

LA X CREATIVA. DISCURSOS DE GÉNERO: MAR GARCÍA RANEDO, MARÍA CAÑAS Y MARÍA JOSÉ GALLARDO

CREATIVE X. GENDER DISCOURSES: MAR GARCÍA RANEDO,
MARÍA CAÑAS AND MARÍA JOSÉ GALLARDO

POR ESTHER DE LOS SANTOS TRIGO Y PACO LARA-BARRANCO
Universidad de Sevilla, España

Este artículo pretende contribuir a los estudios sobre género en la ciudad de Sevilla. Tratamos de arrojar un poco de luz sobre la pervivencia de los discursos de género, sus códigos, técnicas y tecnologías, bien de herencia feminista o del arte de mujeres en general, en la obra de tres artistas del ámbito sevillano: Mar García Ranedo, María Cañas y María José Gallardo. Dar la visibilidad y el reconocimiento que merece la creación artística femenina y su contribución al arte de las últimas cuatro décadas y destacar la gran calidad de las artistas investigadas.

Palabras clave: Género, feminismo, creación, arte, Sevilla.

This article aims to be a contribution to gender research in the city of Sevilla. It focuses on the work of three Seville-based women artists, Mar García Ranedo, María Cañas and María José Gallardo, and attempts to shed some light on the heritage of feminism or female art via an exploration of gender discourses and related codes, techniques and technologies. It is also an endeavour to add to the visibility of women artists and their role in art creation over the last forty years, and to highlight the quality of the investigated artists.

Keywords: Gender, feminism, creation, art, Seville.

INTRODUCCIÓN

Inmersos en un postmodernismo tardío que nos sumerge en un mundo fragmentario, relativizado, globalizado y saturado, la identidad se diluye en una vorágine de estímulos externos para dar paso a un individualismo que nos ciega y una alienación mental marcadas por el consumo y las modas dominantes. Por ende, los individuos reproducen los roles, estereotipos y las actitudes que tradicionalmente les han sido asignadas en función de su sexo biológico: hombre o mujer, y de su género: masculino o femenino, sin cuestionarse: ¿Quién soy al margen de todos estos condicionamientos sociales?

A lo largo de este artículo, los argumentos girarán en torno a los discursos de género ya iniciados en la segunda mitad del s. XX y aún vigentes en la actualidad: el cuerpo femenino como objeto de representación y símbolo, el activismo femenino

en la relación arte y género; y las preocupaciones estéticas y sociales de las mujeres dedicadas a la creación.

Como **objetivos** del texto: el primero, ahonda en ofrecer una visión general de la creación artística de mujeres desde la década de los setenta a la actualidad y el segundo, centrado en el ámbito artístico de la ciudad de Sevilla, analiza la obra de Mar García Ranedo, María Cañas y M^a José Gallardo, en lo referido a discursos y medios, a fin de poner en valor, el interés y la innovación de sus contribuciones al arte sevillano.

En el apartado 1. *De lo obsoleto de hablar de arte feminista*, se aborda la concepción social y cultural derivada del término “feminismo” en el sentido de anticuado y negativo; usualmente asociado a radicalismo y antagónico al machismo. Aquí tratamos la objetualización de la mujer y cómo las representaciones patriarcales del cuerpo femenino se perpetúan en la red y en la publicidad. En el apartado 2. *Feminismos*, se subrayan algunos hitos históricos del arte de mujeres desde la década de los setenta, también llamada “segunda oleada feminista”, hasta la actualidad. El bloque recorre la siguiente línea de investigación: la creación artística como estrategia de acción para la liberación de la mujer, la deconstrucción de códigos, roles y estereotipos asignados a los sexos y géneros, y la formulación de una mirada femenina que transgrede lo dogmático y taxativo de las construcciones identitarias heterosexuales, en pro de una identidad híbrida, nómada y heterodoxa. Finalmente, el apartado 3. *La creación artística femenina en Sevilla*, analiza los rasgos identitarios así como las conexiones de las tres artistas seleccionadas con las prácticas feministas anteriores. Veremos si recurren críticamente a discursos deconstructivos¹ de la representación y la identidad femenina, de sesgo reivindicativo. También abordamos el impacto que las nuevas tecnologías e Internet han ejercido en las autoras elegidas para nuestro estudio, cotejando sus creaciones con las de otras de los noventa y posteriores (ciberfeminismo y netart). Todo esto desde el análisis objetivo pero crítico de las perspectivas de género tanto en sus temáticas como en los formatos visuales utilizados. Por último aportaremos conclusiones derivadas de los análisis realizados. Nuestra metodología, analítico-comparativa, persigue, mediante la dotación de instrumentos referenciales, ofrecer luz en cuanto al significado de los objetos de estudio.

1. DE LO OBSOLETO DE HABLAR DE ARTE FEMINISTA

Realizando un registro, una instantánea fotográfica, de aquellas cuestiones que destacan a simple vista dentro de la vorágine de la vida cotidiana, hemos observado al respecto de las diferencias de género, una tácita *impresión de igualdad*, que, sin embargo, nosotros consideramos irreal, en tanto que los estereotipos identitarios

1 Deconstructivo: se ha construido, creado, ficcionado una imagen de la mujer y una identidad femenina que no es real ni física ni mentalmente adjudicándole unas cualidades que la devalúan psicológicamente y que la objetualizan físicamente. Deconstruir: deshacer, destruir. Deconstruccionismo: término introducido por Jacques Derrida.

(sexo-género) y demás roles biológicos, sociales, culturales y políticos de la tradición, parecen perpetuarse en la sociedad actual.

