. Así pues, la mujer debe alejarse de esa falocracia, que no es una cuestión biológica, sino una cuestión cultural e ideológica ya que es la sociedad la que ha relacionado esa «ausencia de pene» con el despojo de la categoría de sujeto.

La tercera ola feminista nace del cuestionamiento de la dualidad del género y de la orientación sexual. Así pues, empiezan a emerger distintos discursos que darán lugar al postfeminismo y a las teorías *queer*, movimientos que pondrán en tela de juicio al propio movimiento feminista en sí, teniendo como consecuencia manifestaciones populares (como por ejemplo los *drag-queen* o las *drag-king*), artísticas y estudios universitarios como los llamados *Gender Studies*, *Cultural Studies* o los *Feminist, Gay, Lesbian y Queer Studies*.

Historia feminista del arte e historia del arte feminista

La tarea inicial de una historia del arte feminista es una crítica a la historia del arte misma.

Griselda Pollock (1988: 52)

La cultura visual que se adquiere en los estudios teóricos de arte queda fuera de los márgenes de un conocimiento histórico desde un punto de vista de género, incapacitando al juicio y a la reflexión de un análisis contextual. La defensa de *los clásicos* en nuestro tiempo es importante como valor de transmisión, pero en el momento en el que se perpetúa una hegemonía basada en el género sin dar armas para poder entender porqué memorizamos una lista de artistas y no otra hay que romper con lo establecido y ampliar los referentes. En su definición teórica, se podría considerar un *clásico* aquello que forma el canon occidental y que a causa de su capacidad de influencia ha servido y sirve de referencia a otros artistas. Pero como se ha dicho anteriormente, el canon, al igual que el concepto de belleza, no deja de ser un dogma fijado a unas razones culturales, políticas, históricas y estéticas, y que por lo tanto, puede quedar obsoleto en algún momento. La historia del arte omite a la mujer creadora, primero por su bajo número debido a unas sociedades altamente machistas en las que no se permitía que una mujer ocupara el oficio de artista, y segundo, por la falta de interés de querer transmitir fragmentos de un pasado femenino debido a que nuestra sociedad sigue siendo altamente machista. Existen grandes mujeres, artífices y pensadoras del arte, que quedan olvidadas bajo el dictamen de un sistema que únicamente se basa en el canon para

transmitir conocimiento artístico. Defiendo completamente la importancia de conocer, estudiar y partir de la tradición, pero en este caso concreto, emprender un camino artístico desde la tradición conlleva a que la visión de partida es una visión del mundo y del arte desde un punto de vista masculino. Es desesperanzador ver cómo las tecnologías de género invaden el arte, y no sólo en las aulas, sino en los museos, en las galerías, nos encontramos ante una exhibición de contenido realizado ampliamente por artistas masculinos, comisariado por hombres, que excluye a la mujer creadora y pensadora y la repudia como co-protagonista de la cultura artística. ¿Cuál sería la solución? ¿Obviar a los clásicos? Absolutamente no. Como se dice anteriormente, ampliar los referentes. Se puede hacer esto incentivando desde las aulas a un mayor interés por la historia artística de las mujeres, no hablando únicamente de la mujer en el espacio de representación - lugar que ocupa en la historia del arte -, haciendo retrospectivas en los grandes museos y galerías de artistas femeninas para darlas a conocer, en resumen, incorporando la paridad en las exposiciones a todos los niveles. Así, además de dar la oportunidad a grandes comisarias o críticas de arte de exponer su visión femenina de la historia de arte, se proyectan nuevas artistas que aportan su visión del mundo. Umberto Eco (2009: 39, 40) resalta el fenómeno considerado por Nietzsche de la utilidad y el daño de los estudios históricos. Eco reflexiona sobre la imposibilidad de olvidar lo que la memoria individual ha registrado, presentando a las culturas como dispositivos que sirven para transmitir informaciones útiles para su supervivencia y también para cancelar la información que se considera excedente. Así pues, si partimos de la clase de

información artística que nos ha llegado y la clase de información que se considera *inadecuada para la vida*, sobra decir que una hegemonía masculina se ha encargado de que así sea. Eco retrocede en el tiempo para evidenciar que en numerosas épocas se ha practicado el proceso de cancelación que la cultura aplica para su supervivencia. Hoy en día se estudian *los olvidos que la cultura impone mediante diversos tipos de cancelación, que pueden ir desde la censura propiamente dicha (quema de manuscritos, hogueras de libros, damnatio memoriae, falsificación de las fuentes documentales, negacionismo) hasta fenómenos de olvido y pudor, inercia, remordimiento*. Como expone Eco, la iconoclasia ha estado presente desde mucho tiempo atrás, a veces con la voluntad expresa de que cierta información no sea transmitida. Por lo tanto, dice Eco, la cultura no hace otra cosa más que seleccionar los datos de su propia historia, entendiéndola como un proceso continuo de reescritura y selección de información. Estas premisas de Eco refuerzan las ideas iniciales de llevar a cabo una reapropiación femenina de la historia, ya que la transmisión de un clásico remite a una selección sujeta a los intereses de algunos. Como conclusión, el autor deduce que si las culturas sobreviven es por su capacidad de dejar al margen toda esa información que se considera irrelevante o dañina, y que hace que garantice la supervivencia de información más relevante. Es por eso mismo que la recuperación del pasado artístico femenino es tan necesario, para poder acabar con una cultura patriarcal que ha basado su selección de información dejando al margen el punto de vista femenino. Si a través de la iconoclasia, entendida como la destrucción de los *símbolos* que representan una cosificación del cuerpo femenino, una ruptura con las nociones y representaciones de la feminidad bajo

perspectivas únicamente masculinas, se puede emprender una deconstrucción de lo femenino llevando a nueva visión y concepción de ser mujer, entonces la finalidad del presente ensayo es completamente iconoclasta.

El presente capítulo nace con la voluntad de abordar tres puntos fundamentales para este trabajo: en primer término, la sección trata los referentes artísticos que se han tenido en cuenta a la hora de desarrollar la obra personal. Para ello el apartado no se construye a modo de retrospectiva de la historia del arte feminista ni muestra una evolución cronológica, sino que se hace especial alusión a las artistas referentes; la segunda cuestión, la cual se toma como punto de partida, es una reflexión en torno a la presencia de las mujeres en el ámbito de la teoría y la praxis artística; finalmente, el tercer punto es la reivindicación de artistas contemporáneas.

Griselda Pollock es contundente con sus críticas a la historia del arte, a la que acusa de crear una imagen del pasado como un logro exclusivamente masculino, ignorando, omitiendo o derogando el arte producido por mujeres, siendo esto determinante para la formación de los conceptos de arte y artista creados por la propia disciplina; además, el trato que reciben las engloba en un todo con un supuesto pretexto de *estereotipo femenino*, como si todo el arte hecho por mujeres pretendiera dar testimonio de su propia feminidad. Este estereotipo genera etiquetas que llevan a concebir a las mujeres como un «otro», aquel arte no realizado por hombres⁸¹ y

⁸¹ Pollock, G. (1988). Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo. En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). pp. 51 y 52.

esto a considerar a la mujer artista como representante femenina dentro de un movimiento concreto. Aludiendo a la frase que abre el capítulo, Pollock pretende reformular la historia del arte y trazar un panorama diferente. Once años antes del artículo de Pollock, la historiadora del arte Linda Nochlin ya cuestionaba la falta de referentes femeninos en la historia del arte, convirtiéndose en una de las primeras y más influyentes historiadoras de Gran Bretaña y Estados Unidos⁸². En un ensayo publicado en 1971 se preguntaba *por qué no han existido grandes artistas mujeres* intentando invertir la intención de la pregunta, utilizada a menudo de manera retórica para argumentar la premisa de desigualdad entre hombres y mujeres. Es sorprendente la manera que tiene Nochlin de disponer el discurso, ya que lejos de intentar responder la pregunta numerando ejemplos de mujeres artistas notables o infravaloradas, o apelar a la existencia de un supuesto estilo femenino, recurre a la afirmación de que realmente no han existido, dando paso entonces a preguntarse el por qué. Nochlin hace eco en que el motivo de la falta de grandes mujeres artistas en la historia es que han quedado fuera del canon establecido por las instituciones y la educación⁸³. El punto de vista del hombre blanco occidental se ha convertido en *el* punto de vista, llevando la subjetividad masculina a considerarse la objetividad y, por tanto, a hacer afirmaciones tales como la del *genio*, ese *poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en*

⁸² Griselda Pollock se refiere a Linda Nochlin en estos términos en su ensayo. Pollock, G. (1988). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 63.

⁸³ Nochlin aclara que con la palabra *educación* hace referencia a *todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos*. Nochlin, L. (1971). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 21.

la persona del gran artista y que la historia del arte ha convertido en una premisa *metahistórica indiscutible*, revelando la *subestructura romántica, elitista, de glorificación individual y elaboradora de monografías* de la misma disciplina⁸⁴. Así pues, la falta de referentes artísticos femeninos se debería a que la creación artística no es una actividad autónoma, sino que se desarrolla en una estructura social concreta de la cual forma parte y por tanto, está determinada por instituciones sociales específicas que prohíben o fomentan dichas actividades. Nochlin aporta datos más concretos al referirse a la falta de disponibilidad de un modelo desnudo para las aspirantes a artistas desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX⁸⁵, haciendo que la mayoría de mujeres se dedicaran a géneros considerados «menores» como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta⁸⁶; o al hecho de no poder participar en los asuntos de la Academia, llevando a la imposibilidad de interactuar con otros círculos intelectuales para intercambiar ideas, tomar contacto con patronos o viajar⁸⁷. En la Francia de mediados del siglo XIX⁸⁸, sólo una tercera parte de los artistas que exhibieron en el Salón de París eran

⁸⁴ Nochlin, L. (1971). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 24.

⁸⁵ La autora resalta el papel esencial del estudio de la anatomía a través de modelos en dicho periodo. La producción de grandes obras de arte estaba relacionada con la pintura histórica, *generalmente aceptada como la máxima categoría de arte* y ser privada de esta etapa de formación conllevaba la posibilidad de crear obras de arte consideradas importantes. *Ibidem.* p. 29.

⁸⁶ *Ibidem.* p. 30.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 33.

⁸⁸ Nochlin justifica la elección del ejemplo francés del siglo XIX apelando a que posiblemente fuera el país con un mayor número de mujeres artistas que exhibieron en el Salón de París. Nochlin, *Ibidem.* p. 32.

mujeres, únicamente el siete por ciento de ellas recibió un encargo oficial o tubo un puesto público, un siete por ciento recibió una medalla en el Salón y ninguna recibió jamás la Legión de Honor. Así pues, sin facilidades educativas, sin estímulos y sin recompensas no se puede esperar que las mujeres buscaran entre las artes una profesión⁸⁹, y si lo hacían, el hecho conllevaba una rotura con lo convencional.

Griselda Pollock se cuestiona la manera de entender el arte y la historia del arte de Nochlin. Resalta que la categoría de mujer no se cuestiona, y por tanto, que las mujeres pueden desprenderse de los roles impuestos a su género y unirse a los hombres, sin cuestionarse el patriarcado como modelo imperativo y acogándose así a un feminismo liberal como instrumento para conseguir una igualdad de derechos, a la vez que tampoco se cuestiona la concepción del arte y su manera de ser investigado y transmitido. Para Pollock resulta simplista decir que las mujeres han sido discriminadas en el mundo artístico académico, y que apela a que se ha llevado a cabo una construcción activa de la diferencia, de esferas separadas para hombres y mujeres, y construcciones de identidades distintas para *el* artista, y el artista que es mujer, dando paso a un discurso construido alrededor de la hegemonía masculina⁹⁰. Para romper con este discurso, apuesta por un método de construcción de un marco contextual para conectar las historias de las artistas con las formaciones sociales e ideológicas de su obra, teniendo en cuenta

⁸⁹ Nochlin, L. (1971). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 32.

⁹⁰ Pollock, G. (1988). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 76.

variables y discontinuidades⁹¹ y acabar con la etiqueta de arte femenino. Griselda Pollock y Rozsika Parker cuestionan el discurso feminista en *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). En él que hacen una revisión de las teorías (marxistas y psicoanalíticas) que hasta la fecha se habían utilizado para reivindicar la feminidad fuera de los roles establecidos, denunciando una *falta de eficacia crítica respecto a la verdadera construcción de la feminidad*⁹². Expusieron argumentos en contra del uso de imágenes de índole sexual, más aun si iban asociadas a técnicas artesanales, ya que anteriormente se había considerado a la mujer artista como artesana, ya que así se amparaban los estereotipos patriarcales de la mujer como objeto sexual y como ama de casa⁹³.

El periodista *freelance* Jean Abbiateci demuestra a través de una impactante infografía cómo la retroalimentación de la historia y el mercado del arte han perpetuado un canon masculino que ha llegado al siglo XXI. Recogiendo las 320 obras de arte subastadas más caras entre 2008 y 2012 y seleccionando un filtro previo, 320 burbujas se organizan hasta disponerse en un orden concreto, ya sea por el año en el que la pieza se subastó, por las nacionalidades de los artífices o por su género, siendo únicamente una, la número 319,

⁹¹ Pollock, G. (1988). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 70.

⁹² Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p.537.

⁹³ *Íbidem.*

realizada por manos femeninas⁹⁴. Las mujeres artistas feministas buscarán reivindicar su propio arte, denunciar las caricaturizaciones con las que el arte las ha ido presentando a lo largo de la historia y ofrecer iconografías nuevas, donde la mujer sea vista y representada por ella misma.⁹⁵

La expresión *arte feminista* es un enunciado vago, impreciso y que cuenta con errores de denominación y demarcación. Dicha apelación ignora la diversidad que existe dentro de los feminismos, además de no diferenciar en tiempo y espacio, quedando circunscrito al territorio anglosajón de la década de los setenta. Como se ha visto en el apartado anterior, el Movimiento de Liberación de las Mujeres que se inició en Estados Unidos en la década de los sesenta conllevó diversos cambios políticos y sociales, pero la historia del arte no ha llegado a tomar verdadera consideración y son pocas las fuentes que narran la vida y obra de las mujeres artistas feministas. Las mujeres artistas han sido excluidas de la historia, y el feminismo entra en el mundo del arte con una voluntad de crítica hacia un sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras invalida, e incluso prohíbe otras⁹⁶. A continuación se desarrolla una revisión parcial de la historia del arte feminista, ya que, como ocurre con

⁹⁴ La obra de arte número 319 es *Les fleurs* (1912), realizada por Natalia Goncharova y vendida por 9.621.640 dólares. Se puede consultar esta información y la del resto de la infografía en [http://quoi.info/wp-content/uploads/data_art/en/index.html#.VbebjYv_8fH].

⁹⁵ Carro Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* p. 13.

⁹⁶ *Ibidem.* 11-17.

cualquier otra corriente artística, es muy difícil establecer fronteras y límites a la hora de poner etiquetas.

Body Knows No Pain

Como hemos visto en el capítulo anterior, el pensamiento ilustrado conllevó a una consolidación de formas ideológicas dominantes, una burguesía patriarcal como clase dominante, donde las mujeres se vieron progresivamente relegadas al ámbito doméstico y fuera de él serían tratadas como antinaturales y antifemeninas. La femineidad era algo doméstico y maternal, mientras que el ideal de artista evolucionaba al ideal romántico y bohemio de la vida en libertad⁹⁷, alejándose aun más de la figura de la mujer.

Susana Carro Fernández (2010: 12) resalta que a mediados de los años setenta, el arte feminista ya tenía establecidas sus prioridades: ataque a la discriminación por razón de género y análisis de sus orígenes, recuperación de artistas olvidadas o no reconocidas, crítica de las normas y valores establecidos por una historia del arte parcial, revisión de la imagen de la mujer en el arte, aplicación de categorías feministas al arte hecho por mujeres, crítica e incriminación de la hegemonía patriarcal y, en algunos casos, afirmación de una sensibilidad artística exclusiva y discernible. Todas estas inquietudes podrían resumirse en *la intersección entre la crítica a la razón patriarcal y la crítica de la representación*. La voluntad

⁹⁷ Pollock, G. (1988). En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Op. Cit.* p. 78 y 79.



16 y 17. Martha Rosler
Sin título. De la serie Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain, 1965-1974.
 Fotomontaje

de transgredir en la concepción de género tuvo sus primeras manifestaciones activistas en el movimiento feminista de los sesenta y setenta. Estas manifestaciones tuvieron también voz en el campo de la teoría artística, como la ya mencionada Linda Nochlin y Lucy R. Lippard⁹⁸, a la vez que encontramos el nacimiento de colectivos como WAR (Women Artist in Revolution), fundado en 1969, que

⁹⁸Lippard es la primera en establecer una diferenciación entre artista político y artista activista. El primero trata temáticas que reflejan problemas sociales de manera crítica e irónica, mientras que el segundo asume un rol testimonial y activo ante el sistema. De esta manera, Guasch engloba a los artistas de los años setenta bajo una tendencia política, mientras que destaca la actitud activista de los artistas de los ochenta. Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p. 473.

llevaban a cabo una militancia feminista y denunciaban la exclusión de las mujeres de los museos y galerías de arte, y artistas individuales con un marcado discurso feminista, el cual se reivindica en este trabajo con la presencia de las mujeres que han influenciado de manera directa o indirecta en la obra presentada.

