

EL SEXO COMO CATEGORÍA CURATORIAL: UNA APUESTA POLÍTICA

Lourdes Méndez en conversación con Xabier Arakistain

Por fin nos juntamos para conversar atendiendo a la propuesta que me llegó hace unos meses desde la revista *ERRATA#*. Y lo estamos haciendo en mi casa de Donostia–San Sebastián a finales de un mes de marzo desapacible, tanto en lo que se refiere al clima —hace frío—, como a los acontecimientos políticos. El partido en el gobierno, a saber, el Partido Popular, está empeñado en acabar con la actual Ley del Aborto y de devolvernos así a las catacumbas. Además, el mal llamado Estado de «bienestar» tampoco les gusta y quieren seguir empeorando las condiciones de vida —sexuales, laborales, educativas, etc.—, de toda la ciudadanía. Con un café encima de la mesa y mi gato Murr lamiéndose apaciblemente mientras nos vigila, empezamos a charlar y lo primero que hacemos es rememorar nuestro primer encuentro.

El primer encuentro

A principios de la década de los noventa, yo impartía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco las asignaturas de Antropología del Arte, y también un curso de doctorado sobre las

relaciones sociales entre los sexos y los sistemas de sexo/género. Una tarde, mientras tenía lugar una de las sesiones de ese curso, alguien llamó a la puerta y entró preguntando si podía quedarse como oyente. Le dije que sí; al finalizar la clase supe que era Arakis.

Lourdes Méndez Arakis, ¿por qué llamaste a la puerta de aquella aula?

Arakis Durante los últimos años de la carrera llevaba dándole vueltas a cómo hacer una tesis de doctorado sobre el travestismo. La ruta más fácil que encontré para hacerla era la asignatura de cine. Desde principios de los ochenta, el travestismo era un fenómeno que se plasmaba en el cine comercial y que anteriormente ya lo había sido en el cine *underground*, y guardaba relación con la cultura punk y pospunk de mi adolescencia. Por eso me inscribí en los cursos de doctorado de comunicación audiovisual, donde pensaba que iba a encontrar las herramientas que necesitaba tanto para entender el travestismo, como para analizar de qué manera se representaba en el discurso fílmico. Fue terriblemente decepcionante hacer dos

Arakis y Lourdes fotografiados por Anne Laure Vernet, miembro del colectivo de activistas feministas La Barbe, Montehermoso, julio de 2010.



años de cursos de doctorado y dos de una Maestría en Cine para encontrarme exactamente en el mismo punto de partida que cuando empecé.

Te voy a contar una anécdota. Uno de los invitados a uno de los cursos fue Omar Calabrese. Cuando le pregunté cómo entendía el fenómeno del travestismo como tema en el cine comercial, me respondió que para él era Clark Kent encubriendo a Superman. En ese momento entendí que no es que tuviésemos diferencias ideológicas sino que ni siquiera hablábamos de lo mismo. Ese era el clima que se respiraba en la Universidad del País Vasco a finales de los ochenta. En la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información en la que estudiaba, no se le ofrecía al alumnado las claves teóricas para llevar a cabo un análisis crítico que, alejándose de una mirada patologizadora o minorizante sobre el travestismo, lo pensara como una de las formas posibles de desobediencia sexual. Un día mi compañero de piso, Jon Martínez, quien era otro disidente sexual, me dijo en casa que había una profesora feminista en la Facultad

de Bellas Artes, que había estudiado fuera y que estaba dando un curso donde hablaba de una forma radicalmente distinta sobre estos temas. La oferta era lo suficientemente tentadora como para llamar a la puerta de aquella aula.

LM Bien, ¿y descubriste algo, o te sirvió para algo, lo que escuchaste en aquel curso?

A Para mí, descubrir que la tríada sexo/género/sexualidad se construye socioculturalmente, y que el correlato hegemónico-normativo que impera en nuestras sociedades, además de ser arbitrario, tiene una historia específica, cambió radicalmente las cosas. Descubrir que, además, había todo un movimiento social y teórico, el feminista, que llevaba varios siglos luchando, me proporcionó una cartografía totalmente distinta para entender el travestismo como hecho social y para pensarme a mí mismo como sujeto. Además, algunas perspectivas feministas identificaban el fenómeno de la misoginia, e incluso el de la misoginia gay. Esas perspectivas ponían en tela de juicio todo lo que se me había transmitido años antes como

estudiante de los cursos de doctorado y del master que ya he mencionado.

LM A mí me parece que sobre la cuestión de la misoginia gay se ha hablado muy poco, o al menos, que se trata de una problemática a la que pocos y pocas osan enfrentarse. ¿Cómo lo ves tú?

A A las travestis es algo que nos afecta directamente, como a las mujeres, quizás incluso más ya que estamos en permanente contacto con la comunidad gay. En *Vested Interests*, Marjorie Garber teorizaba sobre esta cuestión, tomando como ejemplo la rebelión de Stonewall iniciada por travestis. Pero cuando fue necesario diseñar una campaña política para el movimiento gay, se excluyó de su imaginario a las travestis debido a lo que Marjorie Garber denominó *travestofobia*, es decir, el miedo de ciertos varones a verse identificados como mujeres.

A Pero, ahora que me has hecho volver a aquellos años me doy cuenta de que nunca te he preguntado cómo te sentías tú como teórica feminista en la Facultad de Bellas Artes.

LM Bueno, cuando llegué a la Facultad en 1987 —y me temo que la cosa no ha variado demasiado—, nadie entendía que el feminismo era conocimiento. Era, simplemente, ideología. Afortunadamente, por todo aquello de la libertad de cátedra, nadie tenía nada que objetar a los contenidos de los programas que yo proponía. Lo que sí había, como siempre, era estupidez y *rumorología*. Recuerdo, por ejemplo, que una vez invité a una de mis estudiantes, quien estaba haciendo su tesina sobre prácticas lesbianas en San Sebastián, para que expusiera en clase los primeros resultados de su investigación. Menos de una semana después me convocó la decana para contarme su preocupación, ya que se rumoreaba en la Facultad que ambas nos habíamos declarado lesbianas... Ya ves el percal. De todos modos, y más allá de esta anécdota, mi estrategia, salvo en cursos de doctorado, era incorporar las perspectivas feministas «por sorpresa» a los programas de Antropología del Arte. Sigo pensando que esto es más eficaz que aislar artificialmente a «las mujeres»

en apartados específicos del tipo «mujeres y arte», o «mujeres y política», o «mujeres» y lo que sea.

