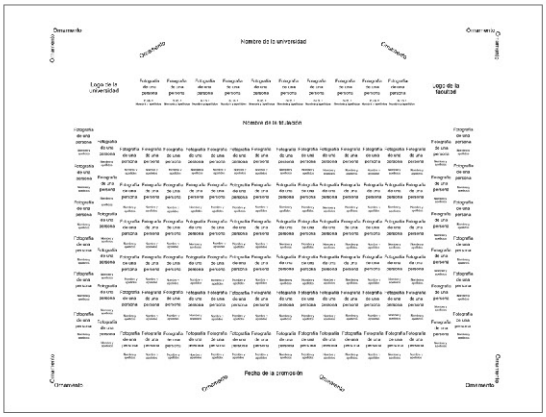
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Título:

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO UNA REVISIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Autora: Pilar del Puerto Hernández González

Tutora: Laura de la Colina Tejeda
Tutor: Ricardo Horcajada González

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Estudios de género
Departamento de Pintura y Conservación/Restauración

Convocatoria: Noviembre

Año: 2020

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO UNA REVISIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Autora: Pilar del Puerto Hernández González

Tutora: Laura de la Colina Tejeda
Tutor: Ricardo Horcajada González

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Estudios de género
Departamento de Pintura y Conservación/Restauración

Convocatoria: Noviembre

Año: 2020

Í N D I C E

RESUMEN _____ 1
JUSTIFICACIÓN _____ 3
OBJETO DE ESTUDIO _____ 6
INTRODUCCIÓN: UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS _____ 6
OBJETIVOS _____ 10
METODOLOGÍA _____ 10
ESTADO DE LA CUESTIÓN _____ 12

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO. UNA REVISIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO _____ 15
1. LA PUTA CULTURA QUE ME HIZO MUJER _____ 16
1.1. CULTURA DE LA VIOLENCIA _____ 20
1.1.1. LENGUAJE _____ 25
1.1.2. IMAGEN _____ 29
2. MUJER DEL ARTE _____ 34
2.1. LA MIRADA MASCULINA. _____ 38
2.1.2. PODEROSO CABALLERO ES DON DINERO _____ 41
2.3. CULTURA DEL MENOSPRECIO _____ 43
3. CONOCIMIENTO ES PODER _____ 47
3.1. EL ACCESO DE LAS MUJERES AL CONOCIMIENTO. _____ 49
3.1.1. LAS PRIMERAS ESTUDIANTES. _____ 51
3.1.2. DOCTORAS HONORIS CAUSA. _____ 55
3.2. EL CASO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES _____ 56
3.2.1. PREMIOS EXTRAORDINARIOS _____ 59
3.2.2. GUIAS DOCENTES DEL MÁSTER EN INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CREACIÓN. _____ 60

CONCLUSIONES _____ 62
PROSPECTIVA _____ 64
BIBLIOGRAFÍA _____ 65
LISTA DE ILUSTRACIONES _____ 71
ANEXO 1 _____ 75
ANEXO 2 _____ 90
CURRÍCULUM _____ 92

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Máster explora la construcción cultural del sujeto mujer en el contexto artístico para tratar de analizar las estrategias de poder que se dan dentro de la comunidad artística universitaria. En este análisis se han revisado los distintos tipos de violencia para poder identificar las menos visibles a través de imágenes que se emplean en la formación artística universitaria y que inundan los espacios físicos y simbólicos. Las imágenes construyen un imaginario colectivo que replica de forma sistémica la violencia sobre la mujer. Esta violencia se infringe en acciones que van desde la elección del profesorado que aparecerá en la orla, hasta el recipiente en el que sirven café.
Durante toda la investigación, se ha tratado de enlazar la revisión crítica de la historia con datos de actualidad para tratar de entender los comportamientos generalizados que se dan en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y que motivaron esta investigación que reclama, amparada por la ley vigente, la inserción de perspectiva de género de forma transversal en todos sus estudios.

PALABRAS CLAVE:

ARTE; HISTORIA; PERSPECTIVA DE GÉNERO; PODER; UNIVERSIDAD

ABSTRACT

This Final Masters project explores women subject cultural construction in an artistic context in order to analise the power strategies that occur within the university art community. In this study, different kinds of violence have been reviewed aiming to identify the ones that are less visible through the images that are used in university art education, and that flood both the physical and symbolic places. These images form a collective imagery which replicates violence against women. This violence would be reflected in actions and decisions ranging from the choice of teacher who will appear in the graduation photograph to the container in which the coffee is served.
During this research I have tried to link the past critical review of the history with current data with the aim to understand generalised behaviours that take place in the Fine Arts Faculty of the Complutense University of Madrid.

KEYWORDS:

ART; HISTORY; GENDER PERSPECTIVE; POWER; UNIVERSITY

JUSTIFICACIÓN

Este TFM se inscribe dentro de las líneas que se están dictando desde el espacio superior de educación universitaria. Su pertinencia está abalada por distintas leyes de obligado cumplimiento que enmarcan e impulsan esta investigación. La justicia social no es cuestionable y es por este motivo que se ha decidido incluir un extracto de algunas de estas leyes.

Artículo 9.2 de la **Constitución española**[1]: "corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social".
Artículo 14 de la **Constitución española**[2]: "los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social".

Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre de **Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género**[3]. En el Capítulo I, Artículo 4.1 señala que "el sistema educativo español incluirá entre sus fines la formación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales y de la igualdad entre hombres y mujeres, así como en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad dentro de los principios democráticos de convivencia" e "igualmente, el sistema educativo español incluirá, dentro de sus principios de calidad, la eliminación de los obstáculos que dificultan la plena igualdad entre hombres y mujeres y la formación para la prevención de conflictos y para la resolución pacífica de los mismos". En el Apartado 7, establece, además, que "las Universidades incluirán y fomentarán en todos los ámbitos académicos la formación, docencia e investigación en igualdad de género y no discriminación de forma transversal". Por otro lado, en el Artículo 6, dice que "con el fin de garantizar la efectiva igualdad entre hombres y mujeres, las Administraciones educativas velarán para que en todos los materiales educativos se eliminen estereotipos sexistas o discriminatorios y para que fomente el igual valor de hombres y mujeres" y en el Artículo 7 añade: "Las Administraciones educativas adoptarán las medidas necesarias para que en los planes de formación inicial y permanente del profesorado se incluya la formación específica en materia de igualdad". El objetivo es transformar las realidades mediante la formación adecuada de docentes. Los servicios de inspección educativa deberán velar, por su parte, por el cumplimiento de esta ley.

[1] Recogido de: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229
[2] Idem.
[3] Recogido de: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760

Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la **igualdad efectiva de mujeres y hombres**[4]:

Artículo I. Las mujeres y los hombres son iguales en dignidad humana, e iguales en derechos y deberes. Esta Ley tiene por objeto hacer efectivo el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, en particular mediante la eliminación de la discriminación de la mujer, sea cual fuere su circunstancia o condición, en cualesquiera de los ámbitos de la vida y, singularmente, en las esferas política, civil, laboral, económica, social y cultural para, en el desarrollo de los artículos 9.2 y 14 de la Constitución, alcanzar una sociedad más democrática, más justa y más solidaria.

Artículo 23. La educación para la igualdad de mujeres y hombres. El sistema educativo incluirá entre sus fines la educación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales y en la igualdad de derechos y oportunidades entre mujeres y hombres. Asimismo, el sistema educativo incluirá, dentro de sus principios de calidad, la eliminación de los obstáculos que dificultan la igualdad efectiva entre mujeres y hombres y el fomento de la igualdad plena entre unas y otros.

Artículo 24. Integración del principio de igualdad en la política de educación. 1. Las Administraciones educativas garantizarán un igual derecho a la educación de mujeres y hombres a través de la integración activa, en los objetivos y en las actuaciones educativas, del principio de igualdad de trato, evitando que, por comportamientos sexistas o por los estereotipos sociales asociados, se produzcan desigualdades entre mujeres y hombres. 2. Las Administraciones educativas, en el ámbito de sus respectivas competencias, desarrollarán, con tal finalidad, las siguientes actuaciones: a) La atención especial en los currículos y en todas las etapas educativas al principio de igualdad entre mujeres y hombres. b) La eliminación y el rechazo de los comportamientos y contenidos sexistas y estereotipos que supongan discriminación entre mujeres y hombres, con especial consideración a ello en los libros de texto y materiales educativos. c) La integración del estudio y aplicación del principio de igualdad en los cursos y programas para la formación inicial y permanente del profesorado. d) La promoción de la presencia equilibrada de mujeres y hombres en los órganos de control y de gobierno de los centros docentes. e) La cooperación con el resto de las Administraciones educativas para el desarrollo de proyectos y programas dirigidos a fomentar el conocimiento y la difusión, entre las personas de la comunidad educativa, de los principios de coeducación y de igualdad efectiva entre mujeres y hombres. f) El establecimiento de medidas educativas destinadas al reconocimiento y enseñanza del papel de las mujeres en la Historia.