*¿No piensas que uno de los principales proyectos de la crítica feminista a la modernidad consistía en desafiar la idea del artista como una especie de subjetividad coherente que imprime su huella en cada una de sus obras? No quiero que la gente interactúe con el personaje creador. Es una auténtica lata y trivializa la obra*⁹⁹. Esta es la respuesta de **Martha Rosler** (Brooklyn, 1943) al reproche del historiador del arte Benjamin Buchloh sobre la falta de unidad en su obra, la falta de un *proyecto global fácilmente identificable*. Y es precisamente esta falta de unidad, su rechazo de desarrollar o mantenerse fiel a un estilo propio y concreto es lo que ha hecho que permanezca invisible para el mundo del arte institucionalizado¹⁰⁰. Desde mediados de los sesenta, Martha Rosler ha utilizado diversos medios como el collage, la fotografía, el video, la performance o la crítica y la teoría para desarrollar un discurso antibelicista y feminista, ayudando a redefinir las categorías del arte y convirtiéndose en una de las artistas más influyentes de su generación. Su obra presenta diversos de los conflictos que se abordan en el presente trabajo: los límites entre lo público y lo privado, entre lo social y lo político, el arte y el activismo, todo ello, como se ha dicho, bajo una perspectiva feminista y antibelicista siempre irónica, haciendo una crítica a la

⁹⁹ Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). Benjamin Buchloh: Una conversación con Martha Rosler. En *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. p. 51

¹⁰⁰ Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* p. 79.



18. Martha Rosler

Fotograma de la grabación de la performance *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*
1973

cotidianidad burguesa y poniendo en evidencia en como la normalidad de la vida americana está construida sobre la idea del colonialismo, con una clara estrategia pedagógica. La idealización de la mujer que presenta y critica Rosler, la reflexión sobre la identidad femenina o la dominación de la mujer a través del ámbito doméstico hace que su obra tenga los mismos componentes que los que expone Betty Friedan en su ya mencionada *Mística de la feminidad*.

La primera serie de fotomontajes de Rosler es la que probablemente ha tenido más difusión. *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* se compone de aproximadamente 30 fotomontajes realizados a base de imágenes publicitarias de anuncios de ropa interior a los que se superponen partes corporales sexualizadas de la mujer extraídas de revistas pornográficas. Fueron realizados entre

1965 y 1974 y difundidas en su mayoría por publicaciones *underground* de índole feminista. Esta serie rompe la frontera que se establece entre la publicidad sexista y la pornografía [16], ya que la cosificación del cuerpo femenino para deleite visual masculino se produce en ambas. La desmembración¹⁰¹ del cuerpo femenino también es un recurso recurrente en su obra. El hecho de presentar de manera aislada diferentes partes sexuadas del cuerpo femenino apelan al concepto de artificialidad que impregna la cosificación [17].

Cuando el espectador se enfrenta a los recortes de las partes corporales no puede conformar un ser humano ante sí, lo que ve son pedazos de carne que evidencian y desmontan el componente sexual que adoptan las representaciones de las cuales provienen originalmente. Esta medida de dominación hace que la mujer aprenda a *percibir su cuerpo como algo compuesto por partes*¹⁰², ya que un cuerpo fragmentado es un cuerpo cosificado, vulnerable y mercantilizado.

Otro de los temas interesantes tratados en la obra de Rosler es el poder y la violencia que ejerce la medicina sobre el cuerpo femenino. En la performance *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1973) [18] la propia Rosler se va desnudando a petición de una serie de médicos que van tomando todas sus medidas¹⁰³. Su

¹⁰¹ Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* p. 186.

¹⁰² Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* p. 188.

¹⁰³ Debido al componente de objetualización y *voyeurismo* que se añadía al presentarse desnuda ante el público, la crítica de Rosler perdía fuerza al llevarse a cabo en vivo. Así que creyó que la mejor manera de deshacerse de esos componentes era llevar la performance a video, proyecto realizado en 1977. Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* p. 98.



19. Martha Rosler
Fotograma del video *Budding Gourmet*
1974

uso de las performances públicas está relacionado con los movimientos por la liberación de la mujer, donde su cuerpo se convertía en un texto que hablaba sobre el uso corporal frente a un esencialismo sexual¹⁰⁴, hecho que nos remite de nuevo al concepto de desmembración con la imposición de la medida como técnica de normalización y sometimiento del cuerpo.

Con *Budding Gourmet* (1974) Rosler parodia los programas de cocina de la televisión utilizando por primera vez el formato de video [19]. Alexander Alberro, en su aportación al catálogo de la exposición que se llevó a cabo de la artista en el MACBA (1998: 74)

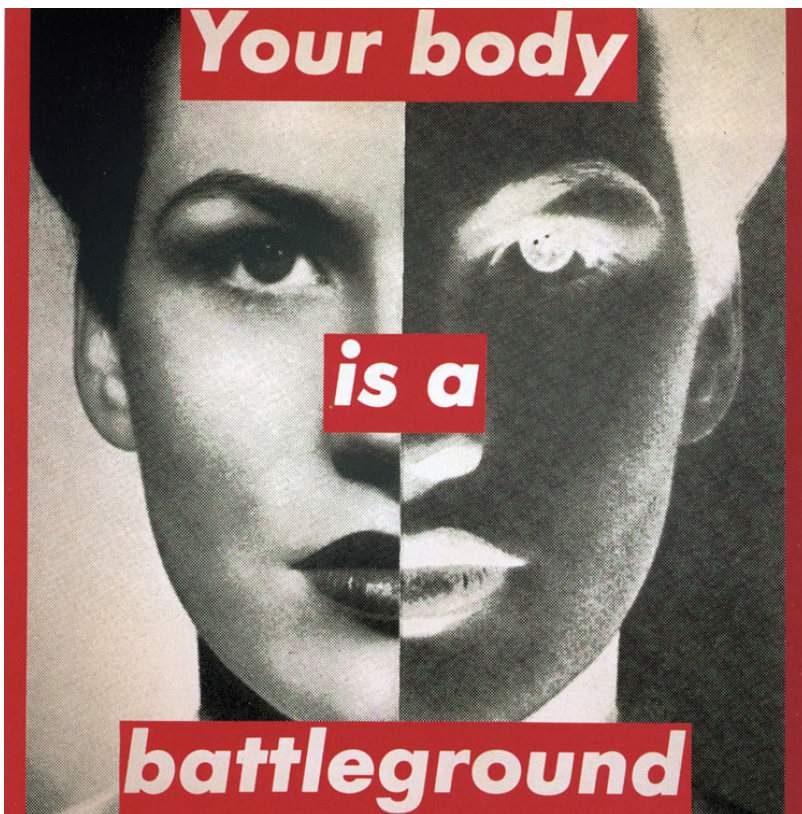
¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 81.

interpreta esta obra de Rosler como un metacomentario sobre el arte en general, haciendo un paralelismo evidente entre el mundo artístico institucional y el mundo de la alta cocina, ambos dominados por hombres. De nuevo aparece la reflexión entre el espacio privado y el público, ya que mientras en el ámbito doméstico es en la mujer sobre quién recae el peso culinario, en la esfera pública el éxito masculino de los chefs margina e invisibiliza el trabajo doméstico. La lectura que se extrae de esta dicotomía es que es la mujer quien se encarga de realizar el cuidado doméstico, pero es el hombre quien le da las claves para que lo haga bien.

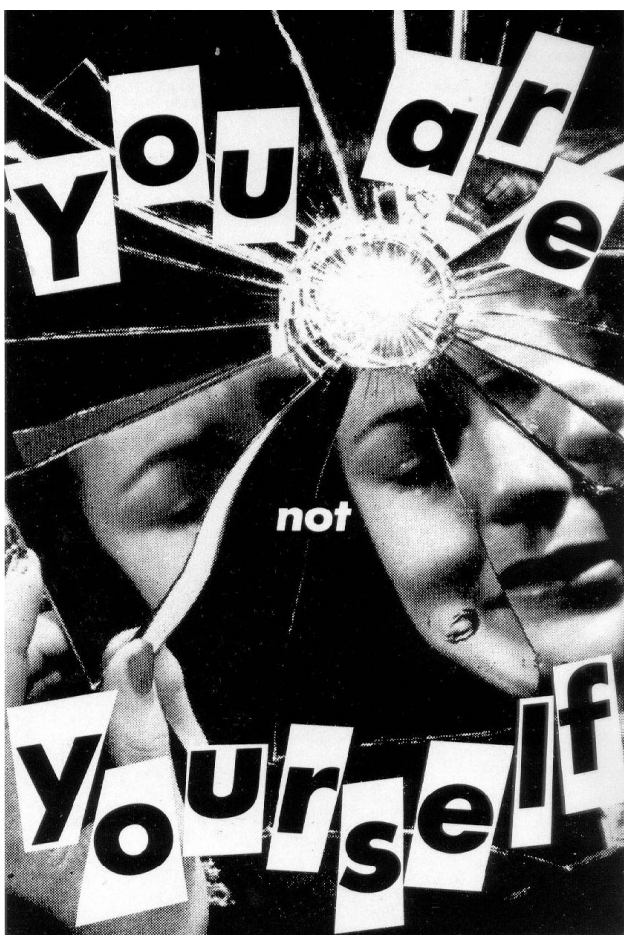
El tema de la alimentación y su relación con las mujeres en la obra de Rosler es un tema muy recurrente, pero no sólo es usado en esta dirección. En *Losing: A Conversation with the Parents* (1977), un video simula una entrevista de televisión hecha a unos padres que acaban de perder a su hija por anorexia, plantea dos problemáticas relacionadas con la alimentación: la anorexia nerviosa y la inanición debida a la pobreza y a la dominación económica¹⁰⁵. La propia Rosler habla de la utilización de *señuelos* al presentar conceptos contradictorios (como son los padres de una chica fallecida por inanición hablando sobre el hambre en el mundo) para así atraer al espectador y enviarlo a otro conjunto de inquietudes, sobreponiendo distintos niveles de interpretación y de análisis¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Dos páginas con fotografías, texto y fotogramas de producción de *Losing: A Conversation with the Parents* fueron publicadas en 1976 por Criss-Cross Double Cross y Studio International. Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* p.297

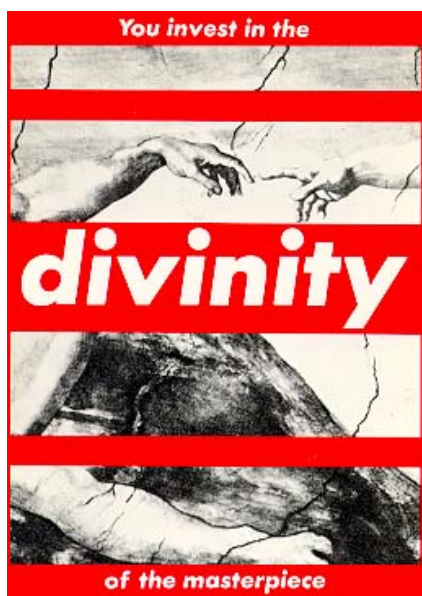
¹⁰⁶ Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). *Op. Cit.* pp. 96-97.



20. Barbara Kruger
Sin título (Your Body is a Battleground)
1989
Fotomontaje



21. Barbara Kruger
Sin título (Your Are Not Yourself)
1984
Fotomontaje



22. Barbara Kruger
Sin título (You Invest in the Divinity of the Masterpiece)
 1982
 Fotomontaje

Lo interesante de Rosler es la confluencia que se produce entre todos sus objetivos de crítica y el enfoque artístico que le da, ya que mientras sitúa en el punto de mira problemáticas feministas, sociales, clasistas o sexuales está cuestionando un gran nombre de instituciones como la artística, la política o la económica. Además, el montaje le sirve a Rosler como un nuevo conector entre arte y política. Walter Benjamin constata que el montaje es un factor fundamental para el progreso político del arte, más que para el progreso técnico, ya que implica un nuevo sentido de la realidad, más múltiple y complejo, con el que se pueden llegar a construir

situaciones de parodia, inversión y duplicación¹⁰⁷. Así pues, hemos visto con Rosler debate en su obra el uso de la mujer cosificada en los medios de comunicación, la desigualdad entre hombres y mujeres en los ámbitos público y privado, la identificación de la mujer con la ama de casa y el mito de la belleza femenina, haciendo una recontextualización de lo cotidiano con el fin de evidenciar su carácter político¹⁰⁸, y es precisamente su voluntad de acción política lo que la desvincula de las ideas de Betty Friedan expuestas en el apartado anterior, alejándose del feminismo liberal para adoptar soluciones radicales.

Your body is a battleground

El arte activista de los años ochenta se desarrolla en Estados Unidos con la voluntad de cuestionar la excesiva mercantilización del arte y de denunciar los prejuicios perpetuados por una sociedad conversadora como la homosexualidad, el sida, las reivindicaciones feministas o la integración racial. Para ello, el artista pasó a ser un *manipulador social de signos artísticos*, mientras que a su vez, el espectador abandonaba el papel de contemplador estético pasivo para convertirse en un lector activo de mensajes. El arte se convierte en un signo social¹⁰⁹.

¹⁰⁷Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p. 472.

¹⁰⁸ Carro Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* pp. 15.

¹⁰⁹Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p. 476.

Una de las artistas más relevantes fue **Barbara Kruger**, para quien lo importante no son las estrategias de representación, sino «el control sobre lo real ejercido por la pluralidad de signos que circulan en el interior de la sociedad»¹¹⁰, lo cual evidencia su interés por la semiótica y el pensamiento posestructuralista de Lacan, Baudrillard o Foucault al trabajar con materiales procedentes de la cultura popular —como publicidad, revistas o periódicos— para evidenciar la repercusión que éstos tenían sobre el tejido social. Siguiendo el lema «lo personal es político» llevó el campo de la sexualidad de lo personal a lo social. Bajo este marco teórico, Kruger trabaja gráficamente la imagen, confrontándola a textos enmarcados por una franja roja sobre la misma, lo cual hace que el icono de mujer se reduzca a un estereotipo¹¹¹ [20].

Su interés por la semiótica se vuelve a manifestar posteriormente en otras series, donde a través de establecer juegos contradictorios entre la imagen y el texto juega con las interrelaciones que se producen entre la publicidad, la propaganda y el arte, planteando cuestiones más genéricas pero a su vez más emblemáticas, como el aborto, la intolerancia religiosa, la violencia doméstica o el sexo. Estas piezas parecen reafirmar los roles que la sociedad asigna tradicionalmente a un hombre (posesión, control) y a la mujer (sumisión, pasividad), pero los textos replican a las imágenes, llevando la pieza a denunciar las prácticas que ejercen los medios al perpetuar de roles y poniendo en evidencia la ideología de hegemonía masculina implícita en las imágenes. En estas obras la

¹¹⁰ *Ibidem*. p. 480.

¹¹¹ *Ibidem*. p. 482.

utilización de pronombres es muy importante, ya que con ellos establece quién es el emisor del mensaje y quién el receptor, invirtiendo el orden tradicional del hombre como emisor y convirtiéndole en un simple receptor [21]. Así pues, Kruger trata con su obra dos temáticas consideradas subversivas por el sistema: las imágenes de los medios de masas cuestionando los discursos del arte considerado elevado y las imágenes del arte elevado poniendo debatiendo el discurso de los *mass media*¹¹² [22].

Bajo las palabras de la propia artista (Kruger, 1998: 17) vemos como la idea de simulacro tratada en capítulos anteriores toma total relevancia en su obra y pensamiento:

Ver ya no es creer. La idea misma de verdad ha entrado en crisis. En un mundo repleto de imágenes, a la postre aprendemos que las fotografías mienten indefectiblemente. En una sociedad que abunda en información sesgada, sabes que las palabras tienen poder, generalmente cuando no significan nada [...] Estamos literalmente ausentes de nuestro propio presente. Estamos en alguna parte, pero no en lo real, sino en lo representado. Nuestros cuerpos, de carne y hueso, han abierto paso a las representaciones: personajes que pululan por la televisión, el cine y las pantallas de los ordenadores. Quédense donde están y relájense al máximo, estamos columpiándonos en la cúspide de la narcolepsia, donde todo y nada reciben idéntico crédito.