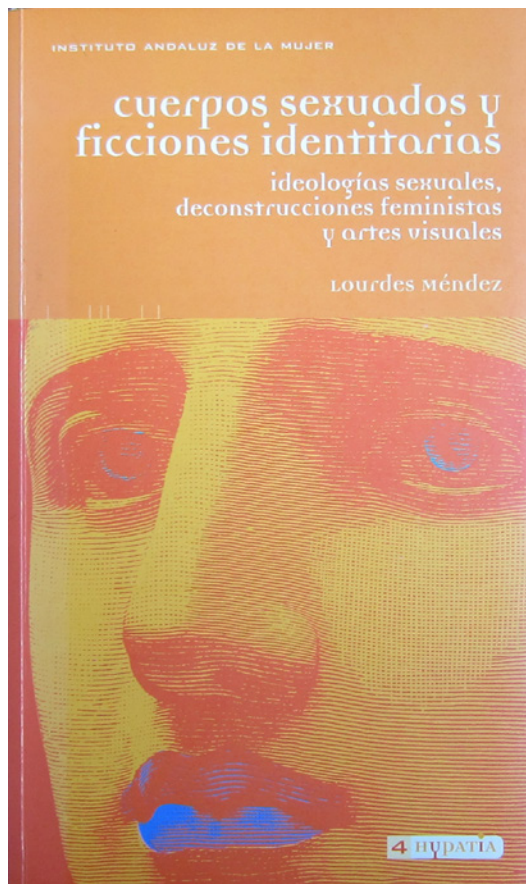
LM Pero volviendo a ti, la anécdota que acabo de narrar me recuerda lo que, según me contaste en alguna ocasión, te había sucedido años antes.

A Sí. Cuando estaba en cuarto de carrera, una profesora me confesó que había docentes que no me querían en los grupos que les correspondían. Me dijo que se negociaba mi «trasvase» de un grupo a otro. Para mí estaba clarísimo que era una batalla tras otra. Que lo había sido antes de la Facultad y que lo iba a ser después.

LM ¿Por qué algunos docentes no querían tenerte en su grupo ¿a qué batalla te refieres?

A Porque una travesti pospunk de dos metros de estatura con la peluca cardada, capaz de hacer preguntas pertinentes que dejaban en evidencia sus sesgos machistas y su misoginia, les resultaba muy incómoda y problemática. En el fondo, con mi proyecto de tesis doctoral lo que yo estaba buscando eran municiones para esa guerra, y las encontré cuando aceptaste dirigir dicha tesis. Las lecturas que me recomendabas me proporcionaron la genealogía de un marco conceptual, elaborado desde diferentes perspectivas feministas, sobre la construcción social del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad. Recuerdo entre ellas, de manera especial, tu artículo de 1992 en el que examinabas las ciencias sociales a la luz de las aportaciones del feminismo. Lo recuerdo porque en él señalabas a Simone de Beauvoir como la iniciadora de una vía feminista materialista desde la cual empezar a pensar el sexo en términos sociales. Eso me hizo entender la deuda que los estudios gays y lesbianos tienen con parte de las teorías feministas y durante un tiempo fue muy importante para mí. Fue un periodo en el que, por cierto, un antiguo alumno tuyo, Xosé Manuel Buxán Bran, organizó en 1995 el primer Curso de Verano de Estudios Gays y Lesbianos que se celebró en la Universidad de Vigo y en el que todos mis temores se hicieron realidad.

Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales de Lourdes Méndez, 2004, Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer.



LM ¿A qué temores te refieres?

A Me refiero a que en aquel curso se puso de manifiesto que buena parte de quienes investigaban bajo la etiqueta de «estudios gays» eran misóginos. O no cuestionaban la opresión de las mujeres, o las excluían de sus análisis, o hacían directamente comentarios sexistas... Recuerdo cuando Paul Julian Smith, flamante catedrático de Cambridge, tuvo que intervenir para recordarles a varios ponentes la deuda que los estudios gays y lesbianos tenían con el feminismo.

LM Lo habitual es que la gente adquiera unos conocimientos en función de unas expectativas laborales. En tú caso no fue así. Además, decidiste «aparcar» tu tesis para adentrarte en el campo del arte.

A En efecto. Tras una primera etapa de aprendizaje en la que a través de la teoría feminista vi el mundo, y mi posición en él, de otra manera, me di cuenta de que eso era lo que quería aprender en la universidad y de que en realidad no tenía demasiado interés en hacer una carrera académica. Además, en aquel momento mi círculo de amistades, en su mayoría artistas, estaba en pleno «ataque de género». Era la moda en el arte contemporáneo y yo veía con mucha reticencia cómo se convertía en una cuestión totalmente «despolitizada». Por eso les propuse organizar una exposición colectiva, no sobre el género, sino sobre las articulaciones o desarticulaciones entre sexos, géneros y sexualidades en el campo del arte del País Vasco. Pensé que era una forma interesante de utilizar los conocimientos adquiridos en la academia para aplicarlos en lo social. Por una parte, era una buena estrategia para difundir las teorías feministas sobre la construcción social del sexo, el género y la sexualidad. Por otra, era encontrar en el campo del arte un frente de activismo concreto. Y además, era un modo de aunar una inquietud de activismo político con una actividad profesional.