Lejos de habitar en una igualdad real, que no legal, ya que las denominadas “políticas de igualdad” han proporcionado un gran avance, este *espejismo* proviene más de unos logros en las políticas sociales que de una realidad interiorizada y subjetivizada por la sociedad en general. Desde los **años setenta**, la situación de la mujer ha cambiado más que en siglos de dominación patriarcal. Las mujeres, conscientes de la artificialidad y del poder represivo de la construcción social del género, tratan de desarticular la *imagen femenina* tradicional para construir nuevas visiones de su identidad. Hoy, en una sociedad en red se diluyen las identidades fijas (binomio masculino-femenino) y los géneros como herramientas represoras dando lugar a la construcción de “identidades múltiples, re-hechas, re-articuladas, que invierten su lógica binaria y la subvierten”².

Parafraseando a **Remedios Zafra**, escritora y profesora de arte, innovación y cultura digital de la Universidad de Sevilla, estamos creando personalidades *online* caracterizadas por su provisionalidad y adoptando múltiples visiones de la identidad. Sin embargo, en la concepción de la mujer como género, continúa la representación sexista objetualizada que prevalece en la red y en la publicidad. Se sigue pensando en la falta de capacidades de las mujeres para las tecnologías y las máquinas, se ponen límites a las aspiraciones femeninas, existiendo un invisible *techo de cristal* que les impide llegar de forma igualitaria a los estratos de decisión y poder. Zafra advierte de la involución que podría significar la vuelta al ámbito privado, al estar proliferando los trabajos que, requiriendo el uso de las tecnologías, propician la labor desde el hogar. La pantalla se convierte así en una ventana al mundo desde el interior de la casa. Argumenta Zafra que cuando la mujer ha conseguido salir del hogar, la tecnología y el tele-trabajo la devuelven al mismo aunque esta vez a los hombres también³. Por tanto, dependiendo del tipo de relaciones que se establezcan (hombre-mujer) “se determinará una emancipación liberadora de las mujeres o una acentuación de las asignaciones genéricas”⁴.

Expuestas algunas de las circunstancias en las que vive la mujer actual y que nos hacen pensar que el discurso feminista no está en absoluto obsoleto, es curioso constatar: que cuando se pronuncia la palabra feminismo, ésta se asocia con radicalismo y automáticamente se coloca mentalmente en el antagónico del machismo –según se ha indicado. En un sentido general, poco se conoce sobre qué es feminismo. **Élisabeth Lebovici**, historiadora y crítica de arte, en su texto: “La incomodidad de lo femenino”⁵ defiende la incomodidad que generan las exposiciones de mujeres, sobre todo, entre

2 ZAFRA, Remedios: “Arte, Internet y Colectividad: nuevas prácticas artísticas de la red y nuevas formas de colectividad y acción social” en <http://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php>. Consultado el 26-04-2011.

3 ZAFRA, Remedios: *Habitar en (punto) net, Estudios sobre mujer, educación e Internet*. Córdoba. 2004, p. 17.

4 Op. Cit., p. 74.

5 Artículo incluido en el catálogo *elles@centrepompidou*. Fue traducido y re-impreso para el catálogo de la exposición *Nosotras* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2010).

las propias artistas y el malestar que se refleja en las dificultades para buscar un título atinado. Lebovici hace una referencia a la crítica e historiadora de arte **Griselda Pollock**, donde se destaca la falta de reconocimiento del arte de mujeres y lo comprometido que era para las artistas identificarse con el feminismo de cara a su proyección profesional. En la historia del arte oficial, las creaciones artísticas de mujeres han sido *silenciadas*. No le corresponde a la mujer un papel activo (representar) sino pasivo (ser representada), como apunta **Kate Linker**, respecto de las relaciones patriarcales⁶. Si hacemos el ejercicio mental de pensar en las representaciones de la mujer en los términos publicitarios en los que **Jean Baudrillard**, filósofo y sociólogo, habla del objeto y del objeto artístico, la imagen de la identidad femenina *ficcionada*⁷ biológica, social y culturalmente, ha llegado al día de hoy, exagerada y simplificada por la proliferación y saturación de *simulaciones* de mujeres irreales e imposibles pero que siguen consumiéndose enérgicamente gracias a una manipulación *erótica del deseo*⁸.

En este sentido la imagen irreal de la mujer representada en publicidad responde a una construcción de su identidad que resalta, a modo de simulación exagerada, hiperreal, llamativa y artificial, los aspectos de su sexualidad, para despertar el deseo de imitación o de utilización de los receptores. Por ende, de ser ferozmente consumidas e interiorizadas por la sociedad en general; para los hombres, como fetiche erótico y para las mujeres, como modelo a imitar. En consecuencia, el cuerpo como objeto perteneciente a una *realidad ficcionada* se convierte según Baudrillard en algo “*monstruosamente extraño y obsceno, en mercancía absoluta*”⁹.

Partiendo del estereotipo de mujer actual, activa y capacitada de la sociedad occidental, nos resulta contradictorio constatar que incluso bajo los mecanismos más recientes, como los que nos proponen las tecnologías, en la red se sigue mostrando una imagen corrompida y ficticia de la identidad femenina. Lo tradicional se ha trasladado a lo digital y la red. Aún se perpetúan los roles o estereotipos identitarios que posicionan a la mujer como un ser infravalorado. Las estructuras horizontales, desjerarquizadas y rizomáticas de Internet que han posibilitado la creación de múltiples identidades virtuales, provisionales, abiertas, podrían haber supuesto un avance en la concepción del individuo desde un punto de vista cultural y subjetivo, no parece que han influido en un sentido más rotundo: al ser nuestras identidades online inmateriales, provisionales, múltiples y creadas en base a las preferencias del usuario, se nos abre la posibilidad

6 “[...] esta estructura desautoriza y niega toda legitimidad a la mujer, que *no representa* sino que *es representada*. Al asignársele un papel más pasivo que activo, más de objeto que de sujeto, es presa constante de la apropiación masculina en una sociedad en que la representación tiene el poder de crear identidades” –según Linker, en *100%*, 1993, p. 169.