Estas aportaciones críticas no sólo son lanzadas por artistas individuales, sino que la tendencia de formaciones de colectivos activistas fue muy frecuente en los años ochenta, llegando a protagonizar las manifestaciones más subversivas como la pérdida

¹¹² Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* pp. 483.

de la individualidad o el anonimato de los artistas, parte imprescindible del sistema del arte. Guerrilla Girls fueron (y son) el colectivo artístico activista feminista por antonomasia. Formado en 1985 por un grupo de mujeres artistas anónimas, denuncian las discriminaciones sexuales y raciales, yendo más allá que las reivindicaciones feministas anteriores para abordar un concepto de crítica más global. Las propias artistas se califican como un colectivo *que se organiza para poner al descubierto el sexismo, el racismo, el tráfico de influencias, la autopromoción, la mala conducta sexual y la falta de melanina en el mundo del arte*¹¹³. El identificador de las Guerrilla Girls es la máscara de gorila que llevan las componentes en sus apariciones en público, permitiéndose actuar de un modo más agresivo y provocativo sin temer a ningún tipo de repercusión, alejándose del lenguaje y de acciones de índole más intelectual, como pegadas nocturnas de carteles, conferencias de prensa o montajes fotográficos, siempre dirigidos contra la política institucional de museos, galerías o contra el sistema en general.

Las mujeres abyectas

A finales de la década de los 80 y principios de los 90 todas estas tendencias artísticas de carácter activista surgidas de manera marginal, son asumidas por el sistema, adquiriendo el carácter de *museables*. Además, el feminismo teórico de los años ochenta fue considerado académico, dogmático y doctrinario, así que se echó la vista hacia el feminismo de los años setenta aunque con una mirada

¹¹³ La información que proporciona la autora sobre esta cita: Declaraciones de las Guerrilla Girls en *Domini Public*, p. 86. En Guasch, A. (2000). *Op. Cit.* p. 496.

más provocativa e ingeniosa, la cual intentó volver al carácter *underground* reivindicativo. Se retomó la lucha contra la concepción del cuerpo femenino objetualizado sexualmente y contra aquellos roles tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer, tanto en la sociedad como en el arte. Las artistas feministas de los noventa volvieron a las cuestiones de la representación del cuerpo femenino como símbolo del empoderamiento del propio cuerpo y de su representación para reivindicar el derecho al propio placer y lo que cada uno es o quiere ser.

A finales de los años sesenta y durante los setenta, el *Body Art* utilizaba el cuerpo como herramienta de trabajo, un lienzo móvil que aumentaba infinitamente la capacidad expresiva de la obra de arte, ya que ésta cobraba vida. Pero ya a finales de los ochenta y principios de los noventa, y con el mismo *Body Art* como referente, el cuerpo pasó de ser lugar de proyección artística, un mero soporte, a adoptar un papel activo dentro de la crítica y la denuncia social característica del momento, en el que se proyectaron tanto prácticas artísticas como discursos críticos, un lugar que era a la vez construido y natural, semiótico y referencial. Es decir, que la corporalidad se volvía un espacio de disidencia con la que aproximarse a pensamientos abstractos como la sexualidad, la enfermedad, el placer o la muerte, y tratar temáticas conceptualmente complejas como la manipulación genética —se ubicaba el cuerpo entre un lugar entre lo natural, lo orgánico y todo aquello *artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto*¹¹⁴. Así pues, esta artificialidad evoca a proyectar un simulacro de la corporalidad, una imagen virtual que es reflejo de

¹¹⁴ Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p. 499.



23. Cindy Sherman
Sin título nº 93
De la serie *Centerfolds*
1981
Fotografía a color

una sociedad donde lo real cada vez importa menos, donde la falacia se ocupa de la producción de imágenes, para poner la apariiencia en el lugar del ser.

Anna Maria Guasch (2000: 500) recupera a Hal Foster para abordar los dos tipos de acercamientos al cuerpo que el crítico distingue. En primer lugar, Foster habla de un acercamiento producido desde un ilusionismo que sirve para fingir y, paradójicamente, para descubrir cosas cotidianas y a la vez extrañas. Son recurrentes las sustituciones del cuerpo por objetos como urinarios, muñecos o mobiliario, acercándose hacia un surrealismo codificado. En segundo lugar, un acercamiento que rechaza el ilusionismo a favor de evocar lo real en sí mismo. Sería el terreno del *object art*, donde el cuerpo es violado y profanado.



24. Cindy Sherman
Sin título nº 179
De la serie *Disgust Pictures*
1987
Fotografía a color



25. Cindy Sherman
Sin título n° 224
De la serie *History Portraits*
1990
Fotografía a color

Lo abyecto, lo despreciable, lo vil, lo miserable, lo infame, lo bajo, condiciona un estado de crisis, de degradación o repugnancia hacia otros. Así define lo abyecto Guasch (2009: 500), la cual a su vez completa su definición con las palabras de Julia Kristeva: Lo abyecto sería aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles.

Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) es una de las principales artistas del cuerpo y una de las que ha atravesado más registros siempre en los estrechos márgenes que separan la realidad de la ficción. Intentando reflejar todos y cada uno de los estereotipos femeninos, como la mujer coqueta, sumisa, la intelectual, la ama de casa, la abandonada o la provocadora sexual, siendo estas representaciones femeninas que aparecen en el universo de los *mass media* el centro de crítica del arte de Sherman. Series como *Centerfolds* (1981) [23] trabajan con una dualidad extraordinaria, reflejando una mirada masculina, símbolo de la cultura patriarcal dominante, ya que topamos con el estereotipo de mujer-objeto sexual, pero quedando despojada del deseo sexual primario al presentar planos de mujeres vulgares, feas, golpeadas y llorando, todo ello con una composición típica de las páginas centrales de la revista *Play Boy*¹¹⁵.

Sus series posteriores son las que emergen como referentes más directos para las *Ymagette* ya que Sherman trabaja con imágenes con una alta capacidad de impacto, como las malformaciones, y con temas que la sociedad no acepta abiertamente, como la anorexia, la bulimia o la biología femenina (por ejemplo, la menstruación)

¹¹⁵ Guasch, A.M. (2009). *Op. Cit.* p. 504.



26. Kiki Smith
Serie *Sirens*
2001
Bronce

porque desfetichizan y desubliminan el cuerpo al convertirse en abyecto, todo lo opuesto a lo sublime y a lo bello¹¹⁶. En la serie *Disgust Pictures* (1987) la mujer aparece en una escenografía de lo obsceno, lo violento y lo abyecto (excrementos, vómitos, basura, flujos sexuales, sangre menstrual, etc.) [24].

La iconoclasia adopta un sentido muy particular en la obra de Cindy Sherman, la cual es recogida como influencia para la confección de la obra propia. *History Portraits* (1989) suma una visión crítica de la historia del arte y el arte elevado, apropiándose grotescamente de imágenes de grandes artistas como Rafael, Caravaggio o Fragonard, para así visibilizar el ideal de simulacro

¹¹⁶ Guasch, A. M. (2009). *Op. Cit.* p. 505.



27. Kiki Smith
Standing Harpie
2001
Bronze

que se nos presenta desde la historia del arte, reflejando una historia parcializada y transformada para la perpetuidad de la cultura patriarcal [25]. De esta manera se ponen en relación diversas ideas tratadas a lo largo de este trabajo, como el concepto de simulacro que pretende acabar con la figura de la modelo, para así establecerse



28. Kiki Smith
Rapture
2001
Bronce

como tal e incidir en la corporalidad femenina. En capítulos posteriores se tratará la manera que este simulacro tiene de adentrarse en el subconsciente social, así como qué elementos intervienen en la construcción de las corporalidades.

El arte de **Kiki Smith** (Nuremberg, 1954), el cual es la influencia principal de las *Ymagette*, se encuentra más próximo a la ortodoxia escultórica. Sus esculturas de tamaño natural del cuerpo humano modeladas en cera se presentan como un campo de batalla sobre el que se enfrentan los poderes de la política, la religión y la medicina. Smith no personaliza sus cuerpos y *actúa como una sacerdotisa vudú que busca los secretos del alma y hurga en las regiones interiores del espíritu, adentrándose en las regiones del cuerpo físico*¹¹⁷. Su obra de principios de los noventa gira entorno a la fragmentación física del cuerpo femenino causada por situaciones de violencia extrema. *Acarreamos experiencias abusivas a lo largo de la vida que nos destruyen, nos humillan, pero que protegemos religiosamente*¹¹⁸. Estas experiencias que sufren las mujeres a lo largo de sus vidas actúan como una especie de *pekale*, una carga con la que han de lidiar y que influye en los comportamientos, las corporalidades, las ideas y realidades. Así pues, bajo esta afirmación, las *Ymagette* funcionan como un elemento expiatorio, un principio liberador de la carga acarreada a causa de las malas experiencias con la cultura patriarcal, las cuales han llevado a la construcción de sus cuerpos, funcionando como un rito deconstructor de identidades y corporalidades.

Smith configura cuerpos abyectos que reflejan los miedos de las mujeres del imaginario patriarcal, casi siempre relacionados con la sensualidad, la sexualidad y la brujería. La relación directa entre la obra de Smith y la brujería clásica es recogida por Yolanda Beteta (2014) para ejemplificar la deconstrucción del imaginario de las

¹¹⁷ Guasch, A.M. (2009). *Op. Cit.* pp. 520 y 521.

¹¹⁸ Frase de Kiki Smith recuperada por Anna Maria Guasch (2009). *Op. Cit.* p. 521.



29. Kiki Smith
Genevieve and the May Wolf
2000
Bronze

brujas llevado a cabo por el arte feminista. En la obra de Smith podemos ver como el imaginario que el mundo androcéntrico medieval atribuye a las brujas se subvierte para crear verdaderas figuras transgresoras. Su serie de *Sirens* (2001) [26] evoca a uno de

los monstruos más conocidos de la antigüedad clásica, donde estas mujeres, mitad humanas mitad pájaros, utilizan el canto como símbolo de engaño y de poderes maléficos, prometiendo una seducción ficticia con la única finalidad de la muerte masculina. Lo mismo ocurre con *Standing Harpie* (2001) en la cual representa la clásica figura de la harpía [27]. En ambos casos Smith despoja de las figuras de cualquier índole agresiva y sexual, evocando una cierta



30. Kiki Smith
Tied to Her Nature
2002
Bronze

inocencia, llegando incluso a representar cuerpos infantiles de rostros tristes, como en el caso de la harpía.

Como hemos visto en el apartado *Brujas, hechiceras y sabias. Una amenaza social*, las brujas medievales son reelaboraciones de las brujas clásicas, basadas en la mitología grecorromana como Hécate, Circe o Medea. Las idea de estas diosas brujas, caracterizadas principalmente por su vínculo con la naturaleza, son reinterpretadas en clave feminista al establecer una relación con lo natural de modo creativo, y no destructivo como se suele presentar. Homero describe



31. Kiki Smith
Detalle de *Daughter*
1999

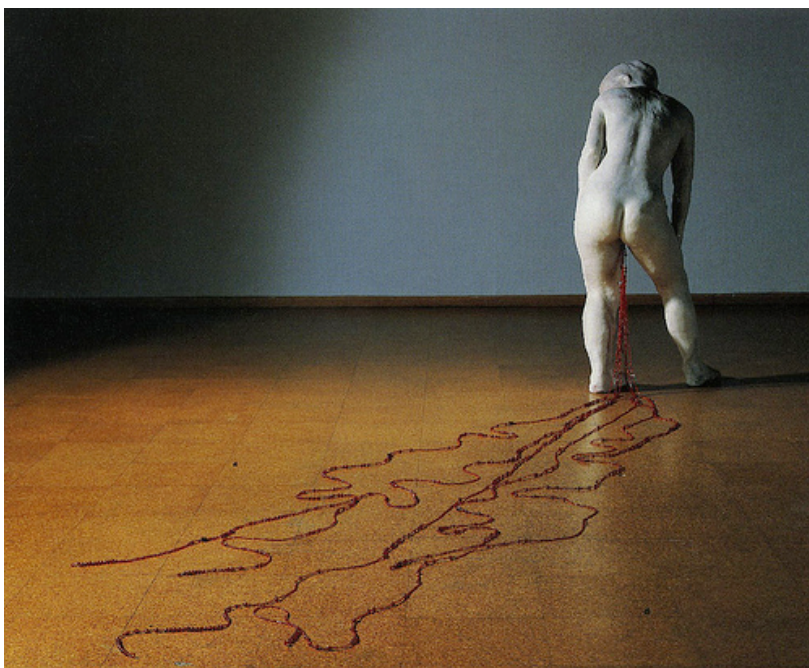
Papel, plástico de burbujas, celulosa, pelo, tejido y cristal



32. Kiki Smith
Woman on Pyre
2001
Bronze



33. Kiki Smith
Wood and Sculpture
2001
Bronze



34. Kiki Smith
Sin Título (Train)
1993
Cera y collar de cuentas

a Circe como una diosa hechicera que transforma a los hombres en animales, los cuales no son más que víctimas en sus manos. La demonología medieval establecía una conexión entre el demonio y las brujas a través de los animales, ya que éste necesitaba poseer o adoptar una forma animal para poder carnalizar una unión sexual. Los machos cabríos, los sapos, los lobos o los gatos son animales que

hoy en día se relacionan con las brujas por este motivo¹¹⁹. En *Rapture* (2001) vemos como de la figura de un lobo emerge una mujer empoderada, decidida, segura, dejando atrás todo el imaginario medieval [28]. Lo mismo ocurre con *Genevieve and the May Wolf* (2000) o *Tied to Her Nature* (2002) [29, 30] donde, bajo las bases del ecofeminismo, Smith presenta a unas mujeres en relación con su naturaleza desvinculada de todos los prejuicios oscuros que giran en torno a la bruja, con una figura femenina en armonía y complicidad con la naturaleza. Con *Daughter* (1999) Smith va más allá y convierte a la mujer en una niña-loba [31], formando así una imagen abyecta de feminidad completamente fusionada con la naturaleza, deslegitimando la asociación de estos animales con las fuerzas del mal. Además proporciona a la niña de una capa roja, haciendo una clara alusión al cuento clásico infantil de la Caperucita Roja, donde el lobo era el peligro inminente, puede que por su vinculación con las fuerzas del mal. Caperucita ya no debe temer al lobo, ni a las brujas, ya que Caperucita ahora es una loba-bruja en cadencia con la naturaleza.

En muchos de los feminismos, la medicina se considera como un tipo más de violencia contra las mujeres. Otra vez más debemos sacar a la luz el imaginario de las brujas, ya que las persecuciones y demonizaciones que sufrieron están estrechamente relacionadas con la medicina. La relación directa de las brujas con las curanderas y las parteras se debe a la necesidad patriarcal de sustituir el conocimiento empírico femenino por el saber médico masculino. El conocimiento que podían llegar a tener estas mujeres sobre su propio cuerpo, y en consecuencia con el cuerpo femenino fue

¹¹⁹ Beteta Martín, Y. (2014). *Op. Cit.* p. 300.



35. Kiki Smith
Virgin Mary
1992

Cera, estopa y madera con base de acero

reemplazado por una violencia médica, la cual ya no dependía de la transmisión de conocimientos generacionales, sino que se impartía como ciencia en las universidades, lugar que se mantuvo prohibido para la mujer por décadas¹²⁰. Vetar el conocimiento de las mujeres sobre el propio cuerpo ayuda a falta de argumentos para rebatir las

¹²⁰ Beteta Martín, Y. (2014). *Op. Cit.* pp. 303 y 304.

interpretaciones androcéntricas sobre la feminidad basadas en el determinismo biológico. Kiki Smith recupera la figura de esas mujeres curanderas y parteras que bajo el nombre de brujas fueron quemadas en la hoguera. De esta manera reivindica su condición de mujeres sabias, autónomas e influyentes. *Woman on Pyre* y *Wood and Sculpture* [32, 33], ambas realizadas en 2001, reflejan a dos mujeres situadas en la pira, a punto de ser quemadas vivas. A pesar de ello, la tranquilidad y la serenidad de sus rostros denotan una gran paz interior, están seguras de si mismas y de su inocencia, no sucumben a la figura femenina que el patriarcado ha creado para la sumisión de la mujer.

El trabajo de lo corporal de Kiki Smith también se ha tomado en consideración a la hora de crear las *Ymagette*. Los órganos internos que Smith representa en algunas de sus obras han dado paso a la voluntad de descarnar a las figuras. En *Train* (1993) se sirve de la cera para crear una mujer que deja a su paso un rastro de sangre menstrual [34]. En *Virgin Mary* (1992) encontramos una figura femenina prácticamente sin piel, realizada también con cera, entre otros materiales [35]. El imaginario bíblico es muy recurrente en la obra de Smith, la cual no solo realiza figuras de la Virgen — representada en diversas ocasiones, sino que encontramos también a María Magdalena o a la mujer de Lot. Smith denota una relación compleja y ambivalente con el catolicismo. Está claro que la inexistente idealización de las figuras femeninas bíblicas despoja a Smith de cualquier voluntad de sacralizar las obras, así como la corporalidad que adoptan estas mujeres —las cuales reciben el mismo trato que las figuras paganas grecorromanas—. La representación de Lilith es muy significativa. Este personaje apócrifo

es considerado la primera mujer de Adan según el folclore judío, también identificada con la figura de las brujas.