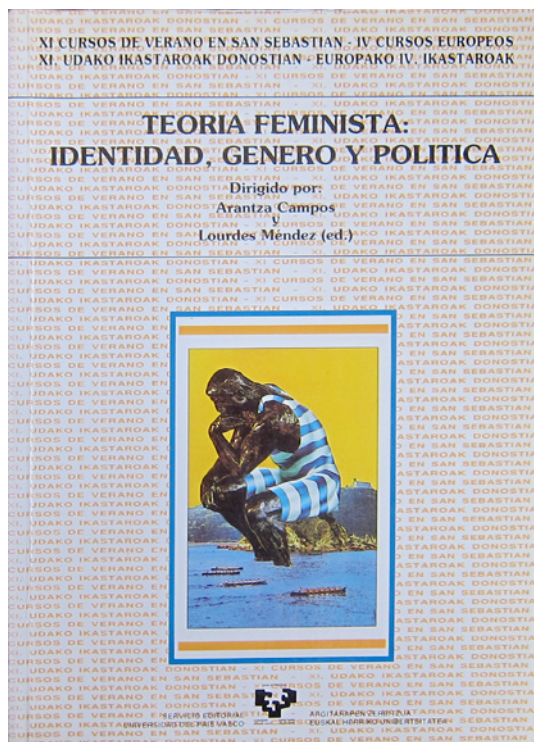
LM Antes de que profundicemos en eso, dudo que aunque hubieras querido hacer una carrera académica eso hubiera sido posible. De hecho, te recuerdo que cuando empezaste a pedir becas predoctorales para realizar, desde perspectivas feministas, tu proyecto sobre el travestismo en el cine comercial, pasaste tres veces ante un tribunal que te la denegó. En un momento supe, por una persona miembro del tribunal, que tu proyecto era el mejor, y que aun así no había logrado los votos necesarios.

A La verdad es que el panorama no era nada excitante. Aquella batalla la perdimos. Hasta donde yo recuerdo no le dieron beca a ningún proyecto de investigación que abiertamente propusiera un marco teórico feminista. Me acuerdo de una compañera especialmente brillante de Ciencias Políticas que, al no conseguir ninguna beca, se puso a trabajar de inmediato. Total, lo cierto es que no me pusieron las cosas nada fáciles.

Trans Sexual Express

LM Sí recuerdo aquello. Y también que lejos de quedarte lamiéndote las heridas, te pusiste inmediatamente a perfilar lo que sería tu primer proyecto en el campo del arte contemporáneo.

A Compilando materiales para mi tesis, me fui inclinando cada vez más hacia el campo del arte hasta que, tras perfilarlo, presenté «Trans Sexual Express», primero a mis amigas y amigos artistas, y después a varias instituciones de Bilbao. Para mí, el comisariado de arte era una práctica política y, cuanto más me adentraba en el campo del arte, más me sorprendía el sexismo decimonónico que reinaba en él sin ser cuestionado. Fue muy chocante descubrir que ya en 1995, la categoría «género» se había estetizado casi totalmente y que, en el mejor de los casos, solo permitía denunciar roles de sexo/género y sexuales, o invertirlos, sin profundizar en las dinámicas de poder y, en consecuencia, olvidando una dimensión política que para mí era imprescindible recuperar.



Teoría Feminista. Identidad, Género y Política editado por Arantza Campos y Lourdes Méndez, 1993, San Sebastián, UPV/Euskunde.

LM Como bien sabes el campo del arte es uno de los ámbitos de actividad más mistificados. Por eso sigue resultando un reto analizarlo sin dejarse obnubilar por esa mistificación capaz de hacernos creer que ninguna marca social —ni sexo, ni raza o etnicidad, ni clase— es relevante en él.

A La publicación de tu libro *Antropología de la producción artística* hizo accesibles, en el marco del País Vasco, una serie de ideas que desmitificaban el campo del arte, así como una síntesis de las principales teorizaciones feministas sobre el arte relacionando a Nochlin, Pollock y Lippard con feministas materialistas francesas como Mathieu y Guillaumin, y sus teorizaciones sobre la construcción social y cultural del sexo, el género y la sexualidad, y también con los análisis de Rubin sobre el sistema de sexo/género. Yo, en concreto, pensaba que el artículo de Linda Nochlin, el primero de 1971, seguía siendo de radical actualidad dos décadas y media después de su escritura. En aquellos años, también aprendí a «contar» a través del trabajo de las Guerrilla Girls, a quienes conocí personalmente en el curso que el colectivo de artistas vascas Erreakzioa-Reacción organizó en Arteleku en 1997.

LM Supongo que ese curso, que se tituló Sólo para tus Ojos: el Factor Feminista en Relación a las Artes Visuales, fue para ti una especie de revulsivo que, además, tuvo un efecto práctico, si lo puedo llamar así.

A Aquel año me pasaron dos cosas curiosas. Una, que no me admitieron en ese curso a pesar de que pedían que avalásemos nuestro interés por participar en él con base en el trabajo que estuviéramos realizando, y yo presenté el proyecto de investigación de mi tesis. La otra, que la Asamblea de Mujeres de Vizcaya no dejó que me inscribiera en unos talleres sobre transexualidad, supuestamente porque carecía de genitales femeninos. Para mí fue muy curioso comprobar que el descubrimiento de la teoría feminista que yo más apreciaba, el del carácter social del sexo, el género y la sexualidad, era algo que despertaba resistencias dentro del propio movimiento feminista. Pero identificar las posturas naturalizantes y esencialistas, más que desanimarme me impulsó a seguir trabajando. Sin haber sido invitada, me presenté en la conferencia

de las Guerrilla Girls en Arteleku y tuve varios debates con diferentes participantes de la Asamblea de Mujeres de Vizcaya. Al mismo tiempo, me chocaba constatar que en el campo del arte no se había asimilado el legado de las prácticas del arte feminista de los años setenta del siglo XX, y de las teorías feministas. Fue aquel contraste el que me animó a poner en marcha «Trans Sexual Express» (TSE) con la intención de intervenir en el campo del arte desde posiciones feministas. Una de las primeras estrategias que tuve clara para intervenir en dicho campo fue la de incorporar la categoría «sexo» como criterio curatorial.

LM Antes de entrar en ese tema creo que es importante que abordemos la cuestión de tu imagen. Con todas las particularidades que yo pueda tener, socialmente se me encaja dentro del modelo sexo/genérico/estético de «mujer», y a ti no...