7 Término posiblemente inventado. En: MÉNDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias*. Sevilla, 2004. Viene a significar una identidad creada, inventada, construida.

8 *Erótica del deseo*: El poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público. Basado en las presupuestos filosóficos de Jean Baudrillard.

9 Baudrillard en GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. 2003, p. 383.

de relacionarnos en un registro de igualdad de la tradicional heterosexualidad fija e inamovible como identidad normalizada.

Es posible afirmar que el cambio no reside únicamente en las tecnologías como contenedoras de nuevos parámetros sociales. Aún siendo potencialmente más abiertos y desjerarquizados, se puede demostrar que las páginas con *secretos de belleza*, cocina, moda, etc., van dirigidas principalmente sólo a mujeres. El culto al cuerpo hiperreal, hipersexualizado, artificial ha traspasado el umbral de lo femenino (hiperfeminización) para abordar lo maculino, hipersexuándolo en la *musculinidad*¹⁰ (hipermasculinización). Lo que a la mujer la relega a convertirse en objeto, al hombre le otorga poder y éxito. Lo anterior refiere al cambio sólo acaecido en el escenario: “Todos obedecemos a identidades construidas”¹¹ –concluyen **Mary Nash**, profesora de la Universidad de Barcelona, y **Diana Marre**, antropóloga. De hecho, hemos constatado la proliferación de páginas webs sobre sexo, siendo posible acceder a sus productos con un solo clic de ratón. Incluso se habla de un “boom de lo pornográfico”¹². No se muestran imágenes o películas donde las mujeres disfrutan del sexo en sintonía con los hombres, y forman parte activa del juego erótico. Esto nos lleva a pensar que la pornografía sigue siendo creada como producto de consumo exclusivamente masculino. Las mujeres o representan el objeto de deseo o bien quedan fuera del juego comunicativo entre representación y espectador, al que se le presupone masculino (aunque sea una mujer quien mira). Las mujeres hemos aprendido a mirar a través de los ojos del hombre aunque esta no sea nuestra forma de mirar y como apunta **Sheila Rowbotham**, historiadora feminista: “Nos conocemos a nosotras mismas a través de mujeres hechas por los hombres”¹³. No se ha tenido en cuenta que la mujer actual posiblemente también disfrute del erotismo que provoca la visualización del sexo y su representación, de su sexualidad siempre que se desarrolle en circunstancias de igualdad, no de pasividad y sometimiento, como el *modus operandi* tradicional. Esta representación de la mujer, como objeto sexual, la anula, la estereotipa, la *simula* y la subyuga convirtiéndola en *objeto de consumo* de masas en la red.

2. FEMINISMOS

Es sabido que el arte de mujeres ha quedado *silenciado* durante muchos siglos e invisible para la Historia del arte hegemónico. El movimiento feminista cuenta con varios siglos de antigüedad aunque sólo se hable estrictamente de feminismo desde que las mujeres reivindican sus derechos. En 1791, **Olimpe de Gouges**, escritora, escribe su

10 Musculinidad: término que acuñamos para referirnos al culto al músculo como símbolo de virilidad.

11 NASH, Mary y MARRE, Diana en ZAFRA, R: *Habitar en (punto) net, Estudios sobre mujer, educación e Internet*. Córdoba. 2004, p. 63.

12 DE MIGUEL, Ana y BOIX, Montserrat: “Los géneros de la red: los ciberfeminismos” en www.mujeresenred.net. Consultado el 05-01-2011.

13 MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres. historias del arte*. Madrid, 2003, p. 165.

Declaración de derechos de la mujer y de la ciudadanía mientras que la inglesa **Mary Wollstonecraft**, filósofa y escritora, realiza la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Ambos textos reclaman el derecho a la igualdad de las mujeres.

En el siglo XIX se suceden grandes movimientos sociales a este respecto, emergiendo en EE.UU. y en Inglaterra un potente pensamiento sufragista de carácter internacional. A lo largo de la primera mitad del siglo XX se reconocerá el *derecho al voto femenino* en los países occidentales. Sin embargo, a partir de ese momento comienza una cierta paralización del movimiento feminista hasta que a finales de los años sesenta, a raíz de Mayo francés o Mayo del 68, en EE.UU. en un marco de descontento por la guerra de Vietnam, de reivindicación de derechos de otros grupos discriminados, surgirá con gran fuerza el *Movimiento Feminista de Liberación de la Mujer*. En este contexto las artistas e historiadoras empezarán a hablar de la necesidad de *intervenir* (término utilizado por Griselda Pollock), en el ámbito de la práctica y la teoría artística con la idea de incluir en la Historia del Arte hegemónica las aportaciones femeninas.