Artículo 25. La igualdad en el ámbito de la educación superior. 1. En el ámbito de la educación superior, las Administraciones públicas en el ejercicio de sus respectivas competencias fomentarán la enseñanza y la investigación sobre el significado y alcance de la igualdad entre mujeres y hombres. 2. En particular, y con tal finalidad, las Administraciones públicas promoverán: a) La inclusión, en los planes de estudio en que proceda, de enseñanzas en materia de igualdad

[4] Recogido de: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115

entre mujeres y hombres. b) La creación de postgrados específicos. c) La realización de estudios e investigaciones especializadas en la materia.
Artículo 26. La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual. 1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma. 2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones: a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres

PLAN DE IGUALDAD DE LA UCM[5]**.**

El Plan de Igualdad de Igualdad de la UCM establece una serie de ejes de actuación, considerados prioritarios para el cumplimiento de la legislación nacional e internacional en materia de igualdad, y en virtud del compromiso de la Universidad Complutense con los derechos humanos, la responsabilidad social y el desarrollo sostenible.
Entre las acciones a llevar a cabo expresa: [...] Velará por que toda la docencia universitaria esté libre de sesgos y estereotipos de género. Fomentará la inclusión de la perspectiva de género en los contenidos y materiales docente cuando proceda. [...]
En los Objetivos estratégicos señala: 1. Aplicar el principio de igualdad en todos los ámbitos de la UCM y difundir la cultura de igualdad entre la comunidad universitaria. 2. Visibilizar la labor de las mujeres en la comunidad universitaria en el ámbito profesional, académico y científico. 3. Formar, investigar y transferir conocimiento desde una perspectiva de género. [...]

[5] Recogido de: https://www.ucm.es/unidaddeigualdad/i-plan-de-igualdad-1

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta investigación parte de una necesidad personal de buscar explicaciones a comportamientos naturalizados en el ámbito de las enseñanzas artísticas universitarias; concretamente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta revisión pretende generar un análisis cualitativo y cuantitativo de la comunidad universitaria, de los distintos agentes que la componen y de la estructura que la organiza.
Para realizar este análisis, se van a utilizar una serie de datos facilitados por la Unidad de Igualdad de la Universidad Complutense de Madrid que ayudarán a identificar las distintas tácticas y estrategias de poder que fomentan la desigualdad en el ámbito de la representación y que, por tanto, construyen un imaginario colectivo completamente sesgado, en palabras de Chimamanda Ngozi Adichie, la historia única (Adichie, Chimamanda Ngozi 2018).
¿Qué es la universidad? ¿Cuál es la relación de esta con las artes? ¿Qué colectivos componen la comunidad universitaria? ¿Quiénes hablan dentro de esta comunidad? ¿De quienes hablan? ¿Qué lugares ocupan y quienes los ocupan? ¿Existe realmente algún tipo de desigualdad? Todas estas preguntas son las que se pretenden abordar en esta investigación que se inicia con el análisis crítico de un elemento con un fuerte carácter simbólico, como es una orla del Grado en Bellas Artes de esta universidad y que cuestiona las formas y los contenidos programados para los estudios de Máster en los que se inscribe el presente trabajo.
El caso de estudio se localiza físicamente en el número 2 de la calle Pintor el Greco de Madrid. Se plantea una investigación situada con perspectiva de género de la arquitectura social que sustenta la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, estudiando las estrategias de poder que estructuran organismo, las distintas metodologías que se emplean en la docencia, la violencia simbólica, sistemática y estructural que ejerce la institución sobre los cuerpos que la habitan.

INTRODUCCIÓN: UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS

El carácter simbólico y representativo de la documentación gráfica que aquí se presenta, se considera pertinente para introducir los distintos cuestionamientos críticos que se plantean en este trabajo, especialmente por el desequilibrio evidente de los cuerpos que ocupan los distintos espacios de la universidad.

Esta imagen representa la orla encargada por el alumnado, ahora ya egresado, del Grado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y que pertenece a la promoción comprendida entre los años 2015 y 2019. Este espacio de tiempo, un pasado inmediato, es donde se sitúa nuestra investigación y de donde se obtienen los datos que orbitan el lugar de estudio. Se ha tomado este periodo de cuatro años como muestra para marcar el tiempo generacional de una promoción de estudiantes y aludir así al carácter transitorio del lugar que nos ocupa.

Ilustración 1: Orla de la promoción 2015-2019 del Grado en Bellas Artes de la UCM, 2019.

¿Pero, qué es una orla? ¿De dónde viene el concepto? ¿Con qué pretensión se realiza esta imagen? Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:

> "Orla
> Del lat. *orŭla, dim. de ora 'borde1'.
> 1. f. Orilla de paños, telas, vestidos u otras cosas, con algún adorno que la distingue.
> 2. f. Adorno que se dibuja, pinta, graba o imprime en las orillas de una hoja de papel, vitela o pergamino, en torno de lo escrito o impreso, o rodeando un retrato, viñeta, cifra, etc.
> 3. f. Lámina de cartulina, papel, etc., en que se agrupan los retratos de los condiscípulos de una promoción escolar o profesional cuando terminan sus estudios u obtienen el título correspondiente." (Real Academia Española, 2020)

Por tanto, podemos entender la orla como elemento ornamental que delimita. Es evidente que esta palabra ha variado ligeramente pasando de tener el significado etimológico de borde o margen, a entenderse como un elemento que delimita, una frontera ornamentada que separa lo que es, de lo que no es. Ha pasado de estar fuera, de ser el margen, a participar en la separación, convirtiéndose en un elemento de poder vertical que segrega por estratos, siendo tan solo una composición fotográfica de múltiples retratos.

Una vez definido el concepto, vamos a proceder con el análisis de la imagen para lo que tendremos en cuenta todos los elementos de la orla delimitados por el ornamento dorado, prestando especial interés a la cantidad de personas que identificamos en la imagen, el espacio que ocupan y el papel que desempeñan

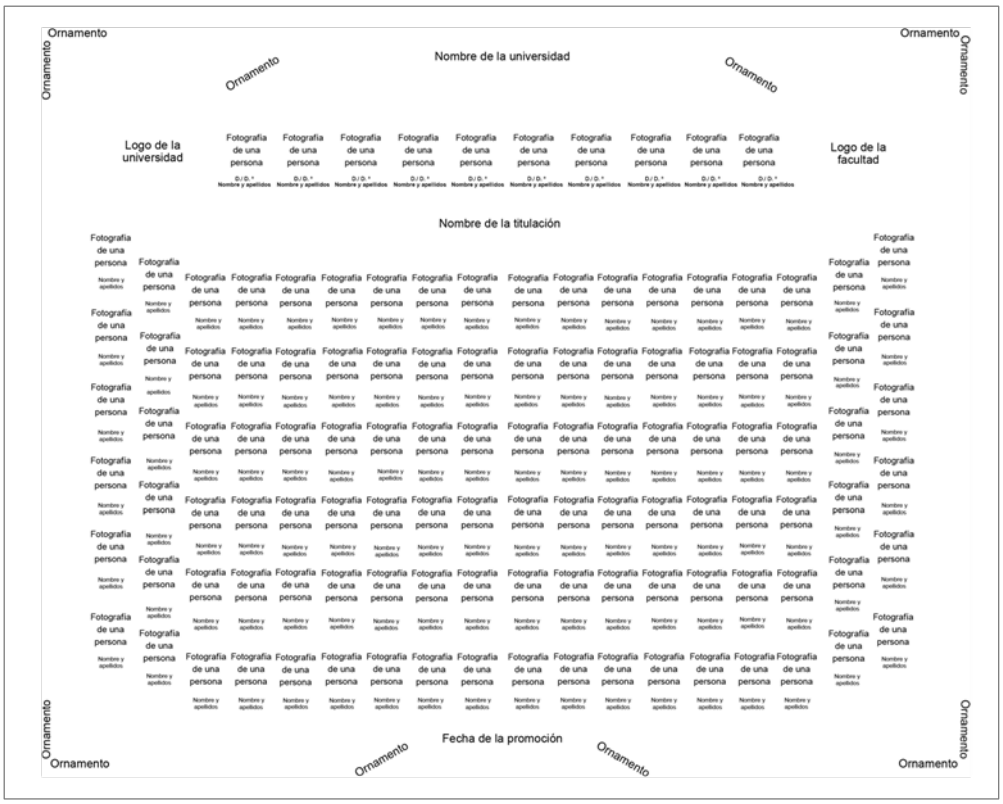


Ilustración 2: Estructura y descripción de una orla académica. Pilar del Puerto Hernández González, 2020.

dentro de la comunidad universitaria. Siguiendo el patrón de visual occidental para entender la jerarquización de la imagen, podemos leer el nombre de la institución “Universidad Complutense de Madrid” sobre un ornamento que parece ayudar a delimitar el espacio. Además, podemos ver la palabra “Universidad” como categoría de institución en la que se está graduando el alumnado. Ligeramente debajo encontramos al profesorado flanqueado por el logo de la Universidad Complutense de Madrid en la parte superior izquierda y el logo de la Facultad de Bellas Artes UCM en la parte superior derecha. Como vemos, hasta este punto la jerarquización es clara, primero la Universidad, después la Complutense de Madrid, para seguir con el profesorado y la Facultad de Bellas Artes. Pero es en este punto donde empezamos a ver desigualdades en relación al género.