A Yo creo que fue a eso de los trece años cuando decidí que no necesitaba intervenciones quirúrgicas. La generación del punk, y luego la del after-punk, ampliaron el abanico de identidades y cuerpos posibles. Divine en los Estados Unidos, Boy George en el Reino Unido y Fabio McNamara en el Estado español son buenos ejemplos de ello, aunque a mí personalmente me marcó la estética que se cristalizó en torno al club londinense Batcave. Crecí en un tiempo en el que ser diferente tenía una vertiente positiva, en el que inventar configuraciones aberrantes era posible, y todo esto proporcionaba orgullo, en una especie de continuidad con las revoluciones sexuales de los sesenta y setenta. Por cierto, cuando cayó en mis manos *Gender Trouble* de Butler y vi en las primeras páginas que mencionaba la figura de Divine, experimenté la sensación de que por fin alguien hablaba de mi propia época. Poco después descubrí con horror que en realidad lo que hacía era asignarnos una nueva etiqueta, la de «proto-queer» y generar así un nuevo estereotipo. Pero volviendo a tu pregunta, siempre he vivido mi «identidad» de sexo/género y sexual, y la imagen físico/estética en la que esta se encarna, como algo político y la he construido desafiando los cánones normativos. Precisamente cuando empecé a preparar «Trans Sexual Express», mi primer proyecto

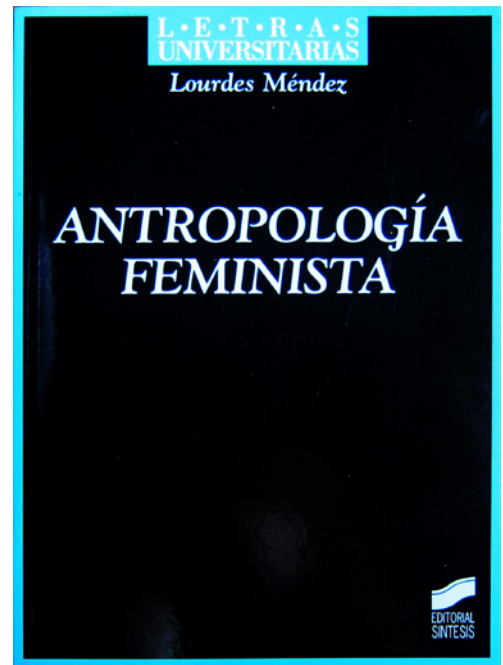
profesional, decidí aunar militancia política, trayectoria profesional y vivencias identitarias. Por eso, el uso que hago de mi imagen en el ámbito profesional es siempre político.

LM Todavía recuerdo cómo nos reímos cuando le conté a Teresa de Lauretis que habías bautizado a tu maletín de maquillaje «tecnologías del género», en honor a su libro.

A Es un buen ejemplo de cómo viví el descubrimiento del feminismo en el ámbito personal; ese libro me impactó por la claridad con que desvelaba varias herramientas culturales que construyen la idea de género. A finales de los ochenta era muy habitual usar cajas de herramientas como cajas de maquillaje. Yo tenía una grande en casa y una más pequeña que llevaba de viaje y claro, era inevitable, que después de leer el libro el maletín de maquillaje pasara a llamarse «las tecnologías del género».

LM Volvamos a cuando incorporaste el sexo como criterio curatorial. Algunas personas interpretan que eso equivale a aplicar «cuotas de sexo» en el arte, y

Antropología feminista de Lourdes Méndez, 2007, Madrid, Síntesis.



tienden a obviar la dimensión más fundamental de esa apuesta. Elegir el sexo como criterio curatorial es dinamitar la mística del arte.

A Empezando por las cuotas de sexo, el tiempo me ha dado la razón. Las estadísticas demuestran que si no se toman medidas, es decir, si no se aplican cuotas de sexo, el número de mujeres en los programas y en las colecciones de arte no solo no se incrementa, sino que incluso disminuye. Por ejemplo, así lo indicaban las últimas cifras que presentó Frances Morris, responsable de la colección de arte internacional de la Tate Modern de Londres, para el caso de las instituciones de arte de esa ciudad, el 2013 en ARCO en una mesa de trabajo a puerta cerrada. Así que, por lo tanto, insisto en que si lo que queremos es que las artistas se incorporen a las colecciones y programas de las instituciones de arte, es imprescindible aplicar cuotas de sexo. Tenemos que presionar, tanto a las instituciones públicas como a las privadas, para que así sea ya que el mercado, tampoco en este campo, se regula a sí mismo persiguiendo la equidad. Por otra parte, optar por el sexo como criterio curatorial incide en el hecho de que es una categoría estructural y estructurante, objetiva y subjetivamente, en el campo del arte. Usando el sexo como criterio curatorial, se desafía el canon, la idea de genio, la de obra maestra...

LM ¿O sea que mediante esa estrategia piensas que se puede desvelar la ideología carismática teorizada por Bourdieu, piedra angular del moderno campo del arte?

A Yo creo que es como usar un agente corrosivo que inicia un proceso de disolución, de transformación aunque, como tú misma has expuesto en algunos de tus escritos, cuando Bourdieu teoriza el campo del arte, no tiene en cuenta la variable sexo como estructural, ni que la ideología carismática es sexuada.

LM Bueno, sin entrar en profundidades, el problema de Bourdieu, y el de muchos otros, y otras, que se adhieren a perspectivas neo-marxistas sobre el arte y la cultura es que consideran que la variable «sexo» es, por así decirlo, menos «social» que la de «clase» con lo que acaban, una vez más, naturalizando los roles, funciones, estatus, acciones, prácticas, desempeñados

por aquellas personas socioculturalmente asignadas a esa clase paradójica denominada «mujeres». Por eso, llamar la atención sobre esto es fundamental, sea cual sea el campo de actividad en el que actúan las personas.

Experimentando con el sexo como categoría curatorial

LM Cuando por fin pudiste llevar a cabo «Trans Sexual Express» en el espacio expositivo de Bilbao Arte, un espacio de talleres de artistas con una pequeña sala de exposiciones situado en un barrio, el de Bilbao La Vieja, que el Ayuntamiento quería mejorar, debo reconocer que me sorprendió la repercusión que tuvo el proyecto, en muchos y diferentes niveles.