Kate Millet, escritora y ensayista, introdujo el concepto de “política sexual” como definición de las prácticas de poder ejercidas por el patriarcado. Apunta Millet que este concepto es una forma más de política: “política sexual ejercida por los varones sobre las mujeres”¹⁴. Tanto **Shulamith Firestone** como Kate Millet, autoras destacadas del feminismo radical, defendieron “la existencia de un comportamiento opresor presente en todos los varones constituidos como género”¹⁵. Como tesis argumentaban lo siguiente: si las políticas patriarcales detentan el poder en la esfera pública, también lo hacen en el ámbito privado. Las teorías radicales revelan que estas relaciones de poder se dan en la familia y en la sexualidad. Millet denuncia una “colonización interior”, como “sumisión psicológica” es decir, la aceptación y la asimilación cultural por parte de las mujeres de su papel en la sociedad; una sociedad que estimula los roles de género a través de la familia y los medios de comunicación. Hablamos de una forma de dominación consentida. Como aclara **Susana Carro**, profesora de filosofía, “todo sistema de dominaciones se ocupa de socializar al oprimido con el fin de que asuma el papel que le ha sido asignado”¹⁶. Todas estas afirmaciones se sintetizan en el eslogan reivindicativo: “lo personal es político”. La discriminación personal proviene de los intereses de una estructura de poder externa detentada por el patriarcado, y en tanto se habla de “políticas de dominación”. En el terreno artístico las pretensiones pasan por la creación de espacios, de genealogías y por la igualdad de condiciones en el acceso a lo público. El feminismo de los setenta se orientará hacia la consecución de derechos políticos y sostener la idea de la existencia de una “esencia común” a todas las mujeres.

A finales de los setenta y los ochenta se trata de entender la femineidad desde posiciones teóricas más sofisticadas como una *construcción cultural*. Por ello, gran parte de las teorías feministas miran hacia la obra de los llamados pensadores

14 Millet en CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos*. Gijón, 2010, p. 86.

15 CARRO, Susana: *Mujeres de ojos rojos*. Op. Cit., p. 77.

16 Op. Cit., p. 68.

posestructuralistas franceses: **Jacques Lacan, Michel Foucault y Jacques Derrida** ya que todos confluyen en la idea de que el sujeto auténtico es mediatizado y construido por la ideología y la cultura¹⁷.

Salvando las distancias, concebir el sujeto como una construcción cultural, no dista en absoluto de la aseveración de **Simone de Beauvoir**, filósofa y novelista, en 1949: “No se nace mujer, se llega a serlo”. En este sentido la identidad no es algo con lo que se nace sino que se construye. También, las teóricas francesas de la *diferencia*, **Helen Cixous** y **Luce Irigaray**, recuperan esta declaración entendiendo que la “difference” femenina es una diferencia cultural que conlleva el sometimiento de la mujer al hombre, en tanto que éste coopta o determina el comportamiento femenino. Bebiendo de lo anterior, las artistas feministas de los 80, llamadas *construccionistas*, centran la práctica artística en los análisis de los procesos sociales a partir de los cuales el individuo se construye como sujeto sexuado. En continuidad con lo que pensaban sus antecesoras, la pintura simboliza la disciplina artística de lo tradicional y lo masculino, por lo que, ya desde la década de los setenta, las artistas recurren a otros medios: performance, fotografía, vídeocreación, con la idea de expresarse libremente bajo otros parámetros, y sin comparaciones¹⁸. A lo largo de los ochenta surge una alianza entre feminismo y posmodernidad¹⁹. Al construirse la identidad al margen del cuerpo, nacen artistas activistas que, desde una actitud reflexiva y apropiacionista, proyectan una crítica de la representación femenina y crean imágenes a partir de otras. Desarrollan, un nuevo concepto de trabajo artístico recurriendo a los procedimientos basados en la apropiación: la superposición y la fragmentación²⁰.

La generación de los noventa, como señala **Patricia Mayayo**, historiadora de arte, prefiere eliminar una visión monolítica y bipolar del género, basada en el sexo biológico y apostar por la identidad híbrida que permita coexistir las diferencias: de género, clase, raza, edad, e incluso orientación sexual²¹. Los discursos se radicalizan por un nuevo impulso que persigue la toma de conciencia sobre el sujeto femenino y sus nuevas maneras “de pensarse”. Las artistas son parte indispensable tanto en la teoría como en el activismo político ciberfeminista.

La tecnología no sólo ha dado lugar a nuevos lenguajes artísticos, herramientas de creación y medios de difusión del arte sino que, en cuanto al pensamiento de la identidad y del género, ha supuesto un recurso trasgresor donde cada cual puede crear su (sus) identidad (-des) superando la heterosexualidad forzosa como patrón de comportamiento y del deseo. Bajo este concepto de “identidad en construcción”, en la práctica artística, sobreviene en esta década un **retorno al cuerpo**, pero ahora como cuerpo reinventado, construido, como un cuerpo posthumano, fabulado, que es, a su vez, un cuerpo crítico y

17 MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres. historias del arte*. Madrid, 2003, p. 110.

18 GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, 2003, p. 341.

19 MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres. historias del arte*. Op. Cit., p. 129.

20 GUASCH, Ana María, Op. Cit., p. 479.

21 MAYAYO, Patricia, Op. Cit., p. 17.

político. Estos artificios-cuerpos humanos (figuraciones) de tipo hiperreal no hubiesen sido posibles sin los avances tecnológicos en medicina (biotecnología). Son claramente los antecedentes de los cuerpos tecnológicos, posthumanos, que darán lugar al **cyborg** introducido por la filósofa y escritora **Donna Haraway**. El cyborg es un cuerpo tecnológico, simbólico, ficcionado, un híbrido que transgrede el género y lo libera de la opresión de éste, mostrándolo como una construcción o un artificio, convirtiéndose en una identidad libre y cambiante. Por ello Haraway habla del cyborg como un “mito femenino”, un mito político. Al entenderse como una figuración no taxonómica, sino híbrida, el cyborg parte de ser un cuerpo intervenido tecnológicamente, a ser un organismo posthumano; un ser mezcla de humano y máquina, fusionándose el cuerpo y la tecnología: el cuerpo tecnológico.