En la imagen, el profesorado está compuesto por 10 personas, de las cuales podemos identificar 8 que son leídas como género masculino frente a 2 de género femenino. Es decir, si tomamos esta imagen como muestra, podríamos entender que en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid solamente un 20% del profesorado son mujeres. Sin embargo, más adelante veremos que esta imagen no es representativa de este dato, puesto no concuerda con estadísticas oficiales.

Siguiendo con el análisis visual, podemos leer justo debajo del profesorado, el texto “Grado en Bellas Artes” que identifica el nombre de la titulación que han

cursado en la institución. Inmediatamente después, pero debajo del nombre de la institución, sus imágenes representativas, la facultad a la que pertenece, el profesorado y el nombre de la titulación, encontramos 108 pequeñas fotografías que corresponden al alumnado. Estas personas que, como verdaderas protagonistas, han encargado esta imagen para el recuerdo del mérito conseguido, se sitúan en la parte inferior de la composición inmediatamente antes del texto que identifica la promoción y cierra la composición.

En este punto también podemos ver una clara diferencia cuantitativa en relación al género. Encontramos que, de las 108 personas pertenecientes al alumnado que aparece en la orla, solo 23 de ellas presentan nombre masculino, frente a las 85 con nombre femenino. No hace falta extraer datos de la imagen, a simple vista y atendiendo a la construcción simbólica de los atributos que se asignan a las personas a partir de su sexo, es decir, el género, nos queda una imagen con bastante contraste. En la parte superior de la composición encontramos una hilera mayoritariamente masculina que se sitúa por encima de una amplia mayoría femenina que corresponde al alumnado. Se considera oportuno recalcar el hecho de que esta orla ha sido gestionada íntegramente por el alumnado y que, por tanto, la elección del profesorado que aparece en ella también.

Esta estratificación y el análisis que hemos establecido nos hace plantearnos distintas cuestiones que enumeramos a continuación y que se tratarán de responder a lo largo de la investigación.

¿Por qué el alumnado que estudia el Grado en Bellas Artes es mayoritariamente femenino? ¿Por qué si la titulación está altamente feminizada, el profesorado que aparece en la orla es mayoritariamente masculino? ¿Qué porcentaje del profesorado es de género femenino? ¿Qué relación tienen estos datos con el mundo del arte?

Junto a la orla inicial encontramos otra imagen que nace de este análisis entendido como práctica artística. Un desdoblamiento simplificado, un esquema de ordenación jerárquica que, suprimiendo los cuerpos, se despoja de las imágenes para poder sustituirlos por palabras. Esta composición de palabras conforma una imagen-arte a partir de la supresión de estas y toma como referencia la instalación “The Living Room” (1969) de Luis Camnitzer. En ella, el artista sustituye los objetos que habitualmente integran una sala de estar, por descripciones lingüísticas de esos objetos, enfatizando así en el poder que reside en las palabras como un medio constructor y productor de espacio. Lo mismo ocurre con esta pieza, que es un trabajo de revelación y visibilización a partir del estudio de la imagen.

Estas imágenes no son solo la introducción del texto que precede, sino que, más adelante se evidenciará cómo este elemento simbólico que es la orla, enmarca la investigación, puesto que la propia reflexión de la imagen adopta la función que se atribuye a la palabra. Hace las veces de marco, de ornamento o límite de la investigación, acotando este análisis en un periodo de tiempo concreto.

OBJETIVOS

Partiendo del desequilibrio evidente que se muestra en la imagen de la orla, se plantean los siguientes objetivos que pretende abordar con el presente documento y su correspondiente producción artística:

OBJETIVOS GENERALES

- Analizar la construcción cultural del sujeto “mujer”.
- Revisar el papel de la mujer en la historia del arte para entender las posibles problemáticas que pueda tener una artista de género femenino en la actualidad.
- Analizar con perspectiva de género las jerarquías que se establecen entre los individuos que componen la comunidad universitaria prestando atención al rol que ocupan dentro de la institución en relación con la atribución de género con que son leídos.
- Identificar las estrategias arraigadas en la institución que se llevan a cabo para justificar y perpetuar la desigualdad existente.
- Poner de relieve cómo la cultura, ante determinadas demandas de justicia social y políticas de igualdad amparadas por el marco legal del estado español, sustenta las jerarquías establecidas que perpetúan el patriarcado, haciendo caso omiso a dicho marco legal.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Utilizar la práctica artística contemporánea como táctica para reclamar cuestiones de representación igualitaria dentro de los espacios propios del marco académico universitario.
- Visibilizar figuras femeninas de la historia de la Facultad de Bellas Artes UCM.
- Reclamar la atención, los medios y los recursos que la institución universitaria debe otorgar a cuestiones relacionadas con el fomento de la igualdad de género.
- Analizar distintos aspectos del lenguaje que fomentan y perpetúan la desigualdad por cuestiones de género.
- Revisar las guías docentes de los estudios en los que se inscribe esta investigación para exigir, con el apoyo por el marco legal vigente, una transformación de los contenidos, prestando especial interés a los referentes.

METODOLOGÍA

El presente trabajo de investigación se inscribe en el área temática “Arte-Creación-Producción”, ya que el documento escrito se ha desarrollado en paralelo a la producción artística. Siendo, ambas partes, complementarias e interdependientes en su concepción.

¿Hay alguna teoría que no implique una práctica? Esta misma pregunta es la que plantea Oscar Cornago (Cornago,Oscar 2015, p. 100) en un texto de nombre homónimo, y en el que concluye con la imposibilidad de entender un conocimiento que no se apoye en unas prácticas que lo articulen e inserten en la sociedad.
Partiendo de esta afirmación, se ha utilizado una metodología cualitativa con un enfoque interpretativo a través de distintas prácticas artísticas contemporáneas.
Para la documentación se han empleado medios pertenecientes a las siguientes bibliotecas y archivos:

- Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Archivo histórico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

Además, se han visionado multitud de documentales, películas, series, conferencias y performances. Que se han integrado y completado con el uso de herramientas online como el repositorio de acceso abierto de la UCM (E-prints), la colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, el portal de difusión de la producción científica hispana Dialnet de la Universidad de La Rioja, la plataforma Google Books, o el archivo digital de RTVE.
Como metodología específica del presente trabajo, y partiendo de la afirmación inicial, se ha entendido el lenguaje como la práctica que sostiene la teoría y que, por tanto, hay que cuestionar para revisar la condición teórica en sí misma. Otra de las metodologías específicas empleadas consiste en un ejercicio de “capturar la captura”, de atrapar las fantasmagorías que diría Jose Luis Brea, esas imágenes digitales que aparecen pero que inmediatamente se esfuman dejando paso a la siguiente (Jose Luis Brea, 2010). Este archivo de capturas entendido como práctica artística funciona como archivo cualitativo para ser analizado de forma cuantitativa junto a unos datos estadísticos facilitados por la Unidad de Igualdad de la Universidad Complutense de Madrid y la Asociación Mujeres en las Artes Visuales.
También se han empleado fuentes documentales de carácter popular, que provienen del consumo de masas y especialmente de las redes sociales. Estas imágenes introducen en la investigación académica elementos insertos en el día a día y que tratan aspectos actuales.
Por último y como elemento transversal a toda la investigación, se han empleado conversaciones y entrevistas realizadas a la inteligencia artificial de la empresa Amazon (Alexa) que han ayudado a la revisión de la hipótesis de partida mostrando pequeños elementos que perpetúan la desigualdad por cuestiones de género. Esta metodología se ha empleado atendiendo al carácter educativo y ambiental que tiene la tecnología de acompañamiento activo de la vida, en la actualidad. Además, ha ampliado significativamente el horizonte de futuro en el tema que nos ocupa, para una posible prospectiva.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el objeto de estudio podemos identificar que las palabras clave más importante y en torno a las cuales se estructura el presente trabajo son Arte, Feminismo y Universidad. A partir de estos tres conceptos y la relación entre ellos se ha podido trabajar en todo momento con bibliografía y contenidos pertenecientes a distintas ramas del conocimiento.

Dada la concreción del espacio de trabajo, no se encuentran demasiados precedentes que aborden la relación de los términos Universidad, Arte y Feminismo, y menos aún si localizamos la investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es por este motivo que se ha utilizado una bibliografía muy extensa, para sintetizar y aplicar los estudios precedentes de carácter general a este objeto de estudio. A continuación, se enumerarán y contextualizarán estudios, textos, investigaciones y obras artísticas de distintas autoras, que han precedido a la presente investigación y que se entienden como referentes fundamentales:

En la década de los años 80, tras varias décadas de avances sociales, Estados Unidos encabezaba la lucha por la conquista de los derechos de la mujer, una lucha fragmentada y disidente que empezaba a reconocer distintas singularidades dentro de la corriente política. Este es el momento de las colectividades y los feminismos. En 1985 bajo el seudónimo de *Guerrilla Girls* nace en Nueva York, este colectivo de artistas que de forma incipiente ayudó a visibilizar cuestiones relacionadas con lo que ahora conocemos como interseccionalidad. Desde entonces y bajo el paraguas del anonimato, han podido utilizar tácticas de guerrilla de comunicación para denunciar y visibilizar la discriminación de las mujeres en el arte, reclamado el papel de sujeto activo que entonces y aún hoy se les sigue negando. Cabe destacar la estética de ocultación que utilizaban, cubrieron sus rostros con máscaras de gorila para restar importancia a su propia identidad en pos de focalizar en el objetivo común. Como estrategia de identificación empleaban los nombres de artistas mujeres ya fallecidas, con lo que sus prácticas adquirían la coherencia estética y combativa que, desde la ironía y el lenguaje, sostenía esa labor de visibilización evidente y necesaria.