A Yo pensaba que era un buen proyecto y que iba a tener buena acogida. La exposición era interesante, veinte artistas exploraban la construcción social de las categorías de sexo, género y sexualidad en la producción artística del contexto vasco de aquellos años. Además, el ciclo de conferencias que la acompañaba te incluía como una de las ponentes. Yo tenía mucho interés en que presentaras al público las teorizaciones antropológicas sobre esas cuestiones, teniendo en cuenta que las antropólogas feministas de los setenta, además de hablar del cuerpo, del sexo, el género y la sexualidad, habían definido el sistema de sexo/género. También participó la filósofa Amelia Valcárcel, a quien invité porque recientemente había publicado su *Política de las mujeres*, uno de los libros que me animó a contribuir al empeño feminista. Por último, la presencia de Paul Julian Smith, uno de los dos únicos catedráticos británicos «fuera del armario» en aquella época, e hispanista reconocido, propuso una aproximación a los estudios gays y lesbianos en España y el mundo anglosajón. También fue importante entender la inauguración de TSE como un evento celebratorio que incluyese a gente que tenía algo que aportar desde otras disciplinas. Recuerdo con especial cariño la sesión de DJ que hizo Alaska. Pensé que todos estos componentes hacían de TSE un proyecto atractivo. Pero la sorpresa llegó cuando Rosa Martínez, una de las *top curators* de la época, me invitó a hacer con ella una versión internacional del proyecto. Y cuando

Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo de Lourdes Méndez, 2009, Madrid, Síntesis.



me ofrecieron hacer una programación para el espacio expositivo de Bilbao Arte para el siguiente bienio.

LM Esa oferta te dio la posibilidad de pasar de un experimento, en principio puntual, a tener que diseñar un conjunto de proyectos que para ti tenían que retener la perspectiva feminista como entramado, y el sexo como categoría curatorial.

A Después de comisariar TSE que era una exposición colectiva, al diseñar la programación paritaria de Bilbao Arte para el bienio 2001-2003 tuve la oportunidad de comisariar ocho proyectos individuales, y de trabajar de forma mucho más cercana con las y los artistas. Aprendí muchísimo. En primer lugar, que cuando alguien tiene carta blanca para programar, solo depende de él o de ella el número de artistas mujeres que forman parte del programa. Ese hecho me hizo tomar conciencia de que en el resto de centros del País Vasco y del Estado español, las comisarias y los comisarios actuaban con criterios sexistas que excluían a las artistas por su propia voluntad y deseo. De hecho, sería un excelente ejercicio repasar desde esta perspectiva los proyectos curatoriales que

se llevaron a cabo en aquellos años. En Bilbao Arte tuvimos una excelente respuesta por parte de los públicos que siguieron el programa y ya se demostró que no solo era posible incluir a las artistas en paridad, sino que al hacerlo se mejoraba la calidad de los programas.

LM Tras tu experiencia en Bilbao Arte, dirigiste durante tres años las mesas de debate de ARCO sobre arte y feminismo, y las de los Foros Internacionales de Expertos en Arte Contemporáneo. Ambas actividades fueron importantes para ir consolidando tu trayectoria profesional, lo que no te impidió seguir defendiendo tus posiciones teóricas, políticas y artísticas en el competitivo campo del arte, algo que, visto desde hoy, no deja de sorprenderme. Además, en todos tus proyectos has tenido muy presente el contexto de producción de las obras y siempre has optado por incidir en la dimensión social del arte a través de diferentes disciplinas que la han observado críticamente. Esta posición quedó clara en la composición de las tres mesas de ARCO.

A Es significativo que cuando yo estaba haciendo la programación paritaria en Bilbao Arte, la comisaria alemana Ute Meta Bauer empezara a dirigir las primeras mesas sobre Arte y Feminismo en ARCO. Algo inédito y sorprendente. Durante aquellos años de gobierno del Partido Socialista se abrió un espacio para la denominada «perspectiva de género», por el cual nos colamos algunas feministas. Las mesas de debate de ARCO fueron una oportunidad para poder abordar el campo del arte contemporáneo desde diferentes enfoques feministas. Además, no solo invité a feministas artistas o historiadoras del arte. Lo que llamamos teoría feminista relaciona una serie de disciplinas que son necesarias para explicar la complejidad de la producción y reproducción de la diferencia sexual, tanto en el campo del arte como en las sociedades en las que este se constituye. Así pudimos ahondar en la dimensión social de la práctica artística y de la institución arte. Uno de los temas de debate de aquellas mesas fue el de las consecuencias de la institucionalización del feminismo, que empezaba a hacerse patente en aquellos años y sobre la que tú misma has escrito.

Estrategias a debate: el Manifiesto 2005

LM Sí, de hecho cuando organizaste las mesas de debate en ARCO'05 el objetivo fue el de ahondar en qué posibilidades políticas había de encontrar algún resquicio para lograr un reconocimiento de las artistas y sus obras por parte de las instituciones del arte. Yo acababa de publicar mi artículo sobre la convivencia implícita, en el que analizaba cómo se retroalimentaban «perspectiva de género», «investigaciones sobre género», e instituciones en pro de «las mujeres», y estaba desolada. Había constatado el punto muerto al que habíamos llegado, tanto en lo político como en las investigaciones llevadas a cabo desde la «perspectiva de género». Desde mi punto de vista, las «políticas de género» eran el nuevo «techo de cristal» para el feminismo radical. En todo caso, cuando tras la mesa de debate se propuso redactar el Manifiesto ARCO'05, ese hecho iluminó una disparidad de posiciones que, me parece, eran tanto teóricas como políticas.

A Fue automático. Convocas el debate y este se produce. La cuestión de las cuotas de sexo en el arte despertaba muchos recelos y ponía de manifiesto diferentes posiciones feministas sobre el campo del arte y sobre si ese era el marco en el cual desarrollar una práctica artística desde posiciones feministas. En el debate se enfrentaron dos posturas antagónicas. La primera defendía la aplicación de cuotas de sexo como medio para incorporar a las mujeres a cualquier ámbito de actividad. La segunda incidía en que la discriminación de las mujeres obedece a razones estructurales, y que solo se solventaría en un marco institucional otro. En lo práctico, en cuanto a las estrategias, yo extraje del debate dos conclusiones. La primera, que a pesar de todo no parecía incompatible trabajar en los dos frentes a la vez, la crítica institucional y el trabajo de reforma institucional; y la segunda, que el establecimiento de cuotas de sexo era compatible con otras estrategias feministas. Este fue el punto de partida y el germen del futuro proyecto que puse en marcha en Montehermoso.