Las ciberfeministas responden a una identidad crítica, política, activista y creativa que a través de webs, blogs, e-zines, etc., buscan una feminización de la red y de la sociedad. Feminización como búsqueda de mecanismos para lograr la igualdad (real) donde el ciberespacio es un lugar de encuentro y comunicación; un espacio para la intervención donde las mujeres pueden tomar decisiones, para el estudio y análisis de la construcción del género y del desarrollo de las identidades en una sociedad en red.

La nueva forma de arte, **netart**, será abrazada por las ciberfeministas como campo de actuación y creación. Para estas artistas, las tecnologías digitales suponen, como el videoarte, lenguajes y medios libres de referencias estilísticas y narrativas: un ámbito donde empezar desde cero y hacer resistencia creativa. Al tratarse de un espacio desjerarquizado y rizomático, las lecturas ya no son lineales sino hipertextuales, características que según Zafra “son bien recibidas por el feminismo en la búsqueda de nuevos espacios de acción”²². Podemos sostener que la *netiana*²³ de Zafra, ejemplifica el estado de consciencia femenina que se identifica con el *cuerpo tecnológico*. La netiana es un sujeto creado, que vive y actúa en la red; es un mito que mira hacia delante, se reconoce en su identidad transitoria y su cuerpo digital y político, mediante el que actúa y subvierte las asignaciones de género que se han trasladado a la red, las jerarquías o cualquier tipo de dominación tecnológica de tintes patriarcales que someta o discrimine. La artista netiana está convencida de la necesidad de seguir trabajando en la red, ha de capacitarse en la tecnología, a fin de alcanzar un empoderamiento igualitario que equilibre la balanza. También demanda un tiempo y un espacio propios.

3. LA CREACIÓN ARTÍSTICA FEMENINA EN SEVILLA

Referidos a este apartado abordaremos la obra de tres artistas afincadas en Sevilla: Mar García Ranedo, María Cañas y María José Gallardo. **Mar García Ranedo** (Sevilla, 1966) trabaja la pintura, la instalación y la videocreación. Aunque la temática de su obra

22 ZAFRA, Remedios: *Las Cartas Rotas, Espacios de igualdad y feminización en Internet*. Almería, 2005, p. 39.

23 ZAFRA, Remedios: *Netianas. N[h]acer mujer en Internet*. Madrid. 2005.

se diversifica, es una activista reaccionaria contra el denominado *paraíso* endémico de la mujer. Su actitud es crítica con respecto a las desigualdades de género. Haciendo suyo el lema de **Herbert Marshall McLuhan**, educador y filósofo: “El medio es el mensaje” en los medios de comunicación, la artista se preocupa por los determinantes semióticos, simbólicos, gráficos e icónicos que constituyen éste y otros paraísos. Desde su experiencia como mujer, reflexiona sobre la identidad, las jerarquías sociales y culturales, la persuasión de la publicidad donde el consumo es el dogma, la religiosidad panfletera, los roles de sexo y género, las tradiciones como folklore popular, el lugar de la mujer en la sociedad actual. Deconstruye los códigos culturales, religiosos y publicitarios. Nos advierte sobre los mecanismos de control y dominación de un sistema capitalista que ahonda en las diferencias y se nutre de las desigualdades, al tiempo que mantiene una estructura donde, forzosamente, ha de haber poderosos y sometidos; cuestiona el poder manipulador y adoctrinador de los mass-media y la tecnología; e interroga cómo la visualización reiterada de estos estereotipos impuestos nos convierten en seres indolentes, adormecidos por una ceguera colectiva y globalizadora.

Su discurso se encuadra perfectamente en las reivindicaciones ya planteadas desde colectivos feministas de los años setenta y en la actualidad. García Ranedo está comprometida con los discursos de género y la crítica que investiga las estadísticas. Desde una perspectiva conceptual seria, sobria, depurada y poética, subyace la ironía como agente activo que cuestiona los conceptos planteados en la obra.

Su trabajo pictórico queda influenciado por el diseño gráfico y la cultura pop. García Ranedo “deconstruye la pintura como lenguaje plástico” –según la autora–, a través del metalenguaje. Le interesa transgredir la mirada masculinista, falocéntrica de la representación pictórica tradicional, que objetualiza o cosifica a la mujer como objeto de consumo y que la posiciona en una actitud pasiva y complaciente. Concretamente García Ranedo se remite a “las mujeres reclinadas” como una constante en la representación de la mujer en la pintura del siglo XX.

Entiende la religión como un mass-media ancestral, basada en signos y símbolos fetiches, que sacralizan los estereotipos y roles (asignados a los sexos), y crea identidades cerradas, taxativas, inamovibles e inmutables. En términos generales, recurre a signos, iconos convencionalmente asociados a lo doméstico, a las labores del ama de casa y sus rasgos más significativos: cabello, bolso, electrodomésticos, fregona, cocina o baño, deconstruyendo los significados, como una *hacker* del código hermético, jerarquizado, ortodoxo e intolerante. Así, les atribuye nuevas lecturas iconoclastas, críticas y, sobre todo, inconformistas sobre las iconografías de dominación simbólicas.

La artista al igual que el colectivo ciberfeminista **OBN (Old Boys Network)** reconoce que las construcciones identitarias han quedado adheridas a nuestras maneras de hablar y de expresarnos y están presentes en los sistemas de comunicación que forman parte de las tecnologías y las técnicas de vigilancia y control de las que habla Foucault. Es necesario *hackear* los códigos y subvertirlos. García Ranedo, consciente de ello, reformula los códigos culturales patriarcales inherentes en la publicidad, en la televisión, en la cultura popular y en sus mensajes. Así, reflexiones paralelas se dan

entre la artista, que deconstruye los contenidos publicitarios y religiosos inmersos en inconsciente colectivo en obras como *Iconoclastias Domésticas* (2003) y OBN, cuando expresan que “The Code is the Message. The Code is the Collective” al tiempo que muestran a hombres con un rectángulo a la altura de los ojos que les impide ver la realidad. El arte de género defiende que el lenguaje no es inocente y la artista tampoco.