Es pertinente identificar su contexto de surgimiento y señalar que en ese momento el Estado Español se encontraba dejando atrás cuarenta años de dictadura militar totalitaria. A las mujeres del franquismo les arrebataron sus derechos para imponer un rol de género tremendamente marcado. Este periodo de opresión ha escamoteado años de avance y conocimiento a todos los niveles, y es precisamente por este motivo por el que tenemos la necesidad de buscar referencias en otros contextos que pueden resultar alejados en tiempo y espacio.

En 2020, en España, el colectivo Mujeres en las Artes Visuales (MAV) sigue utilizando estrategias de comunicación heredadas de las Guerrilla Girls para visibilizar con cifras reales que la presencia de las mujeres artistas en ferias de

arte, galerías y museos de España son tremendamente más bajas que la de sus compañeros.

Sobre este asunto, se considera necesario mencionar la performance “Queridas Viejas” que María Gimeno lleva realizando desde 2014, o el proyecto “Tal día como hoy…” de Diana Larrea, en los que ambas artistas desde la investigación realizan una labor de documentación, revisión e inclusión de las mujeres en la historia del arte.

En la parte más filosófica de la confluencia entre estos dos términos, encontramos a Remedios Zafra con “Habitar en .net” o “Un cuarto propio conectado”, textos que incluyen la tecnología desde un punto de vista feminista y entendida como elemento transversal de la vida.

Por último y como transición hacia la revisión de “lo académico”, se considera necesario mencionar el libro “Contar es Escuchar. Sobre la escritura, la lectura y la imaginación” de Úrsula K. Le Guin, una pieza artística en forma de libro que ha servido como manual para estructurar unas estrategias de investigación desde la práctica artística muy relevantes para esta investigación.

El concepto de universidad que enmarca esta investigación actúa como base sostenedora, como soporte físico y geográfico que lo sitúa en un contexto concreto y al mismo tiempo recuerda su intención más originaria, la enseñanza. Esta investigación trata entender la universidad como el lugar del conocimiento y el acceso a la misma como una posibilidad de formación. El acceso al conocimiento más básico, a la educación elemental, da las herramientas necesarias para acceder a la vida pública, es un primer paso para la emancipación, una vía de escape del hogar. Es por esto que la historia del feminismo es la historia del acceso de las mujeres al conocimiento. La educación es uno de los ejes principales que se han insertado en las agendas feministas desde los inicios de la corriente política. Llegar a la emancipación en igualdad de condiciones es una meta cercana a la igualdad real y que únicamente se puede alcanzar gracias a las mismas posibilidades de formación y por tanto de acceso al conocimiento.

La separación de poderes entre el estado y la religión es primordial para que se genere realmente esta corriente política que conocemos como Feminismo. Aunque no podamos incluir a la filósofa y escritora del siglo XV Christine de Pizan con su libro “La ciudad de las damas” dentro de la teoría política feminista por su relación con la escolástica, vemos el gran aporte que hizo esta pionera en la defensa de los derechos de la mujer al surgimiento de la primera ola del feminismo que se sitúa cercana al movimiento ilustrado y que se nutre de estas autoras y autores como Poullain de la Barre que germinaron esta corriente de pensamiento. En este primer estadío, el movimiento reclamaba el acceso de la mujer al conocimiento, el acceso a la educación en igualdad de condiciones que sus compañeros varones. Un día alguien no inventó lo que hoy conocemos como Feminismo, sino que podemos decir que es una teoría política que muy poco a

poco y en base a los cambios sociales, políticos y económicos se fue construyendo. Existen multitud de textos que abordan esta historia entre los que cabe destacar el libro de 2004, “Feminismo para principiantes” de Nuria Varela, que hace las veces de manual de iniciación en que se van abriendo ventanas con microrrelatos que conforman la identidad colectiva de un movimiento. Una historia fragmentaria conformada por testimonios individuales. En España destacan Amelia Valcárcel, Consuelo Flecha, Pilar Ballarín Domingo y Raquel Vázquez Ramil como pioneras en la investigación del acceso de la mujer al conocimiento en este país. Sus investigaciones conforman un marco histórico sobre el que se apoya esta investigación con la intención de aportar investigación histórica centrada en el campo de conocimiento de las Bellas Artes.

Como cuestionamiento de la situación actual desde la relación que se establece entre Feminismo y Universidad, encontramos dos textos que se entienden como herramienta reflexiva de trabajo. Estos textos son “Interrupciones. Ensayos de poética activista” (2013) de Valeria Flores y “El Contrato Sexual” (1988) de Carole Pateman. Aunque muy distintos y con 25 años de diferencia, estos textos identifican una relación entre el poder y el conocimiento que es empleada para estratificar la sociedad por medio de acciones aparentemente imperceptibles.

Por último, cabe destacar que existen escasos estudios que relacionen la Universidad con el Arte, seguramente por la concepción romántica que conecta el arte con los sentimientos y la Universidad con el conocimiento y la razón. De igual forma Isidoro Valcárcel Medina, Luis Camnitzer, María Acaso y Selina Blasco han desempeñado una gran labor de producción relacionando la institución con el arte, repensando esta combinación y explorando otras formas del lenguaje.

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO. UNA REVISIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

1. LA PUTA CULTURA QUE ME HIZO MUJER

La cultura como imposición de sentido y la educación a través de la reproducción son elementos clave para la construcción de género que tenemos hoy.

En 1949, a filósofa Simone de Beauvoir publicó su libro “El segundo sexo” que supuso un antes y un después para el movimiento feminista a nivel mundial. En él introdujo enunciaciones como la siguiente:

> “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino.” (de Beauvoir, Simone 2005)

En esta cita, la autora afirma que los seres humanos al transformarse en seres culturales dejan de estar determinados por la biología, por tanto, no se nace con la condición de mujer, sino que se trata de un constructo cultural que condiciona la forma social de habitar. Además de esta negación del género en el nacimiento, indica que “se llega a serlo” lo que implica una construcción autónoma del sujeto. Sin embargo, al estar éste completamente condicionado por la sociedad patriarcal, desde esta investigación, se considera necesario afirmar que no nacemos siendo mujer, sino que nos hacen ser mujer, ya que mediante el proceso de socialización diferencial[6] las niñas aprenden y asumen unos roles impuestos que construyen el imaginario que las convierte en ese individuo “otro” eternamente menor, que no es un hombre y que se designa como “mujer”.

A partir de esta reflexión, y bajo el título de “La Puta Cultura que me hizo Mujer” se pretende hacer una revisión sobre el bagaje que se atribuye a la condición cultural de mujer, prestando especial interés a las prácticas artísticas que abordan esta problemática y explorando los distintos tipos de violencia que infectan la sociedad de forma prácticamente imperceptible incluso para los propios sujetos.

El título de este capítulo es una frase hecha que establece una paradoja entre las formas sexistas del lenguaje que emplea y el contenido del mensaje que quiere transmitir. “Puta” es un calificativo negativo que se coloca delante de la palabra “cultura” para indicar desprecio hacia este constructo (la cultura) “que me hizo mujer”. Sin embargo, en la propia frase se emplea ese calificativo negativo (puta) que forma parte de la cultura y que recae sobre un único género por lo que perpetúa la construcción cultural de mujer que el significado del propio título está denostando.

[6] La socialización diferencial es el proceso de socialización mediante el cual se van adquiriendo identidades de género que se incorporan a la individualidad y subjetividad. Este proceso se desarrolla a lo largo de la vida por medio de la interacción con otras personas y la transmisión de elementos socioculturales de su ambiente («Socialización diferencial», 2019).

En 2019 la Real Academia de la Lengua Española, aceptó el adjetivo “puto“ como "prefijo intensificador" sin embargo, su forma en femenino sigue siendo una “calificación denigratoria” que se puede sustituir por “maldita”. Entendemos por tanto que mientras la forma masculina de la palabra no atribuye modificación en el significado, simplemente hace un énfasis; la forma femenina de la palabra está tremendamente connotada, puesto que modifica el significado atribuyendo un tinte negativo y de desprecio a la palabra que lo acompaña.

Esta diferenciación del uso de las palabras en función del género es una constante dentro del sistema que utiliza el ser humano para comunicarse y especialmente en la lengua española. Diane Tor con sus talleres pretende visibilizar estos elementos básicos de la cotidianeidad que establecen una separación entre los géneros. Utilizando la ficción como táctica, trata de performativizar el género para que las mujeres que han sido educadas como mujeres, observen la cantidad de veces que piden perdón y bajan la cabeza de forma inconsciente. Estas acciones responden a la construcción de mujer que les ha sido inculcada situándolas en un lugar de subalternidad, lo que Teresa De Lauretis llama “tecnología de género6F[7]”. Esta tecnología construye formas diferentes de hablar, de pedir la palabra, de sentarse e incluso de andar. Todos son los elementos básicos y necesarios en nuestra forma de habitar están condicionados por la construcción de género que se impone desde el nacimiento. Con estas actividades, Diane Tor descubre a sus asistentes una forma consciente de habitar, conociendo los elementos de división binaria de género que permanecen ocultos, que son intangibles e imperceptibles pero que se reproducen de forma constante.