Las semejanzas de la obra propia con la obra de Kiki Smith no solo atienden a cuestiones conceptuales, sino que a nivel formal también se la ha tomado como referente artístico. A pesar de las diferencias de tamaño, la corporalidad de las obras están claramente inspiradas en las figuras de Kiki Smith, la cual dota a sus figuras de una quietud tan rígida que suscita a la contractura. Las *Ymagette* se basan en estas posturas congeladas para hacer así todavía más fina la línea entre la pose estatuaria y el movimiento congelado que conlleva el derrame de la cera detenido de su curso.

ESTUDIO DE CASOS PARA LA VISIBILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA MEDIÁTICA

El presente capítulo tiene como metodología el **estudio de casos**, procedimiento que permite la recolección y la observación de datos con la finalidad de plantear soluciones a algunas de las hipótesis planteadas al inicio del trabajo. ¿Son los medios de comunicación de masas transmisores de violencia contra las mujeres? Para resolver esta pregunta se ha realizado un compendio de representaciones de todos aquellos estímulos emitidos por los *mass media* que han hecho alusión al trato corporal femenino y que han sido recibidos en el periodo de ejecución del trabajo. Así pues, partiendo de un caso o casos concretos se ha llevado a cabo una introducción al medio que pretende ser el primer paso para un posible estudio posterior. Hay que ser conscientes, pues, de que las conclusiones extraídas de este capítulo no son más que pequeños avances que pueden sentar las bases para iniciar un estudio más riguroso.

Como se ha podido ver en los capítulos anteriores, la utilización del cuerpo, ya sea con connotaciones sexuales o sin ellas, no es negativa en sí misma. En los estudios de caso expuestos a continuación se ha intentado ir más allá de una simple representación erótica femenina, la cual, como decimos, no tiene porqué tener consecuencias negativas que lleven a una construcción

patriarcal de la feminidad. Desde este análisis no se condena cualquier imagen sexualizada de la mujer, sino que responde a criterios de uso o no uso de cánones normativos patriarcales impuestos. El estudio parte de las ideas de Jean Baudrillard sobre los medios de comunicación y su papel en la creación y perpetuación de simulacros. Baudrillard (2014: 62) expone que el bombardeo de imágenes que recibe constantemente la masa no es ni mucho menos únicamente comunicación, sino también un conjunto de signos que transportan información y un conjunto de estímulos que llevan a la indiferencia, sin ningún sentido crítico, que conducen a la *mutación de lo real en hiperreal*. Estos estímulos pueden tener papeles significativos en las construcciones de identidades y corporalidades de hombres y mujeres, funcionando como transmisores culturales que sirven de modelo. Es en este momento cuando se debe retomar el concepto de simulacro expuesto anteriormente¹²¹ ya que el intercambio de roles entre el modelo y la obra vuelve a cobrar sentido. Así pues, ¿de qué depende que la transmisión de información tenga éxito o no? Según Bourdieu (1996: 70), el éxito de toda acción pedagógica es función del grado en el que los receptores reconocen la autoridad pedagógica de la instancia pedagógica y del grado en que dominan el código cultural de la comunicación pedagógica. Basándonos en esta premisa, si todavía funciona la transmisión de los valores patriarcales se debería, primero, al desconocimiento de una autoridad que ejerza de transmisora, y segundo, a la ignorancia de un código simbólico con un mensaje inscrito.

¹²¹ Véase el apartado *El simulacro embaucador* dentro del capítulo *Las Ymagette como disidencia*.

Tampoco debemos olvidar que los datos a analizar corresponden a productos culturales, los cuales se adscriben a las leyes del mercado con un evidente objetivo comercial.

En una formación social determinada, las sanciones, materiales o simbólicas, positivas o negativas, jurídicamente garantizadas o no, en las que se manifiesta la autoridad pedagógica y que aseguran, refuerzan y consagran de una forma duradera el efecto de una acción pedagógica, tienen más posibilidades de ser reconocidas como legítimas, o sea, tienen una mayor fuerza simbólica, cuanto más se aplican a los grupos o clases para los cuales estas sanciones tienen más posibilidades de ser confirmadas por las sanciones del mercado en el que se constituye el valor económico y simbólico de los productos de las diferentes autoridades pedagógicas (principio de realidad o ley del mercado)¹²².

De esta manera, estos productos culturales deben apuntar a un público objetivo específico, posiblemente potenciando roles sexistas para la captación de un mayor número de compradores. A continuación se intentará rascar la superficie de la mercadotecnia de estos productos para así diagnosticar una posible violencia mediática basada en la prolongación de construcciones sexistas.

¹²² Bourdieu, P. (1996). *Op. Cit.* p. 68.



36. Ejemplar de muñeca Barbie
Caracterización de doctora
Producida por la empresa Mattel, Inc.



37. Ejemplar de muñeca Bratz
Personaje de Yasmin
Producida por MGA Entertainment

Vuelve el determinismo biológico

En el capítulo anterior podíamos ver a mano de Ann Oakley las formas de transmisión y aprendizaje del rol femenino¹²³. La socialización, la canalización, el tratamiento verbal y la exposición a la actividad son los elementos que permiten la transmisión de valores culturales. Por tanto, debemos entender que la proyección que se desarrolla desde el entorno adulto puede ser perjudicial en los momentos de formación de la personalidad. Las niñas juegan a ser adultas, y cuando no se ejerce un control de los estímulos que reciben se corre un riesgo de transmisión de roles patriarcales e incluso de hipersexualización. Así pues, si las niñas aprenden en base a la imitación y la repetición de comportamientos que perciben en su entorno, gran parte de esa información es adquirida desde los medios de comunicación. Los valores adquiridos a través de los medios tienen una estrecha relación con la percepción de la propia corporalidad. Por ejemplo, la relación de la belleza con la bondad — lo cual, por binarismo, implica la relación de la fealdad con la maldad —, el vínculo entre la obesidad y la impopularidad —por lo tanto, la soledad— y la pereza. Esto lleva a muchas niñas y adolescentes a ser especialmente susceptibles a los ideales de delgadez y belleza expuestos en los medios, afectando a la propia satisfacción corporal y a desarrollar trastornos alimenticios al autoimponerse una dieta¹²⁴. Al igual que los medios, los juguetes también son parte de la socialización de las niñas, productos

¹²³ Véase el capítulo *Historia de una batalla contra el simulacro femenino*.

¹²⁴ Anschutz, D.J., Engels, R.C.M.E. (2010). The Effects of Playing with Thin Dolls on Body Image and Food Intake in Young Girls. En *Sex Roles*, 63 p. 621.

culturales que pueden llegar a reafirmar los roles presentados por los *mass media*. Jugar con muñecas que sustenten estos roles *puede proporcionar a las chicas representaciones mentales sobre qué se espera de ellas en un futuro, respecto a sus habilidades sociales al igual que su apariencia corporal*¹²⁵.

Desde su creación en 1959, la Barbie de Mattel [36] se ha convertido en un símbolo de belleza, de juventud y de éxito, materializando un estereotipo que ha conseguido alcanzar la categoría de icono cultural. Es innegable que Barbie ejerce un papel crucial en la creación de corporalidades infantiles, siendo su aspecto duramente criticado por sus proporciones extremadamente irrealistas y sobretodo por su extrema delgadez¹²⁶, y es que es muy preocupante que un juguete infantil pretenda ser sexy. En las nuevas generaciones de niñas, las Barbies fueron reemplazadas por otras muñecas esperpénticas, las Bratz [37], lanzadas a la venta en 2001¹²⁷. Todo en estas muñecas está relacionado con el mundo de la fiesta de discoteca, el excesivo maquillaje, el vestuario y el *atrezzo*. El imaginario Bratz es completamente distinto al de Barbie. Si la muñeca destronada simbolizaba un mundo adulto incipiente, con

¹²⁵ Traducción del original: *Playing with this dolls might provide girls with mental representations of what is expected of them later in life, with respect to their social skills as well as their body appearance*. Anschutz, D.J., Engels, R.C.M.E. (2010). *Op. Cit.* p. 621 y 622.

¹²⁶ La muñeca Barbie ha sufrido diversos cambios en sus moldes a lo largo de su historia. En 1997 el molde fue rediseñado para dotar a la muñeca de una cintura más ancha. Extraído de: http://elpais.com/diario/2007/07/15/domingo/1184471566_850215.html

¹²⁷ Artículo de *El País* que habla sobre la competencia que tienen las empresas jugueteras Mattel y MGA Entertainment con sus productos Barbie y Bratz. http://elpais.com/diario/2007/07/15/domingo/1184471566_850215.html

un sinnúmero de profesiones, tanto realistas como fantasiosas, las Bratz reflejan un mundo adolescente. Y es esta excesiva juventud de las muñecas lo que hace todavía más preocupante su aspecto, que de alguna manera se podría considerar modernizado. Esta influencia se prolonga hasta la adolescencia, momento en que estas mismas niñas, de una forma muy precoz, empiezan a depilarse, broncearse, maquillarse y teñirse el pelo. En una entrevista para *The Guardian*, la responsable de la licencia de las Bratz en Reino Unido dijo: *Queremos que las niñas vivan la vida de las Bratz, que usen su rímel, sus productos para el pelo, que se envíen las postales de las Bratz [...] Las Bratz tienen que reflejar la vida real*¹²⁸.

Barbie representa la mujer ideal en múltiples vertientes: tiene éxito en el mundo laboral, ya que muchas de sus versiones están acompañadas por accesorios que evocan profesiones; también tiene éxito en el amor —al lanzar, en 1961, a Ken—; goza de popularidad al contar con diversas amigas igual de atractivas; además disfruta de abundancia económica, ya que algunos de sus complementos son un coche descapotable y una mansión en Malibú. Así pues, a pesar de la creación de otros personajes en el universo Barbie, la única protagonista es ella, dando paso a una única posible identificación por parte de las niñas que juegan con ella.

En cambio, las Bratz ya no son únicas, existen múltiples personajes a elegir de igual rango, aunque todas se parecen entre ellas. Ya no se venden temáticamente por profesiones o universos de fantasía, sino que la diferencia recae en el estilo de la moda que las acompaña. Sus proporciones se alejan aún más del realismo,

¹²⁸ Frase de Lisa Shapiro recopilada en Walter, N. (2010). *Muñecas vivientes: el regreso del sexismo*. p. 85.

Andador actividades 2 en 1
REF: 960311-960328
39'99€ Precio unidad

Andador Evolutivo
Transformable en correpasillos.
REF: 960336-960498
49'99€ Precio unidad

Correpasillos 4 en 1
4 modalidades de funcionamiento para adaptarse al crecimiento del niño: balanceo, empuja y guía, camina y correpasillos.
REF: 960308-960409
69'99€ Precio unidad

Mi primer correpasillos
REF: 961012
24'99€

Correpasillos Jet
REF: 960405-960987
39'99€ Precio unidad

Moto FEBER
REF: 702024
39'99€ Precio unidad
¡con casco incluido!

Moto Mickey o Minnie
REF: 703112-702387-702293
39'99€ Precio unidad

Hero Avigo
REF: 702024
59'99€

MARCA EXCLUSIVA Toys 'R' Us

En compra online, todos los ENVÍOS GRATIS SIN COMPRA MÍNIMA
Hasta el 7 de diciembre 2014. Válido en península y Baleares.

TIENDA ONLINE

38. Página del catálogo de Navidad 2014 de la cadena de tiendas de juguetes Toys 'R' Us.

llegando a la caricatura, con cuerpos extremadamente delgados, todavía más en comparación con las enormes cabezas que tienen, unos ojos desorbitados de mirada caída y seductora y unos labios gruesos. Estamos frente a una *femme fatale* adolescente que se está llevando la inocencia de las niñas. La diversidad ayuda a una posible identificación con la muñeca. Además, el mundo adolescente les es más próximo, lo que podría llevar a un adelanto de la propia etapa. Las características estéticas de estas muñecas remiten a una sensualidad impropia para la etapa infantil, además de trasladar

modelos de mujer superficiales. Cuando una niña juega a ser mayor, no solamente adquiere roles de comportamiento —como puede pasar a través de los muñecos de bebés o con las cocinas— sino que adquiere formas de corporalidad, modelos físicos y estéticos. Estas muñecas repercuten en la construcción mental de lo que debe ser una mujer adulta, contribuyendo a que las niñas sigan una estela de frivolidad y banalidad.

Al analizar esta transmisión de roles, debemos pensar más allá y averiguar qué es lo que lleva a que estas niñas quieran este tipo de muñecas. Porque no sólo debemos aludir al juguete en sí, sino a la manera de publicitarlos. En este sentido, los catálogos de juguetes traen con ellos mismos cantidad de información subliminal. Recientemente están surgiendo nuevas oleadas de determinismo biológico que pretenden explicar las diferencias entre hombres y mujeres. Son ejemplos estudios neurobiológicos que hablan sobre las diferencias en torno a los cerebros —llegando incluso a afirmar que las mujeres sufren más anorexia que los hombres debido a una patología hipotalámica que afecta con más frecuencia al sexo femenino¹²⁹—, niveles hormonales que, casualmente, tienen repercusión en la capacidad para la empatía, la crianza y los cuidados o la justificación de la asociación del rosa a las niñas

¹²⁹ El escritor Sergio Parra escribe para la revista Jot Down un artículo interesante acerca de si la publicidad moldea el cuerpo de las mujeres, mientras va justificando el sexismo de los medios con el determinismo biológico. Para más información véase las dos partes de artículo en <http://www.jotdown.es/2015/07/la-publicidad-moldea-el-cuerpo-de-las-mujeres-i/> y <http://www.jotdown.es/2015/08/la-publicidad-moldea-el-cuerpo-de-las-mujeres-ii/>

CAMPANYA D'ESTIU

Crazy Darts
Ref. 90003
Inclou 2 crazydarts i diària.
24 UNITAT 99€

Crazy Darts
Ref. 90001
Inclou diària removable.
9 UNITAT 99€

Sky walker
Ref. 82188
Vola més de 50m.
9 UNITAT 99€

Avengers
Ref. 90014
Rescue helicopter.
11 UNITAT 99€

AIR RAIDERS
19 UNITAT 99€

XTREME LAUNCHER XL
19 UNITAT 99€

Cap de nina amb accessoris Braun
Ref. 5245
3 UNITAT 99€

Carret de la compra
Ref. 24501
3 UNITAT 99€

Pal de fregar amb galleda Vileda
Ref. 6722
3 UNITAT 99€

Cuina
Ref. 13154
Inclou molts accessoris.
3 UNITAT 99€

Cuina Electrónica Miele amb so
Ref. 9130
Inclou molts accessoris.
59 UNITAT 99€

Carret de neteja
Ref. 6703
3 UNITAT 99€

Smoby

Vileda

29 UNITAT 99€

22 UNITAT 99€

39 y 40. Páginas extraídas del catálogo de juguetes de la cadena
Drim. Verano 2015.

debido al pasado recolector del sexo¹³⁰. Estas creencias se extienden hacia todos los ámbitos de la vida de los niños y niñas, llegando a verse representados asiduamente bajo parámetros sexistas, llegando a normalizarlos. Así pues, los catálogos de juguetes revelan hasta que punto llega a verse afectada la publicidad por el determinismo biológico. Después de comparar diversos catálogos distribuidos durante las navidades de 2014 y el verano 2015 se pueden extraer diversas conclusiones incipientes. Los juguetes de temprana edad (para menores de tres años) pueden estar igual de sexualizados. Podemos observar que es bastante habitual presentar dos versiones de un mismo juguete, una para niños, más neutra y otra para niñas, de color rosa. En la imagen [38] podemos ver como el catálogo especifica la existencia del mismo producto diferenciado por género, al ilustrarlo con niñas si el producto es rosa y con niños si es de otro color.

A parte de existir dos versiones de un mismo juguete diferenciadas por género, a partir de los tres años podemos empezar a diferenciar juguetes «para niñas» y juguetes «para niños». Aunque encontremos algunas excepciones, la tendencia es ilustrar los juguetes de violencia y de acción —como armas, coches, aviones o deportes— con niños, mientras que los juguetes relacionados con las muñecas —ya sean muñecas bebés, para simular un cuidado, o muñecas de apariencia adulta— y la limpieza se acompañan de fotografías de niñas [39, 40]. Después de llevar a cabo la búsqueda de referentes teóricos que hablen sobre construcción de identidades, algunos catálogos de juguetes parecen denotar la voluntad de perpetuar los roles sociales establecidos. La falta de referentes con

¹³⁰ Walter, N. (2010). 23.