Podemos establecer relaciones temáticas con artistas como **Mary Kelly** y su obra *Post Partum Document* (1973 a 1979), en la no representación de la mujer y la utilización de significantes-símbolos que buscan destacar su existencia como sujeto. Ambas artistas trabajan la maternidad como tema, en su acepción de madre nutricia y el rol de la mujer como ama de casa. Por otra parte, el uso de gráficos es algo común para ambas autoras: lo utilizan como forma compositiva en la creación de instalaciones. En el caso de Kelly, vemos la relación con su obra *Interim, Part IV: Potestas* (1989), aunque desde un punto de vista formal, existen grandes divergencias.

Relacionado con la situación laboral de las mujeres es importante destacar la preocupación que García Ranedo comparte con **Faith Wilging**, y su performance tecnológica *Duration Performance: The Art of Feminized Maintenance Work* (1998). La propuesta ofrece datos estadísticos acerca de la adscripción de las mujeres a trabajos no profesionales que son entendidos como “servicio”. En la misma línea de denuncia social y reivindicación, sin entrar en el terreno de las tecnologías sino desde la instalación, García Ranedo crea sus *Autonomías* (2009) donde nos muestra la inestabilidad económica femenina mediante instalaciones de gigantescos gráficos quebrantados (Figura 1) realizados con tubos lacados cuya terminación muestran una luz, imitan a los cirios y la importancia de la autosuficiencia como vehículo para lograr la independencia, que posicione a la mujer en un plano de igualdad y no de sometimiento.

Conviene destacar la relación de García Ranedo con el feminismo de los ochenta, llamado cultural o constructorista, puesto que la autora construye, reasigna nuevos significados a objetos relacionados con lo femenino sin caer en la representación esencialista de los rasgos biológicos de la mujer. Desde un lenguaje personal y único la artista realiza una clara aportación al arte feminista al **reescribir y actualizar discursos** que han hecho y hacen reflexionar a tantas mujeres y cada vez a más hombres.

“La Archivera de Sevilla”, como se autodenomina a sí misma, **María Cañas** (Sevilla, 1972) es una autora apropiacionista, poliédrica, irónica, excesiva, delirante, subversiva, irreverente y polémica. Poseída por el síndrome de Diógenes tecnológico, como una cibernauta compulsiva pero crítica, encuentra, recicla y se apropia de todo tipo de material audiovisual. Procedente de series, documentales, publicidad, videoclips, vídeos caseros, cine de ensayo, cine clásico y serie B, acumula cantidades ingentes de imágenes que ella define como “detritus audiovisual”.

Actualizando el *object trouvé* duchampiano en el *found footage* (metraje encontrado) y mediante *remakes*, Cañas explora la riqueza latente en Internet y en la vida, consciente de su potencial transgresor, con inquietud crítica y creativa. Crea fotomontajes y video-creaciones a modo de collage audiovisuales, que ponen de manifiesto

inquietantes contradicciones y reflexiones que, si bien pueden parecer excesivas, definen el sistema de valores, la mentalidad y el absurdo del mundo en el que estamos inmersos. Cree en la capacidad crítica y reivindicativa del arte. Un arte irónico, desenfadado, espontáneo, subversivo. “El arte no tiene por qué ser aburrido” –asevera Cañas. Su *modus operandi* como sigue: “Si del cerdo se puede aprovechar todo, de la imagen contemporánea para crear, igual”.

Cañas heredera de una sociedad excesiva e indolente, saturada de información persuasiva, donde el ser humano es un depredador adoctrinado, deconstruye los códigos desde dentro. Su intención es hacer reflexionar, abrir heridas y poner el dedo en la llaga. Como un virus, se infiltra en el sistema para “dinamitar los tópicos y el cine desde dentro”. Hace un apropiacionismo caníbal y la reflexión a través de la cultura. Bajo una iconografía simbolizada por el cerdo, el toro, el fuego, el cuerpo sensual, lo pornográfico, la ciencia ficción, lo siniestro, los mitos populares, los iconos religiosos y nacionales, subyacen contradicciones y reflexiones que no envejecen.

Su obra está plagada de elementos y referencias femeninas, de connotaciones particulares que provienen de sus propias vivencias y de experiencias cercanas. Las mujeres son seres emocionales. Son diosas, poderosas, gigantas, mujeres de luz y de fuego, llenas de sensualidad, sacadas de la mitología y el cine o la calle. Mujeres fuertes, alegres, orgullosas, autosuficientes, solas y libres, o a veces histéricas y desesperadas que se revelan ante lo establecido. Aunque la artista está comprometida con el arte de mujeres no se centra en el activismo con respecto a las problemáticas de género enfocando su trabajo solo en eso, ofrece, en cambio, **una visión universal, reflexiva y crítica sobre las circunstancias que nos rodean.**

Su obra deconstruye los roles tradicionales asignados a lo femenino. Posiciona a la mujer en espacios de igualdad y le otorga un papel activo. No propone identidades excluyentes. En este sentido le interesan los discursos de género, que no sólo se restringen al binomio masculino-femenino, sino que reivindican una apertura mental que vea con normalidad todo tipo de identidades: *queer*, nómadas, híbridas y venideras. Cree no sólo en la igualdad, sino en la aceptación o disolución de las diferencias, como los ciberfeminismos de **Braidotti, Haraway, Butler o Zafra**. Es un feminismo menos esencialista, no solo de mujeres.