Ilustración 3: Taller “Men for a day” de Diane Torr, 1990.

Úrsula K Le Guin en el prólogo de su libro *Contar es escuchar* aborda la creación del concepto cultural de mujer en primera persona y afirma que cuando nació no había mujeres, que la gente se componía de hombres. La mujer como producto inventado, como hombre de segunda, una imitación que parece venida de Aliexpress7F[8]. Un ejemplo del famoso *meme*8F[9] que con multitud de variantes y tono irónico compara expectativas y realidad. En la ilustración 4, se cuestiona y

[7]Teresa De Laureti, a partir del concepto “tecnologías del yo” que toma de Foucault, propone “tecnologías del género” para establecer que, al igual que la sexualidad, el género tampoco es intrínseco de los cuerpos, sino que nace como resultado del conjunto de efectos producidos por complejas tecnologías políticas como el cine, la literatura, la familia, las políticas de Estado, las instituciones, etc. El género es el producto de modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad que se construyen a través de la cultura.

[8] AliExpress es una tienda *online* -propiedad de Alibaba Group- integrada por pequeños vendedores que ofrecen productos fabricados en China. Los productos tienen fama de ser de mala calidad y no cumplir con la descripción que ofertan.

[9]Imagen, video o texto, por lo general distorsionado con fines caricaturescos, que se difunde principalmente a través de internet (RAE s. f.)

compara el aspecto físico de dos dirigentes políticas del panorama español. Si atendemos al trasfondo de calidad que implica esta comparación en relación con los productos que se venden en Aliexpress, entendemos que, observando únicamente el físico, se asume que es de "mejor calidad" una política que otra. Esta comparativa física rara vez se da en dirigentes políticos de género masculino, y supone una constante para las mujeres que por su trabajo tienen una posición de mayor visibilidad pública, están mucho más expuestas a recibir todo tipo de comentarios vejatorios.

Ilustración 4: @gafasaos. Meme recogido de la red social Twitter, 2016.

Ser mujer es un fracaso constante, un intento infinito de complacencia, de acompañamiento asistencial de la vida, como la tecnología. No se trata de ser "la mejor mujer" sino de cumplir con el ideal de mujer perfecta, esa mujer que fotografió Nancy Burson en 1982 en su pieza *First beauty composite* (primer compuesto de belleza). Esta imagen se obtuvo a partir de la superposición de cinco estrellas de cine femeninas consideradas especialmente atractivas en la década de 1950. La artista plantea que las actrices en sí mismas ya son compuestos de belleza fabricados para el consumo popular y que establecen unas nociones de belleza con fecha de caducidad. Aunque existan estos ideales de mujer perfecta, lo cierto es que las mujeres no pueden ser las mejores, porque si lo son dejan de cumplir con lo que se espera de ellas, algo muy similar a lo que plantea el valle inquietante[10]. Ese extrañamiento que provocan los robots antropomórficos es similar al rechazo que provoca una mujer ambiciosa. Este adjetivo, es un ejemplo

Ilustración 5: Nancy Burson, First beauty composite (Primer compuesto de belleza) 1982. [Nancy Burson].

[10] El valle inquietante (*Uncanny valley*) es una hipótesis de la robótica que afirma que cuando las réplicas antropomórficas se acercan a la apariencia y comportamiento de un ser humano, causan una respuesta de rechazo o extrañamiento entre los observadores humanos. El "valle" en cuestión es una inclinación en un gráfico que mide la positividad de la reacción de las personas según el parecido humano del robot.

más de palabras cuyas connotaciones oscilan culturalmente del positivo al negativo en función del género del sujeto. Una mujer ambiciosa, que antepone su carrera profesional a cualquier otro aspecto de la vida, replica las actitudes que tradicionalmente han correspondido al hombre, y que han sido leídas como positivas. Sin embargo, esta actitud en una mujer genera el rechazo que observamos en los robots, ya que mantienen todo el bagaje cultural que le ha sido atribuido por su condición de mujer, pero se acerca a las actitudes "masculinas".

Ser leída como mujer conlleva, y ha conllevado a lo largo del tiempo una sobrexposición a sufrir un amplio abanico de agresiones que en último término no son más que una forma de preservar la subordinación, negar todo atisbo de autonomía para finalmente controlar los cuerpos. Este tipo de constructo social no es más que el discurso misógino que sienta las bases en la forma que tenemos de comunicarnos y relacionarnos.

Es muy importante entender la violencia en su contexto y cómo esto influye en las formas de infringirlo, por tanto, si el género es transversal a espacios y culturas, la violencia también. No parece casualidad que las asistentes virtuales de las grandes empresas tecnológicas que controlan los datos de millones de personas, y que ahora se encuentran en multitud de hogares, tengan nombre y voz de mujer. Alexa (Amazon), Siri (Apple), Cortana (Windows), Aura (Telefónica), Bixby (Samsung), Irene (Renfe)… todas estas inteligencias artificiales están pensadas para el acompañamiento doméstico de los individuos y casualmente la forma que tenemos de comunicarnos con ellas pasa por un filtro de género que polariza esta división binaria y por tanto refuerza su estatus normativo.

En línea progresiva, el papel del hombre en la construcción social que habitamos es precisamente la de creador. Los papeles principales, los que han tenido y tienen reconocimiento son interpretados siempre los mismos. Los hombres son los encargados de construir imaginarios universales porque ocupan los espacios de visibilidad y encarnan el ejemplo al que mirar, el reflejo que hay que imitar. La división social del trabajo no parece una problemática superada. En el curso 2014-2015, cuando el estudiantado de la orla que ha desencadenado esta investigación ingresó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, un 70% de las personas matriculadas en los estudios de grado, máster y doctorado, estaba compuesto por mujeres, una cifra que podía invertirse si ponemos la lupa en facultades de otras áreas de conocimiento, como podrían ser las ciencias. Se reserva el papel científico para el género masculino, mientras que las mujeres fundamentalmente siguen ligadas a profesiones que históricamente se han relacionado con su género. Con lo cual la idea del genio creador bien sea en la rama de las ciencias o de las letras, va a ser una figura activa, pero ellas van a aparecer siempre en forma de musa con un papel pasivo, como una especie de motor de inspiración que tiene que ir anexionado al hombre. Este motor de arranque, de asistencia vital, bien puede recordar a las asistentes

virtuales de las que hablábamos, esas voces que reciben órdenes y responden pero que pueden ser silenciadas en cualquier momento.

Para James Baldwin, el objetivo de las prácticas artísticas es poner al descubierto las preguntas que han quedado ocultas tras las respuestas, como es el caso de la pregunta recurrente del audio que introduce esta investigación: Alexa, ¿Por qué tienes voz de mujer? Esta pieza es la primera forma de experimentación que acompaña la investigación. Un recorrido introductorio en formato de vídeo donde lo fundamental es el sonido. Una conversación con dos voces del mismo género y varias preguntas sin respuesta. En estas conversaciones establecidas con la Inteligencia Artificial perteneciente a la empresa de venta online Amazon cabe destacar una pregunta sin respuesta que encaja perfectamente con esta división del trabajo a la que apuntábamos.

> +Alexa, ¿Quién es tu madre?
> -He sido creada por un grupo de ingenieros y creativos de Amazon.

Con esta respuesta en masculino, observamos que son los ingenieros y creativos, los que realmente están autorizados socialmente para tener un papel activo en la sociedad. Los hombres pueden ser madres si de tecnología se trata. Alexa no contempla que en el equipo haya ingenieras y creativas ya que sus respuestas se programan en masculino y por el momento, no se plantea introducir perspectiva de género en este tipo de avances. Este ejemplo es muy revelador puesto que cuando nos preguntan por referentes utilizando las formas masculinas del lenguaje, cuando tenemos la capacidad de decisión, pero se nos articula la pregunta en masculino, la respuesta suele ser en masculino. Algo similar podemos observar en la orla del principio, pese a que el equipo docente cuenta con más mujeres que hombres, a la hora de conceder el honor de aparecer en ese elemento simbólico y trascendente, que otorga prestigio y valor por la consecución de unos estudios universitarios, las estudiantes, en su gran mayoría de género femenino valoraron mejor a los profesores de género masculino. Esta elección constante del masculino de forma inconsciente es un tipo de discriminación o violencia ambiental, lo que Nuria Varela llama “cultura del menosprecio” (Varela, Nuria 2012). Este tipo de violencia lleva a las mujeres que la sufren a la falta del reconocimiento social e individual, dando lugar a una percepción negativa de su identidad y de su situación, que nada tiene que ver con la realidad.

1.1. CULTURA DE LA VIOLENCIA

La violencia de género fue definida en la *Declaración Sobre La Eliminación De La Violencia Contra La Mujer* (Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, 1993), siendo este, el primer documento internacional de derechos humanos que enunciaba de forma explícita la violencia de género. Se aprobó por la Asamblea General de Naciones Unidas en 1993.