LM Siguiendo con el debate, yo más de una vez tuve la impresión de que no iba a salir el Manifiesto porque no íbamos a ser capaces de llegar a ningún acuerdo.

¿Cómo viviste tú aquel debate con sus tensos momentos de silencio en los que nadie se movía?

A En lo personal fue la primera vez que experimenté en carne propia una de esas broncas entre feministas de las que había oído hablar. No fue nada agradable, pero sí muy enriquecedor. Pude constatar que lo que podemos llamar solidaridad feminista todavía existía. Tras tres días de duro debate en el que cada una se atrincheraba en sus posiciones políticas de forma vehemente, fue posible que llegáramos a un acuerdo por un proyecto feminista común. Resultó muy grato constatar que el espacio político del feminismo era una alternativa real que podía seguir construyéndose, y además a nivel internacional.

Arte Feminista

LM En las mesas de ARCO recuerdo que Linda Nochlin y Maura Reilly estaban preparando la exposición «Global Feminisms» para el Brooklyn Museum de Nueva York, con la que iban a inaugurar en dicha institución un departamento de arte feminista sufragado por Elizabeth Sackler. Por tu parte, andabas a vueltas con «Kiss Kiss Bang Bang». Una exposición que iba a recorrer 45 años de arte y feminismo y que tendría lugar en el 2007 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En cierto modo, ya en el 2005 había indicios de lo que se estaba fraguando sobre esta cuestión...

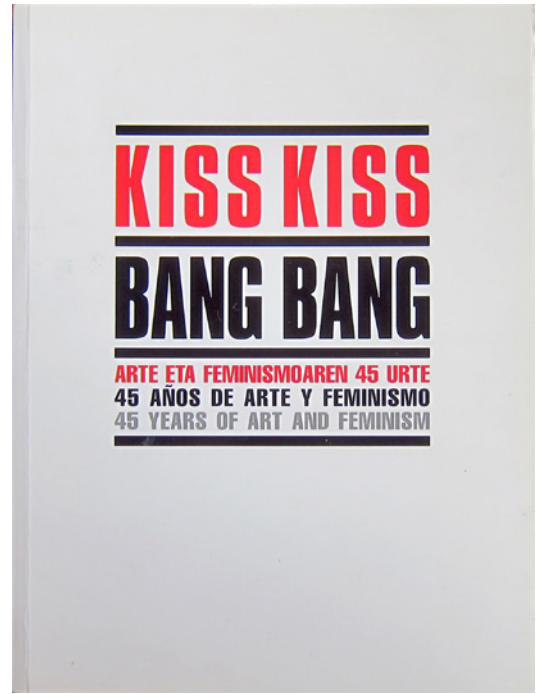
A En efecto, aquel año 2005 tocaba debatir diferentes estrategias. De algunas ya hemos hablado. Lo que todavía no hemos abordado es otro gran debate abierto: el de las exposiciones y la disciplina historia del arte, y el de la conveniencia o no de intentar incluir en ella la categoría «arte feminista», como si se tratara de una vanguardia más. Como bien sabes no todas entendemos lo mismo por «arte feminista», al igual que no entendemos lo mismo por «feminismo». Desde mi punto de vista, el «arte feminista» es el producido desde una mirada feminista. Y para mí la mirada feminista interrumpe la mirada masculina porque es capaz de ampliarla, incluyendo múltiples lazos con la matriz socio-histórica e ideológica que la construye. Así, la mirada feminista sería la que visibiliza lo invisible, no solo los planos descartados que han borrado a las mujeres de la historia, sino que además pone al

descubierto el origen sociopolítico del propio acto de mirar. En cualquier caso, en el 2005 ya era evidente que la cuestión del «arte feminista» estaba en el ambiente, tanto aquí en Europa, como en América.

LM ¿Qué te sirvió como guía para organizar «Kiss Kiss Bang Bang»?

A No solo se trataba de llevar a cabo una investigación sobre las diferentes prácticas artísticas feministas que se han desarrollado desde mediados de los sesenta del siglo XX a ambos lados del Atlántico sino de, al mismo tiempo, intentar inscribir esas prácticas bajo la categoría «arte feminista». Esas prácticas llegaron hasta mi generación por la puerta trasera, a través del movimiento feminista y no a través de los circuitos oficiales del arte. Creo que es responsabilidad de mi generación intentar incluir el «arte feminista» en la historia del arte. Además, ya en aquellos años había constatado que las nuevas generaciones de feministas desconocen la historia del feminismo y esto es algo que siempre me ha preocupado, porque supone un escollo en los avances de las luchas feministas. De algún modo, es como si tuviésemos que empezar de cero cada vez. Partiendo de estas preocupaciones diseñé una estructura expositiva que giraba en torno a cinco áreas cruciales para las luchas feministas, tanto en el campo del arte como en otros campos sociales. «Kiss Kiss Bang Bang» se dividió en cinco espacios que, al igual que los temas que contenían, estaban interconectados entre sí. Los cinco temas fueron el de las luchas por los derechos civiles y políticos de las mujeres, y las implicaciones políticas y artísticas de la máxima «lo personal es político», que desvela la naturaleza política de la esfera privada sin dejar de lado las categorías de clase y raza. El de la construcción cultural del sexo, el género y la sexualidad, y la denuncia de los estereotipos sexistas. El de las luchas por la liberalización de los cuerpos de las mujeres. El de la denuncia de la violencia contra las mujeres. Y, finalmente, el de las prácticas feministas para visibilizar e incluir a las mujeres en la historia de la humanidad, para escribir una verdadera historia que no deje al margen a más del cincuenta por ciento de la población.

Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo, 2007, edición bilingüe, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.