Nenuco



+4 años
Nenuco y su hermanito en el colegio
 • Incluye 2 muñecos de 42 y 35 cm y accesorios para jugar en la escuela

59,90 €

+4 años
Maletín Médico Medical Chic Nenuco
 • Incluye accesorios médicos

34,95 €



+3 años
Nenuco está Malito
 • Con la fiebre suiza, la nariz se le pone roja y tiene moquitos

29,95 €



+3 años
Mila y Malo Escondite
 • Pilas 3xLR03 no incluidas

44,95 €



28

41. Página del catálogo de juguetes de Navidad 2014 del centro comercial *Carrefour*

FIGURAS DE ACCIÓN

+5 años
Súper Escudo Capitán América
 • Escudo lanza dardos
29,20 €

+4 años
Hulk Figura Titán
 • 30 cm
15,49 €

+4 años
Figuras Titán
 • Spiderman, Iron Man o Capitán América
 • 30 cm
12,99 €
 La unidad

42. Página del catálogo de juguetes de Navidad 2014 del centro comercial *Carrefour*

los que las niñas puedan establecer una socialización despojada de los roles de género sexistas es real. Como hemos podido ver, en el proceso de formación de identidades, la imitación y la repetición son dos elementos clave para la aprehensión de comportamientos. Identificar ciertos comportamientos como innatos puede conllevar obviar toda una red social que ejerce como modelo incuestionable.

Otro de los elementos observados ha sido que incluso sin la presencia explícita de niños y niñas, el simbolismo de los colores que inunda los catálogos y la manera de distribución de los productos siguen revelando una distinción sexistas entre los juguetes. En las imágenes [41, 42] se puede observar como la estética de las páginas siguen estableciendo diferenciaciones entre el público objetivo de los juguetes. El mismo catálogo del que se han tomado estas imágenes hace una distinción un tanto desafortunada de sus juguetes, estableciendo diferentes fondos de colores que terminan por clasificar distintos tipos de juguetes. Las páginas rosas exhiben cochecitos, cocinas, muñecos *Nenuco*, muñecas de toda índole — incluyendo a Barbie, las Bratz, muñecas Disney y princesas— y complementos para la estética. Mientras, las páginas verdes presentan figuras de acción, superhéroes, monstruos, Lego, Playmobil, coches y aviones radio control y armas¹³¹. Esta relación de la feminidad con el color rosa, las muñecas y las princesas no sólo se perpetúa a través de los juguetes, sino que se emite desde diversos flancos. Las niñas pueden adquirir una película, y verla en casa jugando con la muñeca de la misma película, mientras están vestidas de la misma manera que la protagonista. Un portavoz de

¹³¹ En la versión digital de este trabajo se pueden consultar los catálogos completos utilizados para este apartado.



43. Fotografía de un centro Princeslandia en la que se puede ver la decoración típica de la franquicia.
Imagen extraída de la web oficial de Princeslandia.



44. Fotografía que ilustra las actividades de índole estética de los centros Princeslandia.
Imagen extraída de la web oficial de Princeslandia.



45 y 46. Fotografías que muestran las actividades de índole estética de los centros Princlandia.

Imagen extraída de la web oficial de Princlandia.

Disney explicaba el éxito de su nueva línea de productos *Princesas Disney*, que incluye muñecas, disfraces y accesorios: *Creemos que para la gran mayoría de las niñas pequeñas poner en práctica la fantasía de ser una princesa es un deseo innato. Les gusta disfrazarse, representar ese papel. Es un deseo genético el que les guste el rosa, que les gusten los castillos y que quieran convertir a sus papás en príncipes*¹³².

La princesa

Según la definición que aportan en su página web, Princelandia es *un lugar para soñar, un mundo mágico a medida de todas las princesas*¹³³. La filosofía que se defiende desde este espacio de ocio infantil es la posibilidad de encontrar un espacio de fantasía, pero a la vez real, es decir, fuera del entretenimiento habitual de la era tecnológica. Además, imparten un modelo educacional basado en la salud y la alimentación, inculcando un modelo positivo de bienestar y cuidado personal, incluso bajo la selección de un catering que cumple los requisitos de una dieta saludable. Princelandia se presenta como una franquicia dirigida a un público femenino, mayoritariamente infantil, que ofrece servicios de spa, cumpleaños, *baby shower* y organizaciones de fiestas de cualquier índole. La particularidad de este espacio es su ambientación temática, la cual presenta un mundo de fantasía decorado a base de tonalidades rosas y un mobiliario barroco rosa y plateado que incluye tocadores y espejos [43]. Las actividades que se pueden hacer van desde un

¹³² Walter, N. (2010). *Op. Cit.* p. 25.

¹³³ Para más información sobre Princelandia, visítese su página web <http://www.princelandia.com>.

circuito de tratamiento que incluye manicura, pedicura, masajes, maquillaje de fantasía, peluquería y un desfile de pasarela *top model* con vestuario y accesorios que evocan a un mundo de princesa [44]. Todo ello amenizado por personal procedente de la educación, es decir, mujeres con títulos de educadoras disfrazadas con pelucas y tutús rosas [45 y 46].

Princelandia no es un ejemplo aislado, es considerado el primer spa infantil de Europa y un gran negocio en expansión. Desde su primera apertura en 2010 en Sevilla, cuenta con más de treinta centros, veintiuno de ellos en España —en provincias como Barcelona, Madrid, Valencia, Córdoba, Málaga, Cádiz y Palma de Mallorca, entre otras— y también Portugal¹³⁴. Es innegable el éxito que ha conseguido esta franquicia en tan solo cinco años. Debemos preguntarnos qué consecuencias puede tener la existencia de un espacio que lo único que hace es cumplir con las cuatro formas de transmisión de roles sexistas establecidas por Oakley. Baudrillard (2014: 29-35) hace un pequeño análisis de Disneylandia en el que analiza el parque temático y lo dispone como un modelo perfecto de simulacro, además de como un reflejo de la sociedad americana misma. Recrimina que el éxito del parque no subyace en la disposición de un mundo imaginario que pueda servir como refugio del mundo real, sino que se presta como simulacro para crear la ilusión de que el resto es real, mientras que ambos mundos pertenecen a la orden de lo hiperreal. El caso de Princelandia sería exactamente lo mismo. Presentar un mundo de fantasía en el que las niñas puedan fingir que son verdaderas princesas, pero que realmente inicia un ejercicio de simulacro que hace que se padezcan

¹³⁴ <http://www.princelandiafranquicia.com/Espa%20Inicio.html>

los síntomas fuera del propio espacio, trasladando el simulacro a la vida real. Un lugar donde las niñas vuelven a adquirir comportamientos impropios de su edad. Desde el momento en el que los juegos de la infancia son reemplazados por actividades propias del mundo adulto, introduciendo componentes de cuidado, de belleza y estética, el rol se perpetúa y, lo que es peor, se normaliza. Estos métodos de control femenino son habituales en mujeres de edad más avanzada, sirviendo para el realce de atributos femeninos sexualizados con el fin de aumentar la erotización. Pero los mismos elementos trasladados a la etapa infantil pierden ese objetivo y adquieren nuevos. La presión social pretende el adelanto de la etapa adulta en base a la mimesis, la pérdida de la inocencia, la adquisición a una edad muy temprana de complejos relacionados con la estética o la normalización de las competiciones de belleza, conllevando una construcción de la identidad sometida a la opinión externa, a la normativización de la cosificación femenina, lo cual puede tener efectos que entintan la personalidad de la niña en un futuro, llevándola a considerarse y valorarse a si misma como objeto estético sexualizado.

La fuente de la belleza y de la eterna juventud

La manera que la sociedad trata los cuerpos de las mujeres hacen que el control que podamos ejercer sobre ellos quede restringido. El control de la sexualidad, de la natalidad, del embarazo, del parto (la llamada violencia obstétrica) y de la maternidad conllevan una falta de emancipación que convierten a la mujer en un instrumento



47. Anuncio exhibido en la exposición de Hank Willis Thomas
Unbranded: A Century of White Women, 1915 – 2015

reproductivo, con la violencia que eso conlleva. Además a lo largo de la vida de una mujer, ésta sufre numerosos casos de violencia, teniendo el cuerpo como principal escenario o destinatario, y ésta puede ser autoinfligida o producida por otros. Los estímulos recibidos desde la publicidad llevan a las mujeres a consumir productos para embellecer y rejuvenecer los cuerpos femeninos, apelando a una idea ficticia de libertad y emancipación, normalmente en relación a una liberación sexual, aunque lo único que se produzca sea salir de un confinamiento represivo del cuerpo femenino para llegar a un exhibicionismo para el deleite visual

masculino, construyendo corporalidades a gusto del verdadero consumidor.

*La mujer como objeto consumidor*¹³⁵

*La publicidad lleva a cabo una especie de cirugía plástica que tiene por objeto la construcción de lo femenino. El producto final no es real, ni siquiera verosímil, pero tal es el poder de la ideología patriarcal que todas las mujeres aspirarán a mimetizarse con esa construcción*¹³⁶.

Este 2015 tenía lugar una exposición realizada por Hank Willis Thomas expuesta en la Jack Shainman Gallery de Nueva York titulada *Unbranded: A Century of White Women, 1915 – 2015*. En ella se pudo ver una retrospectiva sobre publicidad sexista [47], la cual se definió como una revisión a las nociones de virtud, poder, belleza, privilegio y deseo en la sociedad *mainstream* estadounidense. La exposición revisa la idea del femenino ideal que se ha comercializado atravesando el género, la etnia y la clase socioeconómica a lo largo de los últimos cien años¹³⁷. Lo interesante de la exposición era que los anuncios se presentaban sin palabras que pudieran interferir en el significado de la imagen, y en consecuencia, dejando ver de una manera más evidente la violencia

¹³⁵ No es un error el titular este apartado calificando a la mujer de «objeto consumidor». Tal y como se especifica con anterioridad, el verdadero consumidor de los productos de belleza femeninos acaba siendo el género masculino, ya que las mujeres los consumen para acabar siendo objetos de placer visual masculino.

¹³⁶ Carro Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* p. 64.

¹³⁷ Para más información sobre la exposición: <http://www.jackshainman.com/exhibitions/past/2015/hank-willis-thomas/>

ejercida hacia las mujeres en ellos, en muchos casos, incluso, siendo imposible adivinar qué producto se nos está intentando vender. Esto hace que nos replanteemos cuál es la intención verdadera de la publicidad, ya que sin el texto, la imagen sólo hace referencia a una repetición de roles que categorizan a las mujeres como meros objetos. Muchos de los anuncios aquí expuestos han quedado obsoletos, ya que actualmente estarían prohibidos, sobretodo los que aluden a una violencia más explícita, pero la violencia subliminal de estas imágenes se ha seguido perpetuando hasta llegar nuestros días.

La publicidad ha recreado un mundo virtual que ejerce de espejo de lo «real», mostrando sus defectos y en consiguiente, marcando un modelo a seguir. Estos mensajes pueden desestabilizar emocional y psicológicamente a muchas mujeres ya que si no pueden conseguir los ideales de belleza que la misma sociedad les impone se inicia un episodio de frustración prácticamente inevitable, ya que los cánones impuestos son inalcanzables debido a su hiperrealidad. Es evidente que cualquier producto cosmético es publicitado con una finalidad estética, de búsqueda de belleza y juventud eternas. La publicidad de las cremas rejuvenecedoras son muy recurrentes, aunque el agravante se produce cuando la juventud gira en torno a otro tipo de contextos que no tendrían que relacionarse con la estética. Es el caso del anuncio de *Nivea Cellular Perfect Skin*, emitido durante el presente año [48]. En él encontramos a una mujer de mediana edad realizando una especie de charla a sus compañeros de trabajo. Éstos, en lugar de escucharla, van teniendo una serie de pensamientos reproducidos en voz en *off*: «¡qué piel tan perfecta!», «¿saldría conmigo?». La relación del éxito laboral con la juventud y la belleza



48. Fotograma del anuncio de Nivea Cellular Perfect Skin

no es novedad, ya se han podido ver este tipo de vínculos en la muñeca Barbie. Dejando de lado estos artículos cosméticos, encontramos otro tipo de productos que, a priori no tendrían que estar relacionados con la estética. La alimentación, la higiene o la salud también se venden bajo un pretexto estético subliminal que podría confeccionar corporalidades normativas, roles sociales y violencia contra las mujeres.

Una de las formas de violencia más grave que existe es la farmacología. Existe un gran número de publicidad que no sólo te vende un producto, sino que te vende un medicamento, con graves efectos secundarios, que se puede adquirir sin receta médica. Todo ello evoca a lo que Paul B. Preciado llama la industria farmacopornográfica, es decir, la industria farmacéutica al servicio de la estética. Preciado (2013: 26-27) expone que el sexo y la

sexualidad han llegado a convertirse en el centro de la actividad política y económica. La utilización y sistematización clínica de moléculas hormonales —como la progesterona o el estrógeno— dan paso a que, en 1946, a la invención de la primera píldora *antibaby* a base de estrógenos sintéticos —siendo el estrógeno la molécula farmacéutica más utilizada en toda la historia de la humanidad¹³⁸. A mediados del siglo XX el *lifting* facial, así como otras operaciones de cirugía estética se convierten en técnicas de consumo de masas en Estados Unidos y Europa¹³⁹. En 1958 se practica la primera faloplastia (reconstrucción estética de los genitales masculinos a partir de un injerto de piel y músculos del brazo) como parte de un cambio de sexo¹⁴⁰. Estos son algunos de los ejemplos que denotan que la ciencia, en muchas ocasiones, está al servicio de la estética. El ensayo de Preciado expone que desde mediados del siglo XX se lleva a cabo un proceso de materialización farmacopornográfica, es decir, que los conceptos de masculinidad, feminidad, heterosexualidad u homosexualidad se vuelven realidades tangibles¹⁴¹. El simulacro cumple su función y actúa como constructor de realidades, se convierte en cuerpos modificados, en bienes de intercambio para las farmacéuticas. La ciencia es capaz de llevar el simulacro a la realidad. *El País* escribía un artículo sobre lo que catalogaba como «la última práctica estética de moda», el *contouring* vaginal. El aspecto joven y terso se traslada también a la

¹³⁸ Preciado, B. (2013). *Testo yonqui*. p. 28.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 29.

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 32.



49. Fotograma del anuncio de XLS Medical

zona vulvar, llevando a la realización de intervenciones quirúrgicas para dotar de belleza a la vulva¹⁴². A esta práctica se le suman la más conocidas labioplastia (cirugía aplicada a los labios menores), la clitoroplastia (cambio de morfología del clítoris), los ya mencionados *liftings* y los blanqueamientos de vulva, para aclarar su pigmentación. Sin embargo, la violencia obstétrica que se sufre en los paritorios no atiende a las necesidades, ni físicas ni psíquicas, de la mujer. La episiotomía (corte diagonal que se realiza en la vagina para la extracción del recién nacido) es una práctica rutinaria que puede conllevar graves consecuencias en el cuerpo de una mujer. Así, se abre un nuevo mercado de estética vaginal debido, de nuevo, a las inseguridades inculcadas sobre el cuerpo femenino.

¹⁴² http://elpais.com/elpais/2015/07/26/tentaciones/1437944611_866846.html



50. Imagen de la campaña publicitaria contra el cáncer de mama del año 2010 de la marca Ausonia



51. Imagen de la campaña publicitaria contra el cáncer de mama del año 2011 de la marca Estée Lauder

Otra de las formas evidentes de violencia farmacológica son los *spots* de dietética. La venta de pastillas para adelgazar goza de una variable oferta, a la cual se puede acceder sin ningún tipo de receta médica. En el anuncio de *XLS Medical*, incluso incorporan el vínculo con la medicina en el nombre del producto [49]. Lo realmente grave es que no se vende como un producto relacionado con la salud, sino que promocionan la ingesta de pastillas para combatir los «excesos navideños».