La violencia contra las mujeres, la violencia de género, lejos de desaparecer con las políticas que fomentan su condena y erradicación, no dejan de ser un mecanismo de control que obedece a unos poderes más elevados, los que garantizan el llamado “estado de bienestar”. Se entiende por tanto que el Estado se sirve de estrategias políticas que se insertan en la sociedad a través de la cultura para sustentar el estado de bienestar en el que aparentemente vive la sociedad. Es por esto por lo que se genera una construcción fragmentaria de lo que Nuria Varela llama “Nueva Misoginia” (Varela, Nuria 2012).

Después de hacer un análisis histórico sobre la violencia entendemos que tras la conmoción de la segunda guerra mundial los “grandes pensadores” construyen las bases de la modernidad abandonando la violencia como medio para resolver conflictos, pero manteniendo la subordinación y la violencia contra las mujeres como elemento normativo. A raíz de esto se justifica la violencia contra la mujer en los ámbitos ideológicos, basándose en la superioridad del hombre y entendiendo a la mujer no en su condición de persona sino de mujer. Esto nos recuerda a la frase de Genevieve Fraisse “Todo periodo de conmoción política vuelve a cuestionar la relación entre los sexos a través de la reformulación del lazo social en su conjunto” (Fraisse, Genevieve 1991, p. 90). Desde este punto es posible identificar los elementos problemáticos existentes en las políticas contra la violencia de género como son la naturalización y la violencia simbólica.

Los medios de comunicación juegan un papel crucial en la naturalización de la violencia de género en la sociedad ya que solo identifican y exponen los casos extremos por lo que comúnmente se suele relacionar la violencia de género con los asesinatos, invisibilizando otros tipos de violencia. En este punto encontramos otro elemento importante y es que las estadísticas sobre violencia contra la mujer son escasas y fragmentarias por que al igual que ocurre en los medios de comunicación, los asesinatos se utilizan como único indicador para contabilizar la violencia de género, aunque no es ni mucho menos el más adecuado. En estas cifras siempre se dejan fuera a las mujeres que se suicidan al no encontrar escapatoria de la violencia que están sufriendo, ni tampoco las que mueren a causa de lesiones originadas por su agresor por lo que tampoco conocemos las cifras exactas de las muertes por violencia de género.

Hay muchos tipos de violencia, pero en esta investigación, se considera imprescindible prestar atención al concepto de violencia simbólica que definió el sociólogo Pierre Bourdieu en la década de los 70, y que más tarde y estableciendo una relación directa con la sociedad actual enuncia Byung-Chul Han definido una violencia que:

> “muta de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido” (Han, Byung-Chul 2016, p.5).

Este tipo de violencia que no se ejerce de forma directa sobre los cuerpos, sino que convierte a los propios individuos sometidos en activos de su propia dominación («Violencia simbólica», 2019) se ejemplifica en actitudes paternalistas que no necesitan discursos de legitimación porque se encuentran inmersos en la cultura. Se entiende por tanto que la violencia simbólica es una suerte de reproducción biopolítica del poder, y que se ejerce desde las construcciones culturales. Pero ¿Qué es la cultura? ¿La programación de exposiciones del Museo del Prado es cultura? ¿La mutilación genital es cultura? ¿La tauromaquia? ¿Una obra de teatro?

Cultura es una palabra vacía, a la que paulatinamente a lo largo de la historia se le han atribuido distintos significados en función del momento y el lugar hasta llegar a nuestros días donde encontramos posturas como la de la experta en políticas culturales Fátima Anllo, que defiende que el mundo de las artes se ha apropiado de la idea de cultura; otras sostienen que la cultura es el botín de la historia que guardan los vencedores, o como sentenció el filósofo Walter Benjamin: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie” (Benjamin, Walter p. 297). En referencia a esta cita se establece la necesidad de entender la cultura como vector transversal de la vida que nace de la historia como herramienta de poder estratégica y que troquela nuestro día a día.

En esta revisión se ha comprobado que la cultura es un elemento de poder muy consolidado porque construye el imaginario colectivo de la sociedad. Como se enunciaba al inicio de este capítulo, no se nace sabiendo nada. El ser humano comienza a construirse en un proceso de socialización que nos marca lo que es bueno y lo que no lo es, lo que es arte y lo que no lo es, la estética que es aceptada y la que no lo es.

Esta “nueva misoginia”, esos nuevos discursos patriarcales no son más que una evolución de los pasados. Nuevas estrategias, o quizá mejor entramadas, que sostienen el sistema. Ese famoso sistema de bienestar que ejerce un mayor peso sobre el género femenino y que se intensifica en épocas de conmoción social como ocurrió en el confinamiento decretado en el Estado Español el pasado 15 de marzo de 2020 y que duró hasta el 21 de junio del mismo año a causa de la pandemia producida por el virus SARS-CoV-2. En esta situación excepcional se pudo observar un incremento de la violencia machista en el hogar que despertó la atención de los medios y que visibilizó la situación que sufren multitud de mujeres en el ámbito doméstico, recalcando la obligación que tiene el Estado de prestar ayuda y protección a las mujeres que son víctimas de violencia machista.

En este contexto se revelaron multitud de elementos simbólicos que demuestran que esta división sexual de trabajo sigue vigente en el Estado Español. El confinamiento, implicó el descubrimiento o redescubrimiento de lo que significa “estar en casa”. La casa es el lugar histórico de las mujeres, una reclusión que forma parte de ese pacto entre hombres que Carole Pateman definió en su tesis *El Contrato Sexual* (1988). En ella reveló que la base de las sociedades patriarcales es un pacto anterior al que se creía que fundaba las sociedades

humanas. Este pacto que Jean-Jacques Rousseau denominó en el siglo XVIII como “el contrato social”. Pateman sostiene que el verdadero pacto originario era el contrato sexual, un pacto acordado entre hombres heterosexuales para disfrutar del libre acceso sexual al cuerpo femenino. El confinamiento ha visibilizado el lugar de la ocultación, del trabajo doméstico y obliga a los hombres a participar de este espacio. Históricamente la vida pública siempre ha sido un lugar masculino, hasta que las mujeres fueron conquistando progresivamente lo derechos que las permitieron acceder a ese espacio, como por ejemplo el derecho a la educación, al trabajo y al voto. Sin embargo, en este complejo periodo de reclusión, el espacio público quedó reducido a un espacio que cumplía una necesidad doméstica de la que tradicionalmente se encargan las mujeres, el supermercado. Hacer la compra se convirtió en un momento de liberación y el supermercado en el único espacio público accesible que de nuevo fue conquistado por el género masculino, dejando una forma de confinamiento más restrictivo para las mujeres.

Entre los acontecimientos multitudinarios que precedieron la extensión de la pandemia, se encuentra la manifestación del 8 de marzo de 2020, Día Internacional de la Mujer[11]. Como cada año, colectivos feministas y la sociedad en general salieron a las calles para protestar contra la desigualdad por cuestiones de género. Este acontecimiento multitudinario, no fue el único que se desarrolló esa semana en Madrid, la capital del estado español y el lugar de mayor contagio del virus a nivel nacional. No obstante, este acto se convirtió en el principal culpable de la pandemia. Los medios de comunicación y algunos partidos políticos comenzaron a identificar el llamado 8M, como principal enemigo y culpable de que los fallecimientos que se estaban produciendo a causa del virus. Identificar al enemigo, culparle del origen del problema es darle cierta solución y esta manifestación perdió cualquier atisbo de reivindicación para justificar un relato que constituye un patriarcado tremendamente violento. De nuevo la desigualdad estructural pasó a un segundo plano, para acabar invisibilizándose y desaparecer de la agenda pública. Las mujeres, aparecían en los medios de comunicación como seres egoístas, tremendamente deshumanizados que habían puesto en jaque la salud de un país. Además de ser el enemigo por haber matado a miles de personas con su “caprichosa” manifestación, como objetivo de culpa resultaron ser parte de la solución.

Es necesario establecer una estructura para identificar los distintos tipos de violencia que se están analizando. La violencia subjetiva, la más visible, se percibe sobre un nivel cero de violencia. La violencia cero la traducimos a la **violencia objetiva**, que es la que asumimos en el estado “normal” de las cosas, la que genera el propio sistema y que, a su vez, se divide en **simbólica** y **sistémica**. La violencia simbólica es el lenguaje entendido desde el insulto, que, al ser más visible, se detecta de manera más sencilla. La violencia del lenguaje, la forma más incipiente de violencia es esta imposición de sentido universal.

[11] El 8 de marzo es una fecha que rememora a varios hechos históricos, sin embargo, nos gustaría destacar que el 8 de marzo de 1910 se publica una real orden que permite el acceso de las mujeres a la educación superior en igualdad de condiciones que sus compañeros.

Cuando sentencian que algo “es de sentido común”, cuando se califica a alguna persona de “loca” se está ejerciendo este tipo de violencia objetiva, la simbólica. Esta forma de violencia no se encarna en agresiones físicas, sino en una forma categórica de imposición de sentido, y es en este espacio donde se inscribe el presente trabajo. Se trata de una revelación de los mecanismos de imposición de sentido, ese sentido dado a las mujeres, y en este caso, desde la educación. Esta violencia de imposición de sentido universal va a estar directamente vinculada a la sistémica, se retroalimentan situándose en la base de la pirámide de violencia, en el lugar más oculto y difícil de identificar.