Su actitud artística es heredada de las artistas feministas, que ya en los setenta destacaban por el sentido crítico, subversivo, activista e irónico de sus propuestas y que en los noventa sacan su lado polémico, gamberro, humorístico, e incluso pornográfico, de chicas malas, fatales e irónicas. Los colectivos artísticos activistas de los ochenta y noventa con los que Cañas tiene esta feliz coincidencia en la ironía, el humor, la polémica y en la reivindicación por un mundo más justo son, por citar algunas: **Guerilla Girls, Bad Girls y VNS Matrix**; a ello sumamos sus relaciones formales con la dadaísta, **Hannah Höch** y con el universo femenino de **Pipilotti Rist**.

En *Los Traperos del Alma* (Figura 2), realiza una interpretación erótica de la muerte de Marat. La escena muestra junto a un culo generoso y unas piernas con medias, a un cuerpo dentro de la bañera mientras que Marat parece estar “muerto de placer”.

La autora deconstruye la objetualización sexual a la que se ve sometida la mujer, haciendo de ella un ser poderoso y rebelde, que se venga de esta cosificación. Arriba un ojo visionario, símbolo de la sabiduría, es el sexo de unas piernas que conforman una estrella, que recuerda a una esvástica o a una deidad hindú femenina con cuatro piernas. Es un símbolo de poder y sabiduría femenina ¿o quizás, de la dictadura visual de la pornográfica aplicada al cuerpo de la mujer?

La identidad tradicional considera la heterosexualidad forzosa como lo natural y todo lo demás son perversiones negativas e intolerables. Desde los noventa las artistas feministas vienen reivindicando la misma crítica que nos plantea Cañas, abogando por la aceptación de las diferencias sexuales y de género y la identidad flexible, no taxonómica y sí nómada. Como Cañas, las artistas feministas perseguían una identidad libre que cada sujeto construye en base a sus preferencias. El fanatismo de la tradición llega a dominar hasta decisiones más íntimas del ser humano. Como asevera Kate Millet, *lo personal es político*. Cañas, lo sabe. Por eso ha mutado su identidad cibernética, su alter ego cibernético es un híbrido humano-porcino o minotaúrico, y exclama con fuerza en la red su deseo de ser libre: *Iwannabefree!*

Cuando nos adentramos en el universo creativo de **María José Gallardo** (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1978), quedamos sumergidos en una estética barroquizante, de telas recargadas, profusamente ornamentadas y seductoras, con cierto cariz simbólico. En parte estos recursos artísticos son un mero pretexto para invitarnos a una visión de un mundo idealizado y divinizado. ¿Neobarroco o neogótico? ¿Pop o kitsch? ¿Tradición o posmodernidad? ¿Óleo o collage? La recuperación, la apropiación e hibridación, son procesos técnicos que Gallardo re-funde. Como resultado: una obra de completa actualidad.

La joven pintora extremeña, subyuga con su apuesta creativa una compleja variedad referencial. Sus exuberantes propuestas surgen de una rica iconología rescatada de fuentes múltiples: ilustraciones antiguas, publicidad de los sesenta y setenta, revistas del corazón y belleza, guías de “la perfecta” ama de casa, cuentos y tebeos, carteles, novela rosa, libros de diseño gráfico, industrial o isabelino, miniados medievales, tipografías góticas, Arts & Craft y modernistas, molduras diversas de marcos, libros de hadas y su cosmología, distinciones heráldicas, enrevesadas y estilísticas cornucopias, libros de cacería y de montería –entre otras referencias. A ello, se une su fascinación (y relación) con el movimiento Pattern and Decoration de los setenta (**Chicago, Shapiro, Wilding** –son algunos ejemplos), al tener en común la recuperación de bordados (labores ornamentales domésticas), punto de cruz, crochet y *petit point* que, tradicionalmente, han estado vinculadas a las labores femeninas.

Todo vale para hablar, como pintora, de su fascinación por la belleza. Sus representaciones adoptan el plante de reinas y princesas, amazonas y guerreras, vírgenes y santas, brujas y amas de casa. Sus mujeres, enormemente sensuales y bellas, arrebatan al espectador con sus miradas coquetas, o le seducen por su amabilidad. A veces miran orgullosas, poderosas y desafiantes. También de forma sabia, pacífica y, en ocasiones,

aparecen tan ensimismadas que en sus ojos se percibe la inmensidad de su alma y sus pensamientos. La feminidad de estas mujeres se torna elevada e idealizada, parecen indicar: “Mi reino no es de este mundo”. La representación es dibujada con gusto exquisito y refinado, de formas estilizadas, elegantes, líneas redondeadas y voluptuosas, con una armonía de colores amables y sutiles.

Gallardo construye auténticos *retablos neobarrocos* añadiendo piezas modulares, que gozan de una estética unitaria y conectan a la perfección. En sus obras, sólo si indagamos en los contenidos y descubrimos sus conexiones, seremos capaces de descifrar sus jeroglíficos y emblemas, comprendiendo la enorme ironía de estas telas. El preciosismo de su trabajo es una mascarada, una cortina de humo. Al desvelar el rostro superficial de tanta belleza, observamos hasta dónde es posible llegar para perpetuar el ideal de la eterna juventud, como lo refleja con *Asesinos en Serie* (Figura 3) o por afanarse en ideologías y religiones (*Santas y guerreras*). Así, tras un rostro inocente se esconde una asesina, donde vemos una santa acecha una fanática, detrás de una virgen se oculta un fetiche popular; velada por un noble rostro femenino se encubre la traición o la perfidia, no es sencillo reconocer tanta ilustre dama representada.