La publicidad derivada del cáncer de mama se presenta como otra una de las formas más sutiles de publicidad farmacológica. La antropóloga Ana Porroche-Escudero (2015) critica la publicidad asociada a la enfermedad por haberse despolitizado de concienciación. Apela directamente contra la Asociación Española Contra el Cáncer, ya que la entidad reduce la concienciación a un adoctrinamiento paternalista, infantilizador y sexista, además de ser una instrumentalización basada en el miedo a la enfermedad y a la difusión de información sesgada. Todo ello favorece a la trivialización de la enfermedad que invisibiliza el miedo, anestesia la rabia y suprime el espíritu crítico en tanto a la actitud de afrontar una situación. La publicidad de muchas campañas se sirve de la excusa de la concienciación para justificar representaciones sexistas, las cuales no apuestan por una diversidad de representación —por ejemplo, despatologizando cuerpos mastectomizados— además de invitarnos a comprar productos. El mensaje es claro: una concienciación asociada a la pérdida de la feminidad, asociada a su vez a los pechos de las mujeres de los anuncios, el miedo a perder uno o ambos pechos. Porroche-Escudero hace una comparativa con la «concienciación crítica» promovida por el movimiento feminista



52. Fotograma del anuncio de Vitalinea, donde se promociona su línea de



53. Fotograma del anuncio de biManán sobre barritas sustitutivas

de los años setenta, basada en la *información crítica y la promoción de la autonomía personal* y cuyos principios se basen en una *información correcta, relevante, accesible, efectiva y basada en la evidencia científica*¹⁴³. De esta manera, la concienciación se ha transformado en un proceso frívolo, paternalista y consumista. En la imagen [50] podemos observar la campaña contra el cáncer de mama realizada en 2010 por Ausonia. En ella vemos a cinco mujeres procedentes del mundo del espectáculo posando de manera sensual. El color rosa vuelve a ganar todo el protagonismo —color vinculado a la enfermedad como denota el color de su lazo—, cubriendo el pecho de las mujeres. La alusión al miedo a la enfermedad y a la pérdida de la feminidad por consecuencia de la mastectomía es evidente. O la campaña de 2011 de Estée Lauder [51], donde cuatro jóvenes modelos posan erotizadas y desnudas, salvo por el lazo rosa de sus muñecas. Las marcas de productos femeninos difunden una visión erótica de la enfermedad, siempre relacionada con este miedo a la pérdida de la feminidad.

Por último, debemos hablar de la publicidad relacionada con el sector alimenticio, ya que, como veremos a continuación no tiene porqué estar vinculada a la dietética para potenciar roles sexistas. Ya se ha visto en capítulos anteriores que el cuerpo es la manera que tenemos de presentarnos al mundo, un lugar politizado y a la vez natural. La manera que tenemos de tratarlo determina nuestra relación con él. Y un aspecto básico es la alimentación, ya que ésta puede ejercer como otro control social más que sufren las mujeres. A

¹⁴³ Porroche-Escudero, A. <https://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/26388-la-violencia-la-cultura-rosa.html>

priori, la presencia de la sensualidad en anuncios de este tipo es lo más habitual. Vitalinea apuesta por la presencia de mujeres bellas, en actitud seductora, para comercializar sus productos dietéticos [52]. De nuevo, la comparación con un referente al cual se pretende asemejarse juega como el principal reclamo publicitario. Se trata de juego psicológico, la presentación de la idea utópica de llevar a cabo una dieta sin esfuerzo, comiendo incluso chocolate y vainilla de bajo contenido graso.

El anuncio de biManán es algo más retorcido. Para empezar, el producto publicitado son unas barritas comestibles que pretenden sustituir dos comidas diarias [53]. En definitiva, pretenden que la alimentación de una mujer se base en la ingesta de sus productos. El escenario presentado es, de nuevo, completamente ajeno a la salud, ya que las cuatro mujeres protagonistas (ninguna de ellas con rastros visibles de obesidad) se someterá a esta dieta con el objetivo de estas más delgadas para una boda.

Por último, la violencia mediática se perpetúa más allá de la estética. La marca de pasta Gallo deja caer el peso de la alimentación en las mujeres. Se basa en la generalización de que las mujeres se cuidan más que los hombres, y por eso, deben aconsejarles que coman ensalada. El planteamiento es inverosímil de por sí, dividiendo el pasillo de un mercado en dos bandos, el de «ellas» y el de «ellos». Por el centro caminan la periodista Susana Griso y el *chef* Pepe Rodríguez [54], dos figuras públicas de peso en este país. Un cocinero profesional y una periodista no pueden mentir. La cuestión es que, un producto tan genérico como la pasta se torna sexista al vincularlo, ya no con la alimentación dietética, sino con la alimentación saludable. En capítulos anteriores hemos visto como la



54. Fotograma del anuncio de Gallo ensaladas 2015

responsabilidad alimenticia se vuelve una característica femenina desde temprana edad. Desde lugares como Princlandia, que transmiten hábitos alimenticios saludables, hasta el aprendizaje por socialización con su propio género.

Así pues, vemos que la publicidad es un espacio repleto de simbolismo, donde la sociedad consumista-capitalista es receptora y emisora de simbologías ideológicas utilizadas para satisfacer deseos creados por las mismas entidades emisoras. De todo esto se puede deducir que, al mismo modo que ocurría con el mundo de fantasía recreado para el público infantil, la publicidad recrea un mundo virtual donde todo es posible, el cual a menudo es confundido por el receptor con la propia realidad. Debido a la gran cantidad de imágenes simbólicas que se emiten, la publicidad no sólo vende productos, sino que emite una serie de valores, que identificaremos como socioculturales, sobre el amor, la belleza o la verdad.

Si anteriormente se analizaba la mujer como objeto consumidor, en el apartado próximo se hablará brevemente de la mujer como objeto consumido en base a dos anuncios dirigidos a un público masculino, los cuales utilizan la imagen erotizada de la mujer como reclamo consumista.

La mujer como objeto consumido

El primer anuncio a analizar será el lanzado por la cadena de establecimientos de electrónica Media Markt. Los últimos anuncios que esta grande superficie ha emitido por televisión utilizaban la imagen femenina de las azafatas. En todos ellos se ve al mediático Arturo Valls protagonizando diversas campañas, mientras que una o varias azafatas de rojo posan como *atrezzo* para el *spot*. Pero para



55. Fotogramas del anuncio de Media Markt, plan *renovator* donde se puede ver el antes y el después del personaje femenino



56. Fotograma del anuncio de Gillette 2015 donde se anuncia una nueva máquina de afeitar

este trabajo, se ha decidido escoger sólo uno de ellos por las siguientes razones. Este anuncio, el cual presenta una campaña titulada *renovator*, establece una analogía directa entre un teléfono móvil y una mujer. El personaje de Loles realiza en plan *renovator*, entrando en una especie de transformador que renueva el móvil antiguo por uno nuevo, a la vez que cambia el aspecto de la mujer [55]. El anuncio de Gillette acude también a la cosificación femenina, comparando a una mujer con una máquina de afeitar. Con la frase *llegado el momento, todo hombre está preparado para su primera novia de verdad, como también lo está para su primera máquina de verdad* culmina el *spot* dedicado a ensalzar la belleza de una mujer adolescente [56].

La estrella

Al igual que ocurre con la publicidad, el cine también puede reflejar e incluso intervenir en la formación del ideal femenino, perpetuando una jerarquía hegemónica patriarcal que lleva consigo una erotización de la mirada. Laura Mulvey (1975) utiliza el psicoanálisis como un arma política para descubrir de qué manera el cine se ve reforzado por estos modelos, y cómo a su vez tiene repercusión tanto en la formación de la identidad de sujetos individuales como en la identidad colectiva, teniendo numerosas repercusiones en el inconsciente femenino. La influencia de Lacan es evidente, ya que Mulvey parte de la representación de lo femenino desde el orden simbólico de ausencia de falo que presentábamos del psicólogo en el apartado anterior. La mujer, pues, queda sometida como significante para *el otro* masculino, ya que simboliza la amenaza de castración por su ausencia real de pene y como portadora de la herida sangrante postulada por Freud, así como el deseo propio trasladado a su hijo de poseer un pene. El reto de Mulvey será el de combatir este inconsciente estructurado como un lenguaje patriarcal, mientras se permanece en el mismo lenguaje, utilizando las herramientas que él mismo suministra. La autora revela las limitaciones que tiene el psicoanálisis para tratar asuntos de gran relevancia como la sexualización de las niñas y su relación con lo simbólico —tema analizado en el apartado anterior—, la mujer sexualmente madura como no-madre o la maternidad—el cuál podremos ver en páginas posteriores—, así que su intención se centrará en la comprensión del *status quo* que el orden patriarcal

impone en el inconsciente femenino. Mulvey acusa al cine comercial de manipular el placer visual para producir satisfacción, codificando lo erótico en un lenguaje patriarcal. En primer lugar, la oscuridad y la disposición de las butacas del cine favorecen un aislamiento entre espectadores que, junto con las características narrativas del cine, favorecen la ilusión de estar mirando un mundo privado, es decir, de *voyeurismo*, el cual tiene como base erótica el *placer de mirar a otra persona en tanto que objeto*. Además de este aspecto, la autora vuelve a hacer referencia a Lacan para hablar sobre la construcción del ego. Resalta las numerosas similitudes entre el espejo y la pantalla cinematográfica debidas al reconocimiento de la forma humana. Según el psicólogo, el ego empieza a formarse durante el autoreconocimiento en un espejo, un reflejo que consideremos una imagen más completa y perfecta que la percepción que hallamos tenido de nosotros mismos hasta el momento. Esta misma identificación con el reflejo sería lo que da paso a una identificación con lo externo, es decir, con los demás. Además, Mulvey destaca el poder de las imágenes al resaltar que *resulta importante el hecho de que sea una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/reconocimiento erróneo y de la identificación y, en consecuencia, de la primera articulación del «yo», de la subjetividad*. De esta manera, este sistema permite poner en marcha un proceso de identificación basado en semejanzas y diferencias que, debido al *star system* conlleva una persecución de egos ideales. En resumen, se podría decir que en el cine intervienen tres factores: el placer que produce el *voyeurismo*, el reconocimiento en lo externo y el hecho de que estos referentes sean estrellas idealizadas. Bajo estas tres premisas se desarrolla el cine narrativo, a las cuáles se debe sumar el

desequilibrio sexual imperante, llevando a una situación de masculino activo y femenino pasivo, siento la mujer objeto de erotización. Tradicionalmente, la mujer se ha sexualizado a dos niveles: como objeto erótico para los personajes masculinos de la película y como objeto erótico para el espectador, lo cual produce un parada del flujo de la acción, un momento de deleite a parte del hilo argumental. La imperativa heterosexualidad y el binarismo entre hombre activo y mujer pasiva han imposibilitado que la figura masculina tenga carga de cosificación sexual, llevándolo a ser el portador de la mirada del espectador.

ARG

El caso que vamos a analizar en este apartado es bastante singular. Como hemos dicho anteriormente, las celebridades tienen un papel significativo como constructoras de identidades debido a su posición de simulacro que ejerce de modelo. Pero algunas revistas —como *Cuore*—, en vez de incentivar la admiración por las estrellas se dedican a criticar su aspecto físico real. Las llamadas «revistas femeninas» empiezan a tener una difusión cada vez mayor a partir de los años treinta, llegándose a convertir en un sector gigantesco que cuenta con decenas de millones de lectores y decenas de anunciantes publicitarios¹⁴⁴.

¹⁴⁴ En 1939 las revistas femeninas norteamericanas dedicaban el 55,6% de sus páginas a artículos y el 44,8% a publicidad, hecho que no ha ido disminuyendo con el tiempo, ya que en 1989 el porcentaje destinado a la publicidad era del 58,2%. Carro Fernández, S. (2010). *Op. Cit.* p. 61.



57. Portada de la revista *Cuore*
Junio de 2012



58. Portada de la revista *Cuore*.
Especial *Aarg*
Julio de 2015

A priori, se podría pensar que estas revistas, que contribuyen a la desmitificación, realizan una labor feminista al visibilizar los retoques, tanto de maquillaje como digitales, bajo los que se exponen estas mujeres mediáticamente. Pero la verdad es que esta crítica destructiva hace flaco favor a las luchas contra las corporalidades normativas. En vez de realzar la condición de «mujeres reales» de las estrellas, se mofan de sus imperfecciones incentivando el escarnio y el juicio ajeno, además de no contribuir a la esperada sororidad feminista [57], llegando incluso a crear el llamado *Especial Aarg*, onomatopeya que la revista coloca al lado de las fotografías que creen repulsivas [58].

La simulación virtual

Si lo que se pretende es hacer un análisis de ocio audiovisual, el cine y la televisión son los dos grandes sectores que tenemos primero en consideración, pero, aunque no sea una materia de dominio, la industria del videojuego no debe pasar desapercibida ni subestimada en este trabajo debido al gran impacto que tiene el en propio entorno. La realidad es que los videojuegos doblan en número de ventas a la taquilla de cine en España¹⁴⁵, por lo tanto , debe ser incluida en el estudio de casos como el gran agente de transmisión de información que es.

La inexperiencia personal en el sector ha sido una gran dificultad a la hora de emprender la materia. Debido a la voluntad de querer abordar el tema desde la cultura de masas, en este análisis, el cual se presenta a modo de introducción en la industria, se han tenido en cuenta los siguientes factores: El primero de ellos es la plataforma desde la que el desarrollador lanza el juego, es decir, con qué consolas se puede jugar. Existe una tendencia generalizada, y no por ello menos valida, a afirmar que dependiendo de la plataforma, el *target* o público objetivo al que van dirigidos los juegos cambia. Y es lógico que dentro de la competencia de mercado, cada una de ellas

¹⁴⁵ Los datos aportados pertenecen al año 2014, año en el que la industria alcanzó los 996 millones de euros en ventas en España (entre consolas y videojuegos) frente a los 522 millones recaudados por la industria cinematográfica. A escala mundial estas cifras ascienden a los 80.000 millones de euros en videojuegos, dejando al cine en 34.000. Para más información visítese http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707_733302.html

se intente especializar en un tipo de consumidor. La página web de AEVI (Asociación Española de Videojuegos) es un banco de datos muy útil para constatar este hecho, ya que, aunque no proporcione cifras de ventas, publica un ranking de los juegos más vendidos mensualmente de manera general y dividido por plataformas, además de reflejar la edad clasificada por PEGI (*Pan European Game Information*)¹⁴⁶. Así pues, el primer paso ha sido identificar el juego más vendido para analizar el tipo de público objetivo al que va dirigido y hacer un análisis de género de su contenido. Para realizarlo, obviamente es imposible partir de información de primera mano sobre los videojuegos, así que el texto se basa en la documentación adquirida desde la página oficial del videojuego y las imágenes que se verán a continuación están extraídas de la misma.

El fenómeno GTA

Grand Theft Auto (GTA) es una franquicia de videojuegos de la desarrolladora *Rockstar Games*, disponible para PS4, PS3, PC, Xbox One y Xbox 360. En los resultados de los análisis vemos como este videojuego se presenta como uno de los más vendidos dentro de las plataformas más populares, ocupando los primeros puestos en los recuentos realizados a PS4, PS3 y PC. Existen catorce juegos distintos, aunque la historia y la finalidad del juego es siempre

¹⁴⁶ PEGI es un sistema de clasificación de contenido de videojuegos al que se someten de manera voluntaria los desarrolladores para establecer un ratio de edad recomendado para la venta de su producto.



59. Imagen extraída de la página web oficial de *Grand Theft Auto V* que simula un anuncio publicitario



60. Imagen extraída de la página web oficial de *Grand Theft Auto V* donde se ilustra el club de campo

similar. Los protagonistas son diversos criminales que tendrán relación con el narcotráfico, la droga y la mafia. Por cuestiones obvias, no vamos a analizar los catorce juegos de GTA que existen, pero centrémonos en la llamada «quinta generación», iniciada con *Grand Theft Auto V*, presente siempre entre los cinco videojuegos más vendidos este primer semestre de 2015.

El juego presenta una página web muy elaborada, simulando una web turística¹⁴⁷. De una manera muy irónica nos presenta los escenarios donde se desarrolla el videojuego, la ciudad ficticia de Los Santos, perteneciente al estado, también ficticio San Andreas. Las secciones de la página son amalgama de apología a la violencia, la delincuencia y la misoginia.

Si aplicamos el análisis de género a estos apartados podremos encontrar violencia machista por todas partes. En la sección *Compras y Glamour*, encontramos reclamos publicitarios ficticios [59] donde las mujeres sacan las uñas, literalmente, por adquirir un zapato de tacón. También encontramos *Exclusivos clubs de campo*, donde se produce una cínica provocación misógina al declarar que *gracias a las leyes de igualdad aprobadas recientemente, el club de golf de Los Santos ha anunciado la admisión de dos mujeres seleccionadas con esmero. Por supuesto, cualquiera puede solicitar el ingreso, aunque el criterio de selección se mantiene en secreto por motivos legales*¹⁴⁸. Esta «nueva política» se ilustra con la presencia de dos mujeres en bikini [60], una de ellas siendo manoseada por un hombre y la otra siendo utilizada de agujero. En *Serenidad y bienestar* se introduce a un

¹⁴⁷ Para más información sobre el videojuego visítase la página web oficial de *Rockstar Games* <http://www.rockstargames.com/V/es/>

¹⁴⁸ <http://www.rockstargames.com/V/es/lbcb/country-clubs>

Puño estrella de mar

Postura especial que es a la vez espiritual y mental, practicada en el lejano oriente y popularizada por los griegos. Se necesita disciplina para adoptar poco a poco la postura, ya que se puede producir una lesión y provocar que el compañero lllore y no quiera volver a intentarla.