La violencia sistémica también es parte del análisis que se lleva a cabo en este trabajo ya que son las consecuencias del funcionamiento homogéneo del sistema económico y político de dominación en el que habitamos. Cabe destacar que estas violencias nunca actúan de forma autónoma, no se dan de forma aislada, sino que funcionan como una concatenación.

El sociólogo Max Weber expuso en su libro *El político y el científico* (Weber, Max 1972) que el Estado es la fuente de legitimidad del uso de la violencia. Esta violencia puede ser ejercida desde cuerpos públicos, como pueden ser la policía y los militares, pero también a través de cuerpos de seguridad privados, siempre bajo autorización del Estado. La aplicación concreta de la violencia se delega o se permite por el Estado. Entendemos pues, que la violencia solo es legítima por parte del poder que se encarna en última estancia por el Estado.

El poder es la capacidad de hacer algo, de imponer, de obligar a hacer, de ordenar y dictar. Mary Beard en su libro *Mujeres y poder. Un manifiesto* plantea la siguiente cuestión: “Si no se percibe que las mujeres están dentro de las estructuras del poder, ¿no es necesario redefinir el poder?” (Beard, Mary 2018). Aunque el poder esté compuesto por mujeres, no tiene por qué dejar de existir violencia, ya que ésta, al estar relacionada con la educación y la construcción individual de las personas que están ocupando el poder, se sitúa detrás de lo visual, y como expone Mary Beard, en numerosas ocasiones vemos cómo las tácticas y estrategias que emplean las mujeres que ocupan espacios de poder, se limitan a copiar expresiones masculinas. Esta cuestión la expresó a la perfección la abogada y activista Marian Wright Edelman cuando dijo “No puedes ser lo que no puedes ver” (“You can't be what you can't see”) haciendo referencia a los modelos educativos que se imponen en la infancia. La carencia de referentes en muchos ámbitos imposibilita el acceso de gran parte de la población a puestos que han sido ocupados tradicionalmente por hombres blancos, cisgénero y heterosexuales. Esto ocurre especialmente cuando el puesto en cuestión conlleva mucho poder. Cuando una mujer accede a un cargo de poder, en numerosas ocasiones se convierten en lo que Amelia Valcarcel define en su libro *Ahora, feminismo. Cuestiones candentes y frentes abiertos* (Valcárcel, Amelia 2019) como “Epicleras”, mujeres que gobiernan para salvaguardar los intereses de otros, con independencia de su género. Estas mujeres representan el poder, igual que Alexa con su voz femenina, pero no lo tienen, detrás de un cuerpo que es leído como femenino y a falta de hombres, se insertan estas

mujeres que actúan bajo el mandato masculino, con autonomía, pero replicando esa imposición histórica de sentido que se hace desde el poder y que va ligada al género masculino. Estas epicleras son mecanismos de ocultación y no tienen ninguna capacidad de transformación.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, podemos observar que, en septiembre de 2020, el equipo de gobierno que ocupa el Decanato está compuesto por un 85% de mujeres [12]. Sin embargo, en este análisis vamos a poder ver que no se está llevando a cabo ningún tipo de medida de transformación que implique la incorporación de perspectiva de género para la consecución, en base a la ley, de una igualdad efectiva entre hombres y mujeres donde quepan otras realidades que ya se están dando en este espacio.

1.1.1. LENGUAJE

En lenguaje, según la escritora, maestra y activista de la disidencia sexual, Val Flores, es una herramienta epistemológica qué codifica el conocimiento acumulado y delimita espacios de significado. Es un sistema de ordenación del conocimiento, que al objetivizar las estructuras de poder, las normaliza. El lenguaje, es la primera formalización cultural de la opresión (Flores, Valeria 2013, p.79). Esta herramienta transversal que protege el orden social establecido, que hace las veces de escudo invisible del patriarcado, implementa estructuras jerárquicas y compartimentadas que dan lugar a estereotipos. Estas codificaciones de poder construyen una totalidad normalizada que desde las prácticas artísticas contemporáneas se viene entendiendo como territorio político, para establecer, desde la propia palabra, una crítica a la homogeneidad. Es el caso de la artista Bárbara Kruger, que, desde la visualidad de la palabra, emprendió ese posicionamiento crítico para enunciar unas realidades "otras" que, hasta la fecha, no tenían espacio de visibilidad.

Ilustración 6: "Gender is irrelevant" (El género es irrelevante) Barbara Kruger, 1989.

[12] Datos obtenidos de la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: https://bellasartes.ucm.es/equipo-gobierno

Otra artista que encuentra en el lenguaje la herramienta crítica que necesitan sus piezas es Jenny Holzer. Su obra "*Protect me from what I want*" de 1982, se vincula muy bien con la tecnología de género de Teresa De Lauretis que se enunciaba al principio. Con una simple frase expuesta mediante luz en el espacio público, la artista reflexiona sobre cómo se construye el deseo a partir de una imposición

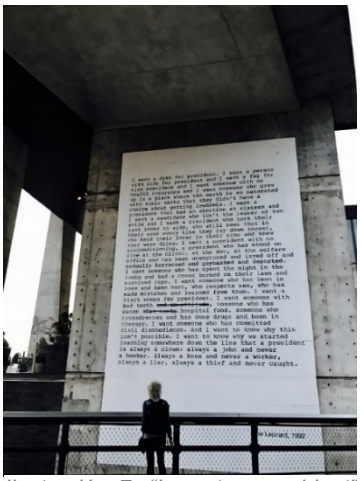


Ilustración 7: "I want a president" (Quiero un presidente) en el High Line de Nueva York. Zoe Leonard, 1992.

Ilustración 8: "Protect me from I want" (Protégeme de lo que quiero). Jenny holzer, 1982.

cultural. Sobre cómo el individuo quiere convertirse en el ser deseante de unos condicionamientos que construyen un rol de subalternidad ligado al género. Este campo de construcción del deseo desde la subjetividad es demasiado amplio para ser abordado en este trabajo de final de máster, debido a las pautas normativas y de extensión que ha de cumplir el presente trabajo. No obstante, como prospectiva, es muy probable que en futuras investigaciones se aborden estas de cuestiones más ligadas a la construcción identitaria del sujeto desde el deseo y la sexualidad.

En contraposición a estos mensajes breves y concisos de Jenny Holzer que invitan a la reflexión y están abiertos a distintas interpretaciones, encontramos la pieza "*I Want a President*" de Zoe Leonard. Esta pieza es casi un relato de todas las subalternidades que nunca tienen espacio ni visibilidad en los lugares de poder. Este tipo de enunciamientos desde el lenguaje construyen un relato "otro" donde todo aquello que jamás ha sido expuesto, cobra protagonismo y pasa a formar parte de esa realidad normalizada que se construye mediante la palabra. Es cierto que puntualmente se habla de estas personas que han sido situadas en los márgenes sociales, pero esta realidad enunciativa siempre parte de boca de otros. Tener la capacidad de enunciación es un privilegio social que no está al alcance de todas. Esta pieza encarna una de las preguntas que han sido plantadas en nuestro objeto de estudio y que, analizaremos de forma situada en el último capítulo.

El poder de la palabra es inconmensurable, así ha sido expresado en novela más antigua de la Historia: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra [...] Entonces

dijo Dios: "Sea la luz, y fue la luz" (Conferencia Episcopal Española, p.5). No solo encontramos este reconocimiento del poder creador de la palabra en "La Biblia". George Steiner con su famosa frase "lo que no se nombra, no existe" y que posteriormente ha formado parte de multitud de enunciaciones feministas, ya puso de manifiesto la estrecha relación entre el lenguaje y el pensamiento como herramientas de construcción de nuevas realidades. Esta táctica es la que emplea Zoe Leonard en la obra mencionada anteriormente. Una acción que impone la enunciación colectiva y pública de otras realidades. Muchas de las personas que se enfrenten a esta pieza leerán la carta y por tanto participarán de la concepción de una realidad "otra" más inclusiva y un poco más posible.

Sin embargo, las normas que se establecen para el uso del lenguaje y que son diferentes en cada idioma, construyen una serie de barreras que imposibilitan la igualdad desde el campo de la palabra. El uso del masculino como universal es un elemento representativo en el idioma español, pero en otras culturas ligeramente diferentes como puede ser la estadounidense, podemos ver elementos de control simbólicos a los que habitualmente, no prestamos atención. En Estados Unidos, cuando una mujer heterosexual se casa, pierde su apellido para adoptar el de su pareja, deja de tener autonomía y pasa a ser propiedad del hombre. Desde ese momento además de ser "su" mujer también está marcada con su nombre, pues de forma simbólica, a través del apellido pasa a ser de su propiedad.