A Gallardo le interesa lo femenino en toda su dimensión icónica. De ahí que sus lienzos estén densamente poblados de figuras de mujeres engoladas, engalanadas, junto a complejos arabescos, molduras vegetales, grecas, nudos y cordeles, lacerías, joyas, etc., que no hacen sino enaltecer el prestigio, la fortaleza, la valentía, el poder y la excelencia de las allí representadas. Todo un derroche de elegancia, refinamiento, gala, belleza, pureza e inteligencia. Pero sin olvidar, paradójicamente, que estas mujeres pueden ser santas o asesinas. En el cuadro las imágenes traspasan el umbral de lo real para convertirse en representaciones ideales y así, devenir mitos. Mitos femeninos fabulosos y misteriosos que lejos de evocarnos una reflexión activa sobre el rol de la mujer actual, la sumergen en ese universo fetichista en el cual son un objeto más.

Su obra no pretende exigir la posición que corresponde a la mujer en la sociedad actual o de la artista en los circuitos artísticos, ni reivindicar a mujeres olvidadas por la historia. Tampoco denuncia las desigualdades sociales de género, ni discute el caduco papel de la ama de casa, en su prisión doméstica. La mujer representada parece estar encantada en su escena privada, con los imperativos de aseo, belleza, alienación, entrega y sometimiento a los demás. Y aunque su verdadera identidad se oculte tras una máscara de feminidad perfecta, no induce reflexión alguna que tenga que ver con la libertad femenina. Tampoco sostenemos que la autora investigue en las poliédricas maneras de ser mujer, ni trate de encontrarse en ellas a sí misma. Más bien, argüimos que **lo femenino le motiva como sinónimo de belleza**. Lo femenino es pretexto.

4. CONCLUSIONES

Las representaciones de la mujer actualmente, provienen de una concepción deudora de las políticas de dominación, que responden a roles estereotipados de coerción, dominación y poder. Si bien la sociedad ha evolucionado en cuanto a políticas sociales

(igualdad en las instituciones, coeducación en los centros de enseñanza, entre otros ejemplos) palabras como “igualdad” no resuenan frente a determinadas influencias mediáticas que se trasladan al entorno familiar. **Tenemos mucho que evolucionar a nivel general en el terreno cultural y subjetivo y somos conscientes de que será un camino lento.** Ésta sería nuestra primera conclusión.

El nuevo reto de la mujer en la actualidad y quizás en el arte, ya ha tomado nombre como “brecha tecnológica”. En este sentido, el desafío de la sociedad estriba en, y supone nuestra segunda conclusión, **nivelar el desequilibrio de conocimientos tecnológicos entre hombres y mujeres desde la infancia.** El *Do it yourself* supone entender a las tecnologías y a la red como nuevos horizontes para crear, descubrir y, sobre todo, cuestionar las contradicciones en las que se articula el mundo circundante. Porque la relación arte y tecnología es un hecho y las mujeres no deben caer en el analfabetismo tecnológico.

Las artistas seleccionadas, **aportan una visión abierta, poliédrica y heterodoxa de la mujer por estar deconstruyendo la mirada patriarcal sobre la que se sustenta el actual sistema político, económico y social** (tercera conclusión). Lo hacen así porque son conscientes del valor de la cultura como elemento liberador y transgresor.

Los **intereses comunes** en los procesos creativos de Mar García Ranedo y María Cañas (**uso de las tecnologías** del diseño, del video e Internet) les aporta nuevas perspectivas a sus creaciones. A lo anterior, se une **un gusto por lo material** cuando realizan collages apropiacionistas, en el caso de Cañas, y dibujos en lo referido a García Ranedo. Es precisamente de estas intervenciones en lo matérico de donde provienen ideas para sus videocreaciones. María José Gallardo, posiblemente, busque algunas fuentes en Internet pero se mueve más en el terreno de la pintura y es más artesanal, necesitando de la relación con la materia. Las artistas comparten un **interés por lo religioso**, bien como cultura de masas, como fetiche cercano a la sociedad de consumo o como medio para hablar sobre el paso del tiempo y la certeza de la muerte. Es el **apropiacionismo** una práctica creativa común. Obedece a una forma de crear posmodernista definida por Derrida como deconstruccionista. Sus obras, y sus identidades, son fruto de la sociedad actual.

Como hemos expuesto en los análisis anteriores, hemos detectado **herencias claras del feminismo** en las tres artistas. En el caso de García Ranedo, de los ochenta y noventa en particular, por su vertiente política y un feminismo cercano al ciberfeminismo y las teorías de Butler en lo referido a Cañas. Algo distinto sucede con Gallardo porque la representatividad del mundo femineizado no responde a parámetros deconstructivos sobre las problemáticas de género. Sólo queda preguntarse, ¿qué acciones han de abordar las feministas y ciberfeministas en una sociedad, ciertamente adormecida, para construir otro futuro? ¿Corresponde a la mujer enfrentarse *sola* a este desafío?

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Figura 1. *Autonomías*, Mar García Ranedo, 2009.
Serie: *Autonomías*. Instalación. Tubos lacados y luces. Medidas variables.
Foto: Mar García Ranedo.



Figura 2. *Los Traperos del Alma*, María Cañas, 2008.
Serie: *La Virtud Demacrada*. Fotomontaje digital, 100 x 70 cm.
Foto: María Cañas.



Figura 3. *Erzsébet*, María José Gallardo, 2011.
Serie: *Asesinos en serie*. Óleo y esmalte sobre lienzo, 195 x 162 cm.
Foto: María José Gallardo.