61. Imagen extraída de la página web oficial de *Grand Theft Auto V* que publicita las clases de yoga

INFORME DELICTIVO DE LA POLICÍA DE LOS SANTOS



PROSTITUTA DETENIDA

La policía detuvo a Shanda Murphy por ofrecer relaciones sexuales, en lugar del habitual servicio oral que esperaban los agentes.

INFORME DELICTIVO DE LA POLICÍA DE LOS SANTOS



LLAMADA POR VIOLENCIA DOMÉSTICA

La policía tuvo que desplazarse hasta la esquina de Nikola Avenue con Mirror Park por un caso de violencia doméstica. Los agentes estuvieron de acuerdo con el agresor en que era una auténtica cotorra.

62 y 63. Imágenes extraídas de la página web oficial de *Grand Theft Auto V* que recogen dos informes de policía ficticios



64. Imagen extraída de la página web oficial de *Grand Theft Auto V* que simula el videoclip de un rapero de ficción



65. Fotograma extraído del vídeo promocional de *Grand Theft Auto V*

personaje del videojuego profesor de yoga, donde podemos ver que las posturas que enseña tienen todas relación con el sexo y vienen acompañadas de frases como *se necesita disciplina para adoptar poco a poco la postura, ya que se puede producir una lesión y provocar que el compañero llore y no quiera volver a intentarla*, para referirse al sexo anal [61]. En *Seguridad y tranquilidad* parece haber un atisbo de igualdad de género cuando se presenta la sección incluyendo a una mujer policía, pero se desvanece cuando se descubren los informes delictivos, en los cuales encontramos una noticia sobre una prostituta detenida por no ofrecer el habitual sexo oral a los agentes de policía [62], o un caso de violencia doméstica en el que la policía acaba posicionándose a favor del agresor [63]. En *Visitas turísticas y famosos* encontramos tres portadas de revista sobre otros tres personajes del juego como Poppy Mitchell, o la llamada Poppy la guarra, de la que se dicen cosas como *no creo que quede nadie que no*

*haya catado su anillo de castidad*¹⁴⁹, un rapero que se ilustra con lo que parece ser un fotograma de su videoclip machista [64], y el tópico de mujer famosa en decadencia, a la que llaman «fósil televisivo» y «guarra siliconada» y es noticia por protagonizar un striptease yendo ebria con el afán de combatir los estragos de los 39 años. Esta es la totalidad de la presencia femenina en la página web oficial del videojuego, mujeres banalizadas, agresivas entre ellas por conseguir un zapato, cosificadas gravemente con mofa, utilizadas como instrumento sexual, de lo cual no se puede esperar de ningún tipo de protección ni por parte de la ley. Una violencia que ya no pretende ser invisibilizada, sino normalizada, perpetuada. En *Alojamientos con encanto* encontramos una simulación de video promocional¹⁵⁰, el cual resume de manera general todos los puntos tratados hasta ahora, con la incorporación del acoso callejero [65]. Un ensalzamiento de la violencia contra las mujeres y del espacio público como masculino.

La presencia de mujeres es nula en el resto de secciones, las cuales llevan títulos tales como: *Coches rápidos al alcance de tu mano* — es decir, la «adquisición» de coches de lujo, los cuales los protagonistas se dedican a robar, de ahí el título de la saga—; *Talleres de personalización de vehículos*, es decir, el *tuning* —realizado por y para hombres—; secciones como *Al aire libre*, o *Playas y deportes acuáticos*, donde podemos ver a hombres cazando, o huyendo de la policía—; la presentación de *Artistas locales*, los cuales son hombres tatuadores o directamente la sección de *Vecinos Amigables*, donde

¹⁴⁹ <http://www.rockstargames.com/V/es/lbcb/sightseeing-and-celebrity>

¹⁵⁰ Este video se puede visualizar en la versión digital de este trabajo.



66 y 67. Fotogramas extraídos de dos videos de *youtube* sobre *Grand Theft Auto V* realizados expresamente para asesinar prostitutas en la ficción del juego

podemos constatar que la ciudad de Los Santos está conformada únicamente por hombres criminales. En definitiva, encontramos una ciudad habitada sólo por hombres, donde las mujeres tienen escasa presencia, la cual se reduce a calidad de objeto y existen para ser utilizadas como deleite visual, además de una forma nada encubierta ni disfrazada.

La violencia sigue cuando vemos que esto no es únicamente parte del escenario de juego, sino que el jugador puede realizar actos violentos contra las mujeres como personaje. La práctica violenta pasa de ser un espectáculo visual a una experiencia simulada, donde el jugador decide reproducir, ya sea por voluntad propia o por exigencias del juego, un acto de violencia de género. El GTA permite al jugador asistir a clubs de striptease o comprar sexo en primera persona, para después acabar atropellando a la prostituta [66, 67]¹⁵¹. El acontecimiento *Gran Theft Auto* es un caso demasiado grave de terrorismo machista como para ignorarlo. La violencia que ejerce el jugador contra las mujeres, y contra el ser humano en general, está presentada de una forma tan lúdica y normalizada que es difícil que no exista ninguna repercusión en la vida real de los jugadores a la hora de aprehender una jerarquía social hegemónica masculina. Como se ha intentado evidenciar durante los capítulos anteriores, la ocupación del espacio público, tanto en el juego como en la realidad, es mayoritariamente masculina. Muchas de las mujeres que lo habitan lo suelen hacer con cautela, de manera esporádica, arriesgándose, como mínimo, al acoso callejero, haciéndolas sentir incómodas e inseguras al

¹⁵¹ Son numerosos los vídeos que los jugadores cuelgan en internet donde recogen a una prostituta, practican sexo con ella y luego la matan o atropellan a modo de mofa.

demandar parte de ese espacio.

Como hemos mencionado anteriormente, los estudios de caso se erigen como un punto de partida para realizar estudios posteriores. Así pues, al no poder establecer conclusiones claras con los ejemplos que se han ido mencionando a lo largo del capítulo, lo que se hará será encontrar las conexiones y puntos en común que tengan estas representaciones. Podemos observar cómo la preocupación por la imagen entinta todas y cada una de las imágenes de este apartado. La precocidad que se pretende trasladar a las niñas desde las esferas del juego podría denotar una cierta voluntad de perpetuación de roles sexistas. Las muñecas sexualizadas, la vinculación de lo femenino con el color rosa, los llamados «juguetes para niñas», los hábitos alimenticios y de cuidado estético y personal forman parte de este proceso de socialización. Si desde estos ámbitos no se general alternativas a este modelo de feminidad probablemente se acabarán construyendo corporalidades e identidades miméticas, bajo una única forma de ser mujer. La publicidad recoge esta idea y la utiliza para perpetuar una serie de necesidades creadas, como vemos, ya desde la infancia. Desde diferentes ámbitos (como la cosmética, la medicina, la dietética o la alimentación) se promueve la venta de productos en relación al cuidado corporal, conservando la relación de la delgadez y la juventud con el éxito que ya de pequeños adquirimos con algunos juguetes y películas. Además vemos como una vez construido este cuerpo, es utilizado por la misma publicidad como reclamo, además de por otras industrias como la cinematográfica. El *star system* reproduce y perpetúa este culto a la imagen. Podemos encontrar dos tendencias generalizadas,

una de adulación de las estrellas, y otra de desaprobación. Como hemos visto, ambas son negativas y se basan en la construcción de feminidades normativas. Los casos más graves son los que reproducen la violencia contra las mujeres de una manera gratuita y trivial. La normalización de este tipo de actos puede llegar a afectar a las relaciones personales, donde la prostitución y el maltrato de género acaben vistos como algo natural.

Después de todos estos apartados podríamos establecer una nueva hipótesis que sirva de partida para avanzar posteriormente en el estudio, y es que la erotización de la mujer que hemos visto en los *mass media* podría estar incentivada por la industria del sexo¹⁵². No hay más que ver cómo el conejito de *Playboy* ha pasado de ser el logo de una revista pornográfica a ser una marca que vende hasta estuches y libretas escolares. Y es que la pornografía se ha vuelto increíblemente accesible a través de internet.

En 1972 Gerard Damiano realiza *Deep Throat (Garganta Profunda)*, convertida en una de las películas más vistas de todos los tiempos, generando unos beneficios de explotación de más de más de seiscientos millones de dólares¹⁵³. Estamos en el auge de la producción cinematográfica porno, pasando de treinta películas clandestinas en 1950 a dos mil quinientas en 1970¹⁵⁴. La industria pornográfica es hoy el gran motor impulsor de la economía informática, existiendo más de un millón y medio de webs

¹⁵² Walter, N. (2010). *Op. Cit.* p. 14.

¹⁵³ Preciado, B. (2013). *Op. Cit.* p. 30.

¹⁵⁴ Walter, N. (2010). *Op. Cit.* p. 14.

accesibles que generan buena parte de los dieciséis mil millones de dólares anuales que produce la industria¹⁵⁵.

Natasha Walter (2010) dedica un capítulo de su libro a la pornografía. Defiende que las películas de este género son las responsables de gran parte de la hipersexualización que sufren las representaciones femeninas en nuestra sociedad. Cita a varias autoras detractoras del porno bajo frases como *la pornografía es la teoría, y la violación es la práctica*¹⁵⁶; o *la pornografía hace a los hombres cada vez más insensibles a la crueldad, al hecho de infligir dolor, a la violencia contra las personas, a la humillación y a la degradación de los seres humanos, al abuso hacia las mujeres y niños*¹⁵⁷; frases que defienden la idea de una pornografía cuyo consumo lleva a los hombres a trivializar la violencia sexual. Pero, ¿es la pornografía el problema? ¿O son los mensajes y valores que transmite? Debido al fácil acceso que se tiene con internet a la pornografía, los niños pueden acceder a contenidos sexuales, ya sea de manera voluntaria o a través del *spam*, mucho antes de vivir una experiencia sexual propia. Así pues, según el contenido de la pornografía consumida, se hacen una idea preconcebida de lo que es o lo que debe ser el sexo, al igual que con el ideal femenino. Numerosas de las normas estéticas femeninas recaen en lo representado por la industria del sexo, como la depilación genital, los pechos grandes, los labios carnosos, incluso un significativo aumento de operaciones

¹⁵⁵ *Íbidem.* p. 35.

¹⁵⁶ Frase de Robin Morgan, recopilada en *Íbidem.* p. 133.

¹⁵⁷ Frase de Andrea Dworkin, recopilada en *Íbidem.* p. 133.

relacionadas con la estética vaginal¹⁵⁸. Walter aborda el tema destacando la presencia de una «pornografía para mujeres», pero que es mucho menos común. Habla de esta supuesta pornografía para mujeres como un producto en el que no se aborda la relación sexual sin una dimensión afectiva. No pienso que la solución sea equiparar el número de producciones de «pornografía para mujeres» a la de «pornografía para hombres», sino de hacer una pornografía feminista para todos los sexos y géneros, que no implique una dominación masculina sobre el cuerpo femenino.

Hay una tendencia a considerar a las mujeres que se dedican a la explotación de su sexualidad como emancipadas y dueñas de sí mismas¹⁵⁹ y puede que algún día sí fuera así, pero la industria pornográfica se ha adueñado de esta liberación, dándole la vuelta y volviendo a someter a la mujer, ahora ya no a una sexualidad reprimida, sino a una sexualidad explotada, ya que refleja numerosos desequilibrios de poder.

¹⁵⁸ Walter, N. (2010). p.138.

¹⁵⁹ Walter, N. (2010). p. 20.

CONCLUSIONES

Analizar los porqués de la identidad es algo extremadamente complejo. Nuestro *pekale* esta repleto de vivencias, algunas aterradoras, otras hermosas. Lo verdaderamente excitante es imaginar las repercusiones que tienen todas ellas en nosotros. Al inicio de este trabajo definíamos el concepto de identidad de manera inherente a la constante comparación con lo externo. Nos definimos como individuos y como sociedad en base a los vínculos de semejanza o diferenciación que tenemos con los demás. Así pues, nuestra propia identidad está repleta tanto de referentes que decidimos emular como de modelos que eludimos. Es evidente que los referentes de los que disponemos vienen de la mano de nuestro propio contexto sociocultural y una cierta falta de alternativas puede llevar a una construcción de identidades basadas en la repetición de comportamientos, algunos de ellos de índole sexista. Freedberg (2011: 28) plantea la existencia de un nexo entre convención y creencia y, en consecuencia, entre éstas y el comportamiento. *¿Acaso las convenciones llegan a adquirir carta de naturaleza en una cultura, de modo que los clichés sobre las imágenes puedan provocar realmente formas de conducta que se ajusten al cliché?* Esta es la pregunta que hemos intentado responder a lo largo de estas páginas partiendo de la deconstrucción de la identidad femenina.

Hemos podido ver como la creación artística ha sido el motor de acción para emprender un proceso de aprendizaje en relación a la construcción de la propia identidad y un consiguiente distanciamiento de la normatividad. Y es que para generar cualquier cambio antes ha de cambiar uno mismo. La concepción de las *Ymagettes* remiten a las costumbres antiguas de creación de exvotos, salvo que en este caso en vez de agradecer una intervención divina se dan las gracias por la apertura a nuevas posibilidades de representación femenina desde la disidencia. Hemos visto como esta disidencia emerge desde una cierta voluntad iconoclasta simbólica, ya que aunque no se pretenda la destrucción de las representaciones de los tipos de feminidad más apegados a la tradición, si se ha buscado una desacralización de algunos de los valores asociados de manera innata a la feminidad. Volviendo a Freedberg, el autor pone de manifiesto la delgada línea entre la conducta del iconoclasta y la conducta «normal» de control¹⁶⁰. Las imágenes —o lo que representan— pueden provocarnos ira, vergüenza, hostilidad o rabia, y es justo en ese momento en el que sentimos cierta empatía con la causa iconoclasta.

Vemos que, justamente, uno de los conceptos que se ha puesto en duda en este trabajo es el concepto de clásico. En esencia entendemos por clásico un autor o una obra que se tiene por ser un modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. Por ello, la idea de una obra clásica va unida a la de canon, es decir, forma parte del conjunto de obras referenciales para la tradición. Podemos imaginarnos un hilo iniciado con el arte clásico grecorromano que se

¹⁶⁰ Freedberg, D. (2013). p. 29.

hilvana hasta la contemporaneidad dando lugar un ovillo de obras que han destacado por ser consideradas representantes de la cultura occidental. Este canon ha llevado consigo una iconología al servicio de los artistas fundamental para la comunicación humana, potencial que los *mass media* han sabido explotar al someter a la imagen a un proceso de sublimación y vulgarización¹⁶¹. Bajo esta línea, desde el presente trabajo se han comprendido estos signos visuales no sólo por su valor figurativo, sino también por su valor semántico. De esta manera hemos podido ver como el uso de las mujeres en las representaciones puede apelar a una simbología que remite a una realidad que excede el alcance de los sentidos¹⁶², evocando a ideas abstractas de normatividad, éxito o deseo.

También hemos visto como en el contexto posmoderno se reúnen una serie de elementos que son incompatibles con el concepto de clásico. La connotación del modelo queda desactivada y hace que la producción de imágenes a través de la copia (*eikastiké*) cada vez quede más en desuso. La simple existencia estética recupera la noción de simulacro (*phantastiké*) para disponer todo un repertorio de imágenes desde la hiperrealidad que el espectador no siempre puede llegar a identificar como tal. Bajo la apariencia de realidad, el simulacro ha destruido al modelo, y no contento con ello, lo ha suplantado. Este cambio de roles hace que el que hasta el momento había ejercido como modelo permute hacia obra, efectuando sobre si mismo los cambios necesarios para asemejarse al simulacro.

¹⁶¹ Castiñeiras González, M. A. (2008). *Introducción al método iconográfico*. p. 39.

¹⁶² *Ibidem*. p. 48

Otro de los objetivos establecidos era el de buscar referentes artísticos, tanto prácticos como teóricos, que defendieran la búsqueda de alternativas a estos modelos de representación. Además, la perspectiva de género que adoptaba el trabajo servía de estímulo para añadir la presencia de autoras mujeres como reivindicación de su co-protagonismo en la construcción de la cultura y la memoria histórica. Así pues, hemos ido de la mano de Martha Rosler, Barbara Kruger, Cindy Sherman y Kiki Smith, las cuales nos han presentado su manera de entender la feminidad a través de su obra. La voz de teóricas del arte como Linda Nochlin y Griselda Pollock han servido para adoptar una visión parcial de la historia del arte bajo una mirada femenina. Además, una revisión histórica acerca de la teoría feminista blanca occidental ha servido para identificar y contextualizar la procedencia de estas líneas de pensamiento.