LM Recuerdo que pasaste mucho tiempo pensando qué criterios y ejes eran los más apropiados para la exposición que tenías en mente, a sabiendas de que estábamos en un momento histórico en el que, en cierto modo, empezaban a recogerse algunos de los frutos de las luchas feministas en el ámbito del arte moderno y contemporáneo. Pero, ¿qué te llevó a decidir que el contenido de «Kiss Kiss Bang Bang» abarcara 45 años de interacciones entre arte y feminismo?

A En aquellos años me pareció muy importante rendir un primer homenaje a las artistas que, desde finales de los sesenta y hasta el 2007, habían llevado a sus espaldas la etiqueta de feministas. Sin embargo hoy, tras ver lo que ha ocurrido después del conjunto de exposiciones y eventos en torno al «arte feminista», que arrancaron en el 2007 y se extendieron durante varios años —lo que se bautizó como «feminissance»—, pienso que mi opción hubiera sido diferente. Considero que la categoría «arte feminista», y esto es algo que llevamos años discutiendo tú y yo, debería abarcar las prácticas que se llevaron a cabo desde mediados de

los sesenta y hasta finales de los ochenta, es decir, lo que coincide con eso que conocemos con la etapa fuerte de la tercera gran ola del feminismo. Las artistas y las teóricas que trabajaron en aquel periodo si bien utilizaron soportes, técnicas, estilos y disciplinas distintas, compartían un marco conceptual y político, fruto de una etapa histórica concreta, que cambia a finales de los ochenta.

LM Quizá más que compartir un marco conceptual y político, compartían una aguda conciencia de su minorización en tanto que «mujeres». Comprendían muy bien los efectos prácticos de sus cuerpos sexuados sobre sus trayectorias profesionales, y también a muchos otros niveles. Yo también tengo la impresión de que a finales de los ochenta se inaugura una nueva etapa, que tanto en el ámbito teórico como en el político y el artístico se aleja de la tradición feminista diluyendo la categoría «sexo». A partir de ahí se empieza a hablar de la diversidad sexo/genérica, de las disidencias sexuales, de la performatividad de género, desde perspectivas que no son necesariamente feministas y que sepultan la opresión del sexo social «mujer», tal como diría la antropóloga feminista materialista Nicole Claude Mathieu. En cierto modo, a finales de los ochenta se inicia el proceso de estetización de sexos, géneros y sexualidades, que hace posible tanto su fagocitación por parte de la institución arte, como su pérdida de potencial político.

A Sin embargo, a partir del 2007 se abre un resquicio, que no existía con anterioridad, desde el que se puede actuar en el campo del arte bajo la etiqueta de «artista feminista».

LM ¿Y a quién se le atribuye esa etiqueta de «artista feminista», a las que iniciaron su trabajo a mediados de los sesenta, o abarca a más generaciones? Y, si incluye a más generaciones ¿cuál es el nexo entre ellas, si es que hay alguno?

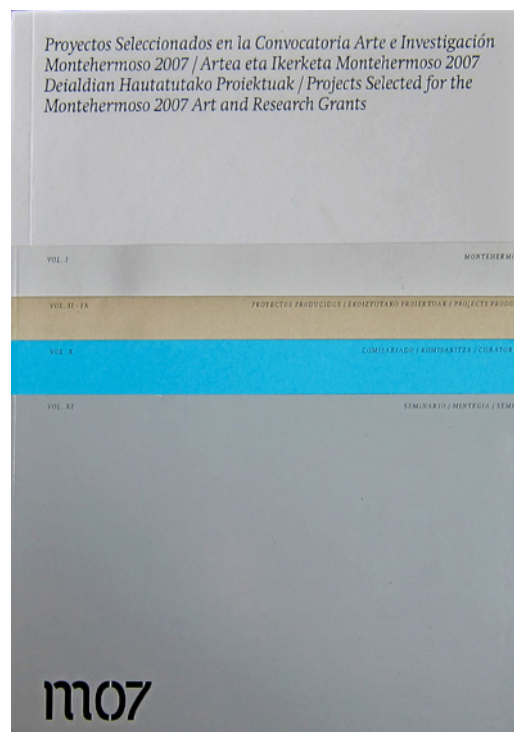
A Abarca a varias generaciones, tal y como se puede apreciar en los grandes eventos y en las programaciones de algunos museos. En ambos casos es habitual encontrar artistas jóvenes que son presentadas como feministas-*queer*, *queer*-feministas, o como feministas

a secas, o como *queer* a secas. Lo que pone de manifiesto es que la categoría feminista forma parte de una posición compartida, o no, con otras. A la par que esto sucede, también asistimos a la recuperación ocasional de nombres y obras de las artistas que iniciaron su trabajo a mediados de los sesenta del siglo XX desde convicciones feministas. Muchas de las artistas jóvenes citan en sus discursos a las artistas feministas de décadas pasadas.

Montehermoso: aplicando el modelo

LM Tras tus años como comisario de arte independiente, te presentaste a un concurso público para optar a la dirección del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz. Eso fue en el 2006. Conseguiste el puesto y te quedaste allí cinco años.

A Como te decía antes, al finalizar los tres días de debate en ARCO'05 decidí intentar demostrar que era posible poner en práctica un modelo de centro de arte y pensamiento contemporáneos que incluyese a las mujeres en paridad en todas y cada una de sus



Catálogo Proyectos seleccionados en la convocatoria "Arte e Investigación Montehermoso 2007", 2009, edición trilingüe (español, euskera e inglés), Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, Centro Cultural Montehermoso.

actividades, y que en su diseño retuviese las aportaciones más relevantes que se habían hecho desde el pensamiento feminista sobre el campo del arte. Así que me presenté como candidato al primer centro que tuvo una vacante en su dirección. Se trataba de un centro poco definido en sus objetivos, modesto y con escasa proyección en lo que al arte contemporáneo se refiere. Por eso me fue posible ganar el concurso. También coincidió con el pico más alto de las políticas de género en la Comunidad Autónoma Vasca y en el Estado español. Se acababa de aprobar la Ley Vasca de Igualdad y se estaba redactando la del Estado, lo que indudablemente hizo que se viera con buenos ojos un proyecto en este campo desde la perspectiva de género. Además, a los seis meses de llegar a Montehermoso hubo un cambio de gobierno municipal y el PSE impulsó especialmente el proyecto durante su mandato.