En última instancia, con el estudio de casos se ha pretendido visibilizar la violencia mediática contra las mujeres. Hemos podido comprobar de manera incipiente, que desde los *mass media* se difunden imágenes estereotipadas a través de una serie de signos que promueven la explotación de la corporalidad femenina. Los valores transmitidos legitiman una violencia simbólica que ayuda a que posibles modelos de feminidad alternativos no tengan cabida en el tejido social. La sexualización femenina rebosa por doquier desde los medios de comunicación de masas. Para un estudio posterior sería interesante partir de estos datos primerizos y analizar iconográficamente a fondo las gestualidades, el vestuario (o la falta de éste), ver qué atributos acompañan a estos simulacros femeninos

e intentar establecer una catalogación de los estereotipos presentados como «nuevo» modelo.

En definitiva, el simulacro femenino se erige como una construcción que en ocasiones es muy difícil de advertir. Se inmiscuye en nuestras vidas en un lugar entre lo real y lo hiperreal, y como decía Virginia Woolf, *resulta mucho más difícil matar a un fantasma que a algo real*¹⁶³.

¹⁶³ Woolf, V. (2010). Profesiones para mujeres. En *La muerte de la polilla y otros escritos*. p. 214.

APÉNDICE A

Ovidio, Metamorfosis, X. Pigmalión

*A las cuales, porque Pigmalión las había visto pasando su vida a través
de esa culpa, ofendido por los vicios que numerosos a la mente
femínea la naturaleza dio, célibe de esposa
vivía y de una consorte de su lecho por largo tiempo carecía.
Entretanto, níveo, con arte felizmente milagroso,
esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer
nacer puede, y de su obra concibió él amor.
De una virgen verdadera es su faz, a la que vivir creerías,
y si no lo impidiera el respeto, que quería moverse:
el arte hasta tal punto escondido queda en el arte suyo. Admira y
apura
en su pecho Pigmalión del simulado cuerpo unos fuegos.
Muchas veces las manos a su obra allega, tanteando ellas si sea
cuerpo o aquello marfil, y todavía que marfil es no confiesa.
Los labios le besa, y que se le devuelve cree y le habla y la sostiene
y está persuadido de que sus dedos se asientan en esos miembros por
ellos tocados,*

*y tiene miedo de que, oprimidos, no le venga lividez a sus miembros,
y ora ternuras le dedica, ora, gratos a las niñas,
presentes le lleva a ella de conchas y torneadas piedrecillas
y pequeñas aves y flores mil de colores,
y lirios y pintadas pelotas y, de su árbol caídas,
lágrimas de las Helíades; orna también con vestidos su cuerpo:
da a sus dedos gemas, da largos colgantes a su cuello;
en su oreja ligeras perlas, cordoncillos de su pecho cuelgan:
todo decoroso es; ni desnuda menos hermosa parece.
La coloca a ella en unas sábanas de concha de Sidón teñidas,
y la llama compañera de su lecho, y su cuello,
reclinado, en plumas mullidas, como si de sentirlas hubiera,
recuesta.
El festivo día de Venus, de toda Chipre el más celebrado,
había llegado, y recubiertos sus curvos cuernos de oro,
habían caído golpeadas en su nivea cerviz las novillas
y los inciensos humaban, cuando, tras cumplir él su ofrenda, ante
las aras
se detuvo y tímidamente: «Si, dioses, dar todo podéis,
que sea la esposa mía, deseo» —sin atreverse a «la virgen
de marfil» decir— Pigmalión, «semejante», dijo, «a la de marfil».
Sintió, como que ella misma asistía, Venus áurea, a sus fiestas,
los votos aquellos qué querían, y, en augurio de su amiga divinidad,
la llama tres veces se acreció y su punta por los aires trujo.*

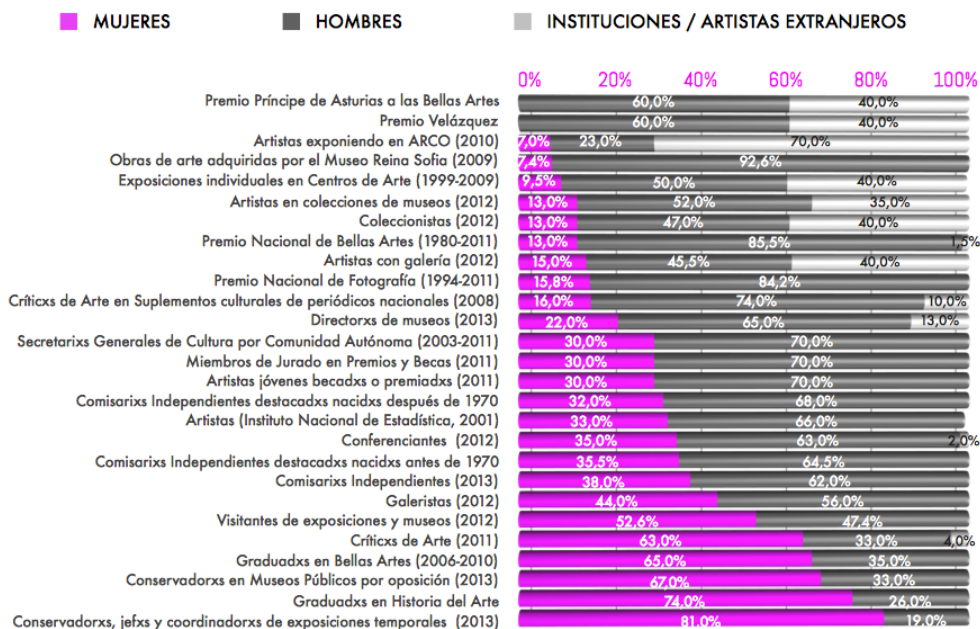
*Cuando volvió, los remedos busca él de su niña
y echándose en su diván le besó los labios: que estaba templada le
pareció;
le allega la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le toca.
Tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor
en él se asientan sus dedos y cede, como la del Himeto al sol,
se reblandece la cera y manejada con el pulgar se torna
en muchas figuras y por su propio uso se hace usable.
Mientras está suspendido y en duda se alegra y engañarse teme,
de nuevo su amante y de nuevo con la mano, sus votos vuelve a
tocar;
un cuerpo era: laten tentadas con el pulgar las venas.
Entonces en verdad el Pafio, plenísimas, concibió el héroe
palabras con las que a Venus diera las gracias, y sobre esa boca
finalmente no falsa su boca puso y, por él dados, esos besos la virgen
sintió y enrojeció y su tímida luz hacia las luces
levantando, a la vez, con el cielo, vio a su amante.
A la boda, que ella había hecho, asiste la diosa, y ya cerrados
los cuernos lunares en su pleno círculo nueve veces,
ella a Pafos dio a luz, de la cual tiene la isla el nombre.*

Perez Vega, A. (trad.). (2002). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/36049224/Ovidio-Metamorfosis-bilingue>. (pp. 202 y 203).

APÉNDICE B



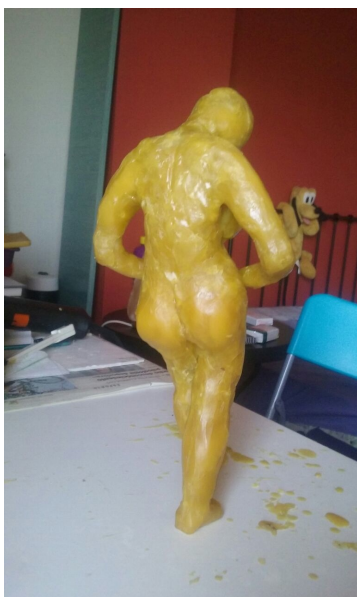
PROFESIONALES ESPAÑOLES EN EL SISTEMA DEL ARTE



fuelle: Centro de Documentación de MAV Mujeres en las Artes Visuales, basado en múltiples estudios independientes / públicos

APÉNDICE C





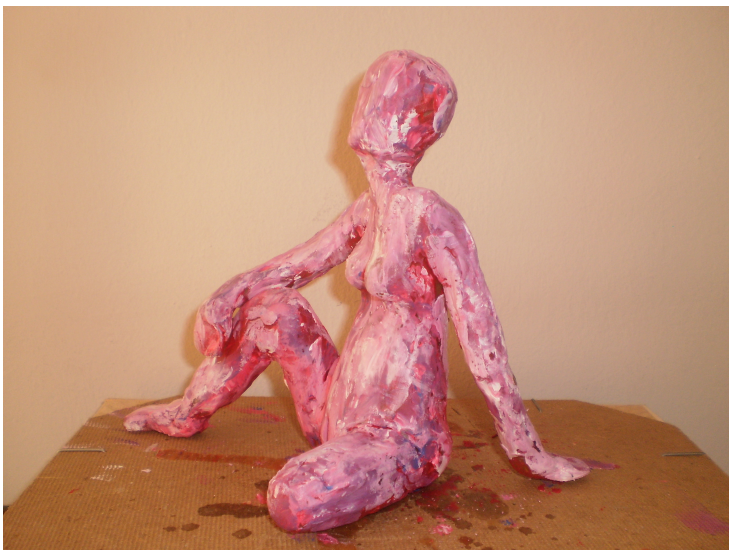




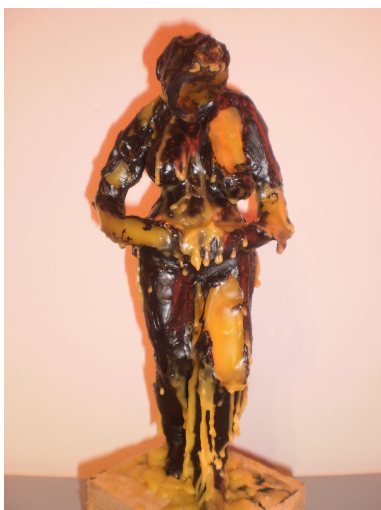






























APÉNDICE D

















































BIBLIOGRAFÍA

Alberro, A. (1998) La dialéctica de la vida cotidiana: Martha Rosler y la estrategia del señuelo. En Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. (pp. 73-112). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar.

Aliaga, J.V. (2011). Materiales para una construcción. Hechos significativos de una historiografía feminista (y queer) en la producción artística española del periodo democrático: 1972-2010. En Arakistain, X., Méndez, L. (Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates III*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Amorós, C., de Miguel, A. (Eds.). (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 1, *De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid: Minerva.

—. (2007). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 2, *Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid: Minerva.

—. (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. 3, *De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Madrid: Minerva.

Bartra, E. (2011). Puentes diversos entre feminismo y artes visuales. En Arakistain, X., Méndez, L. (Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates III*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Baudrillard, J. (2014). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. et. al. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.

Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

Beteta Martín, Y. (2014). La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX. En *Dossiers Feministes*, 18. (pp. 293-307).

Bird, J. (Ed.). (2003). *OtherWorlds. The art of Nancy Spero and Kiki Smith*. Londres: Reaktion Books Ltd. con Baltic.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.

—. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P., Passeron, J.C. (1996). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. En *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.

Bornay, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

—. (2014). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cambroner-Saiz, B., Ruiz-Cantero, M. T., Papí-Gálvez, N. (2008). Los estereotipos de género en la publicidad de fármacos. En *Actes de Congènere: la representació de gènere a la publicitat del segle XXI*.

Carro Fernández, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Asturias: Trea.

Castiñeiras González, M. A. (2008). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.

Chomsky, N., Ramonet, I. (2010). *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*. Barcelona: Icaria.

Chomsky, N., Herman, E. S. (2013). *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Barcelona: Austral.

Chomsky, N., Foucault, M. (2012). *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Madrid: Katz.

Cordero Reiman, K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Cornejo S., Brick Levy L. (2003). *La Representación de las Emociones en la Dramaterapia*. Argentina: Editorial Médica Panamericana.

Derrida, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Esteban, M.L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Facio, A. (2011). Viena 1993, cuando las mujeres nos hicimos humanas. En Lagarde, M., Valcárcel, A. (Comp.). (2011). *Feminismo, Género e Igualdad* (pp. 3-20). Madrid: Pensamiento Iberoamericano.

Faraone, C.A. (1989). Clay hardens and wax melts: magical role-reversal in Vergil's Eight Eglogue. En *Classical Philology*, 84. (pp. 294-300).

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Foster, H. (1982). Subversive Signs. *Art in America*, noviembre (pp. 88-92).

—. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad*, tomo 1, *la voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.

—. (2012). *Historia de la sexualidad*, tomo 2, *el uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI Editores.

—. (2012). *Historia de la sexualidad*, tomo 3, *la inquietud del sí*. Madrid: Siglo XXI Editores.

—. (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Freedberg, D. (2011). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

Galeano, E. (2005). *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.

Gómez, P. (2001). Anorexia Nerviosa: Una aproximación feminista. En Azpeita, M., Barral, M.J., Díaz, L.E., González Cortés, T., Moreno, E., Yago, T. (Eds.). *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.

Guasch, A. M. (2009). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

—. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). (1998). Benjamin Buchloh: Una conversación con Martha Rosler. En *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. (pp. 23-55). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar.

Kruger, B. (1998). *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.

Lauretis, T. de. (2012). La creación artística y la auto-traducción. En Arakistain, X., Méndez, L. (Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

López Fernández-Cao, M. (2014). Aplicando Metodologías Feministas para analizar la Creación: Propuestas en Educación Artística desde la Experiencia de las Mujeres. En *Dossiers Feministes*, 19. (pp. 31-56).

Martín Casares, A. (2012). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

Mayayo, P. (2009). ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a). En Arakistain, X., Méndez, L. (Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Mérida Jiménez, R.M. (2014). *El gran libro de las brujas. Historias y conjuros de las mujeres más temidas por el poder*. Barcelona: RBA.

Michelson, A. (1998) La solución del rompecabezas. En Jiménez Jorquera, A., Tetas Palau, A. (Coords.). *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. (pp. 181-193). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar.

Millett, K. (1995). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

Minguet Batllori, J.M. (2015). *Contra la cooltura. Art i política a Catalunya*. Barcelona: Els Llums.

Moore, H. (2009). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

—. (2012). Teoría de cine feminista en tiempos de cambio tecnológico: Nuevas formas de ver. En Arakistain, X., Méndez, L. (Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Nead, L. (2012). Interdisciplinariedad, intermedia, adisciplinariedad, o: El viaje de una historiadora del arte feminista desde el Londres victoriano hasta el ring de boxeo. En Arakistain, X., Méndez, L.

(Dir.). *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Onieva Morales, J.L. (1992). El ensayo como género literario. En *Introducción a los géneros literarios*. Madrid: Playor (pp. 251-261).

Pollock, G. (1988). Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo. En Cordero Reiman K., Sáenz, I. (Comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

—. (2013). *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa.

Raven, M. (1988). Magic and symbolic aspects of certain materials in Ancient Egypt. En *Varia Aegyptiaca* vol. 4. (pp. 237-242).

Stoichita, V. I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.

Torres, D. J. (2012). *Pornoterrorismo*. Navarra: Txalaparta.

Velendia Morales, A., Rozo Pardo, J. (2009). Estereotipos de género, sexismo y su relación con la psicología del consumidor. En

Psychologia. Avances de la disciplina 3, 1 (pp. 17-34) Colombia: Universidad de San Buenaventura.

VVAA. (2014). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Navarra: Txalaparta.

Walter, Natasha. (2010). *Muñecas vivientes: el regreso del sexismo*. Madrid: Turner.

Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

Woolf, V. (2010). Profesiones para mujeres. En *La muerte de la polilla y otros escritos*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Zátonyi, Marta. (2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires (Argentina): Librería técnica.

Ziga, I. (2014). *Malditas. Una estirpe transfeminista*. Navarra: Txalaparta.

Bibliografía electrónica

Anschutz, D.J., Engels, R.C.M.E. (2010). The Effects of Playing with Thin Dolls on Body Image and Food Intake in Young Girls. En *Sex Roles*, 63 (pp. 621-630). Recuperado de <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2991547/>

Deleuze, G. (1969). Simulacro y filosofía antigua. En *Lógica del sentido*. Recuperado de <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/04/obra-completa-de-gilles-deleuze-en.html>

Kramer, H., Sprenger, J. (1486). *Malleus Maleficarum*. Recuperado de <http://www.mkmouse.com.br/livros/malleusmaleficarum-espanol-partei.pdf>

Porroche-Escudero, A. (19 de abril de 2015). La violencia de la cultura rosa. En *Diagonal Periódico*. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/26388-la-violencia-la-cultura-rosa.html>

Sucasas, A.L. (26 de marzo de 2015). Las ventas de videojuegos doblan a la taquilla del cine en España. En *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707_733302.html

Otros recursos electrónicos

<http://www.aevi.org.es>

http://quoi.info/wp-content/uploads/data_art/en/index.html#.VbebjYv_8fH

http://www.msssi.gob.es/ciudadanos/violencia/docs/VIOLENCIA_DOMESTICA.pdf

<http://w110.bcn.cat/fitxers/icub/museumares/mfm.laceracast.357.pdf>

http://www.itsnicethat.com/articles/yolanda-dominguez-2?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=intsocial

<http://www.jackshainman.com/exhibitions/past/2015/hank-willis-thomas/>

http://elpais.com/elpais/2015/07/26/tentaciones/1437944611_866846.html