LM Yo pienso que llevaste a cabo, al amparo de las políticas de género promovidas por los organismos de igualdad, una política cultural feminista. O sea, que conseguiste «colar» el feminismo...

A Sí, yo creo que entre todas —porque el proyecto de Montehermoso fue un proyecto colectivo—, conseguimos diseñar y desarrollar un modelo feminista de actuación en el arte y el pensamiento contemporáneos. Y digo entre todas porque el proyecto lo hice con mi colega Beatriz Herráez, con un equipo que metió muchas más horas de trabajo de las que cobró, y con compañeras feministas que como tú o Amelia Valcárcel participaron en él de diferentes maneras. E insisto, yo creo que esto fue posible por el *boom* de las políticas de género en el Estado español de aquellos años. Aquel *boom* tuvo efectos muy perversos de desmovilización del feminismo, pero también permitió que las poquísimas personas que presentamos ante las instituciones proyectos pensados desde perspectivas feministas, tuviésemos cabida aunque lo hayamos hecho bajo la nomenclatura de «perspectiva de género».

LM Sí que tuvo efectos perversos, y los sigue teniendo tanto en el campo del arte como en el académico. En aquel momento tú utilizaste estratégicamente la denominación de «perspectiva de género»

para abrigar un proyecto de intervención feminista en el campo del arte bajo una nomenclatura que, guste o no, evita nombrar al feminismo. Políticamente me parecía, y me sigue pareciendo, problemático. Sobre todo porque lo que se agazapa bajo el paraguas de «perspectiva de género» nunca deja de sorprenderme por lo variopinto que es, y por lo alejado que puede estar de cualquier tipo de propuesta feminista ajena al camino que va marcando una «burocracia internacional del género», muy bien acomodada en instituciones nacionales e internacionales, tanto artísticas como académicas, y que también incide en los grupos feministas en esta era de las subvenciones públicas a diversas asociaciones de todo tipo. En este sentido, a mí me parece que las bases políticas y teóricas que orientaron Montehermoso fueron lo suficientemente sólidas como para evitar que fueran fagocitadas en ese entramado.

A Quizá fue porque el proyecto se basó en tres conclusiones del debate de ARCO'05 y de mi experiencia previa como curador feminista. La primera era que desde mi punto de vista las posturas de las historiadoras feministas del arte, Linda Nochlin y Griselda Pollock, lejos de haber quedado obsoletas, seguían y siguen presentado dos modelos de intervención feminista relevantes en el campo del arte que, además, como se demostró en Montehermoso, se pueden complementar en un solo proyecto. A riesgo de ser excesivamente simplista podríamos definir la perspectiva de Nochlin como la que propugna por un cambio de paradigma que incluya a las mujeres en la institución arte, y la perspectiva Pollock como aquella que aboga por un cambio epistemológico del que surja un nuevo concepto de arte, ya que ve imposible que las mujeres se puedan incorporar desde posiciones feministas al arte tal y como está instituido en la actualidad. Estas posiciones se pueden traducir, en la práctica, en la aplicación de cuotas de sexo por un lado, y de cuotas feministas por otro. Esa fue la práctica que llevamos a cabo en Montehermoso. La segunda conclusión del debate de ARCO'05 fue que las celebraciones de eventos feministas aislados en las instituciones no dejan de ser anecdóticos y no consiguen transformar ni las instituciones que los albergan ni los cánones



Cartel del ciclo de conferencias de la muestra «Kick in the Eye. Ocho estrategias feministas para interrumpir la mirada masculina», participan Xabier Arakistain, director del Centro Cultural Montehermoso y comisario de la muestra, y Kajsha Dahlberg, una de las ocho artistas presentes en la selección, octubre del 2011, Vitoria-Gasteiz.

dominantes. Esto es algo que comprobé en primera persona con lo acontecido con «Kiss Kiss Bang Bang», en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Y la tercera conclusión hace hincapié en que hoy más que nunca las exposiciones que solo muestran el trabajo de artistas mujeres no consiguen escapar a ser clasificadas como una subcategoría dentro del arte, subcategoría que afecta tanto al evento como a las artistas que lo conforman. Tú has escrito una serie de artículos sobre esa cuestión.

LM Lo cierto es que desde que empecé a trabajar sobre la posición de las artistas en el campo del arte contemporáneo, prestando atención a cómo inciden sexo/etnicidad/clase en el acceso al reconocimiento, me ha irritado constatar su subcategorización. No consiguen escapar a su sexo, al igual que los otrora «primitivos» y hoy «étnicos» no logran escapar a esa marca que los subcategoriza. Cierto que algunas y algunos la utilizan estratégicamente, y les va bien, pero ese no es el problema. El problema es el de por qué siguen sin poder acceder en el arte, ni me temo

que en nada, a la «no marca». Proyectos expositivos de «mujeres artistas», como el que se viene desarrollando desde el 2012 en el Estado español durante el mes de marzo, icómo noi bajo el título de «Miradas de mujer», son, desde mi punto de vista, un arma de doble filo.

A Estoy completamente de acuerdo y lo que me sorprende, sin embargo, es la reacción de rechazo que a menudo obtenemos ambas cuando defendemos esa posición en círculos supuestamente feministas. Cómo molesta en ciertos círculos *queer* recordar que la construcción social del sexo y la sexualidad, al igual que la de la raza, ya había sido enunciada y explorada desde perspectivas feministas materialistas allá por la década de los setenta.

LM Tienes razón, y no reconocer esos antecedentes conlleva un retroceso en el esfuerzo feminista, que debería ser colectivo, de pensar con rigor el complejo mundo en el que vivimos. Algo a lo que nunca renunció la recientemente fallecida Nicole Claude Mathieu, la antropóloga que con tanta agudeza analizó la «anatomía política» abriendo caminos que todavía hoy están por explorar. Un libro que debería ser de cabecera para todas las personas interesadas por las disidencias sexuales.

Donostia-San Sebastián, marzo del 2014.