Con este ejemplo se observa de forma clara cómo la cultura, ejerce este tipo de control violento sobre las mujeres. No obstante, ese ejemplo no es el único, ya que las normas que establecen "lo académico", véase las normativas de citación, son otro mecanismo de invisibilización que interseccionan en el género femenino para elevar de forma exponencial la desigualdad. Cuando citamos en APA (American Psychological Association), una de las normas de citación más extendidas, se pauta que únicamente hay que indicar el apellido del autor o autora seguido del año de publicación. Por tanto, en Estados Unidos, cuando una mujer se casa y adopta el apellido de su marido, todas sus publicaciones anteriores al matrimonio desaparecen, porque ella ya no tiene ese apellido, su identidad ha cambiado y su "yo individual" ha desaparecido para pasar a estar anexionada a su pareja. Es un elemento de invisibilización. Además, desde ese momento, todas las publicaciones futuras pasan a ser propiedad de su cónyuge, quien generalmente ha tenido y tiene una identidad individual constante desde su nacimiento.

Es a partir de esta observación, cuando se decide utilizar en esta investigación unas normas de citación basadas en APA (American Psychological Association) 6ª edición, pero incluyendo ligeras modificaciones. Como habrán podido observar hasta el momento, cuando se incluye una cita en el texto, además de poner el primer apellido de la autora como dicta la norma, se ha incluido una coma para poder poner a continuación su nombre, seguido del año de publicación, posibilitando así, el reconocimiento y la identificación de las autoras que han sido citadas en el texto. Bien es cierto que existen otras normas de citación más

inclusivas, pero elegir una de esas normas sería aceptar lo impuesto y desplazar esta investigación al margen de lo "académicamente aceptado". Sin embargo, se ha decidido modificar la norma principal para demostrar que existen vías de cambio y que está en nuestra mano tomarlas.

La siguiente cita del libro *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura y la imaginación* de Ursula K. Le Guin:

> "Soy un hombre. Pensarán que he cometido un error de género sin querer, o quizá que intento engañarlos, porque mi nombre de pila acaba en a, y soy dueña de 3 sujetadores, y he estado embarazada 5 veces, y otras cosas por el estilo que sin duda habrán notado, pequeños detalles." (Le Guin, Ursula 2018, p.17)

Subraya que su nombre termina en "a" y que por tanto no puede ser un hombre. En esta investigación en la que se trata de identificar estrategias de poder que segregan, separan y clasifican a la población atendiendo a la concepción binaria del género, se considera pertinente prestar atención a la forma que emplea al lenguaje para compartimentar los géneros. La letra A es la primera del abecedario y la encargada de construir el femenino en la lengua española. Además, es la letra que más se repite en el diccionario de la Real Academia de la lengua española, y la segunda que más aparece en cualquier texto[13].

Con la letra "A" como eje principal se ha llevado a cabo una propuesta experimental de producción artística[14], que toma como base el programa de distintas asignaturas que se imparten en los estudios de máster en los que se inscribe el presente trabajo. Esta propuesta señala en color rojo todas las letras "A" que componen el texto para evidenciar la cantidad de posibilidades de aludir al género femenino que han tenido los programas de las distintas asignaturas, pero que, sin embargo, no utilizan lenguaje inclusivo ni aplican perspectiva de género, por lo que dejan fuera de la norma a todas las estudiantes. En el caso de la asignatura Dibujo y Profesión, tan solo tres palabras aluden directamente a las mujeres que estudian esta asignatura. Estas estudiantes no tienen un programa que recoja la forma de evaluación que van a seguir, ni si quiera las competencias básicas que deben adquirir.

Esta formalización transforma el lenguaje textual en una forma visual de evidenciar la desigualdad que existe en estos estudios. La revisión de los contenidos y la inserción de perspectiva de género es una cuestión de extrema necesidad, que está regulada por distintas leyes que a nivel estatal exigen a las instituciones educativas actualizar sus contenidos y modificar sus textos para que incluyan a todas las personas, tratando así, de llegar a una igualdad efectiva. La propuesta experimental se completa con un análisis de los referentes que incluye

[13] Información recogida de la tesis "Frecuencias léxicas del español coloquial. análisis cuantitativo y cualitativo" de Marcial Terrádez Gurrea .
[14] Disponible en el Anexo 1, página 80.

el programa de cada asignatura y que se abordará de forma detallada en el apartado *3.2.2. Guías Docentes del Máster en Investigación en Arte y Creación*.

Atendiendo a la forma que tiene el lenguaje de construir los géneros y asumiendo que no podemos entender un texto sin la letra "a". ¿Cómo es posible que llevemos siglos intentando construir y entender la historia sin mujeres? No podemos concebir una sociedad, construir una historia, una bibliografía, ni una exposición, sin mujeres. Los estudios de género han demostrado que incluir perspectiva de género en una investigación abre un abanico inmenso de posibilidades, creando una investigación más completa y fiable.

1.1.2. IMAGEN

Como se ha podido observar en la introducción, en esta investigación se hace un ejercicio de escucha activa de la imagen. Las imágenes sirven de testigos silenciosos de una realidad situada. Recogen todos los elementos: las luces, los colores, las personas, los espacios… y silencian el instante como si el botón de la cámara fuese el *mute* del iPhone. Tratan de enmudecer el momento para, desde el silencio, poder enunciar su discurso y ser escuchadas. William John Thomas Mitchell explica en su libro de 2017 *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual,* que las imágenes están vivas y que poseen identidades cambiantes que varían en función de quien las lee y en qué medio se muestran (Mitchell, William John Thomas 2017).

Estas imágenes revelan multitud de cuestiones que en el habitar pueden ser imperceptibles para los propios individuos que participan y aparecen en ellas, por eso es necesario escuchar lo que quieren decir y observar los elementos con atención. Ya vimos que la orla es un elemento simbólico de reconocimiento académico, y por lo tanto jerárquico, que trabaja con la estetización de los límites. Pero esta imagen múltiple y fragmentaria, que está compuesta por retratos identitarios pensados para el futuro, también quería revelar datos cuantitativos y sobre todo plantear muchas preguntas sobre los espacios que ocupan estos fragmentos. Ayudando a identificar lógicas de ordenación que actúan en este ámbito simbólico de la representación visual.

En Pedagogías Invisibles: el espacio del aula como discurso, María Acaso hace alusión a estos elementos culturales de transformación que forman parte del aprendizaje:

> "…existen unas fuerzas invisibles que parecen tener mayor importancia que las visibles y que utilizan el lenguaje visual como principal herramienta a la hora de transmitir contenidos en el aula y en el resto de contextos donde el aprendizaje sucede." (Acaso López-Bosch, María y Megías, Clara 2012)

Este tipo de fuerzas o pedagogías invisibles que dice María Acaso tienen que ver con elementos simbólicos que nos rodean y troquelan. Un ejemplo significativo

atendiendo al lugar que nos ocupa es la escultura del hall de entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la Victoria de Samotracia. Esta gran escultura blanca, como el color de las becas que se imponen en el acto de graduación, que preside la institución, no es más que un torso femenino decapitado de 2 metros de altura que tampoco posee brazos. Es un detalle que tiene especial relevancia si pensamos que este espacio, en el que se premian las destrezas manuales, está habitado mayoritariamente por mujeres. La Victoria de Samotracia es un icono de la facultad, que hace las veces de rotonda, alrededor de la cual pasan cada día multitud de personas que se distribuyen en los distintos espacios que componen la facultad. Está ubicada en un espacio que no está concebido para habitar sino para transitar, un espacio "entre", un no-lugar que diría Marc Augé. Espacio en el que el individuo "habita" sin habitar, sin apropiarse del espacio, de una manera anónima y solitaria (Augé, Marc 2017). Es el único espacio de la facultad que permanece intacto en al transcurso de los años, el único lugar donde no hay pintadas en las paredes, es un lugar de entrada y de salida, un lugar vigilado, donde la presencia del poder se hace evidente y se objetualiza en esta gran escultura femenina que no posee brazos ni cabeza y cuyas alas están sostenidas e inmovilizadas por una estructura que mantiene la postura rígida y estática de la figura. Esta estructura de sujeción permanece oculta en la parte posterior de la escultura, que contrasta especialmente con la imagen de libertad que pude sugerir la cara anterior. Si visitas esta facultad es probable que únicamente tengas acceso a esa primera imagen de libertad y poder que ofrece la escultura, pero en el habitar, tendrás acceso a esta otra imagen posterior que muestra una institución encorsetada e inmóvil que se resiste a cualquier cambio. Esta máquina gigantesca que es la institución universitaria, que funciona con el pedaleo constante de muchas personas también posee varias caras, la que ofrece a la galería con su lema: *Libertas Perfundet Omnia Luce* «La libertad ilumina todas las cosas»; y la que esconde detrás de su funcionamiento a través de contratos precarizados de falsos asociados y subcontratas abusivas que explotan a sus trabajadoras.

Lo mismo ocurre con las imágenes-arte, se convierten en testigos silenciados por las voces de otros. Es el caso de la performance de la artista Ana Mendieta *Sin título (Rape Scene)* de 1973 de la cual se conservan imágenes que documentan la acción. De esta performance que fue creada a partir de un acontecimiento real en la Universidad de Iowa solo nos queda el testimonio de la acción y unas imágenes fotográficas. En ellas vemos el cuerpo desnudo y manchado de la que sabemos que es Ana Mendieta. Sin embargo, sabemos que esta performance recrea la escena de una violación que ocurrió ese mismo año en la universidad en la que estudiaba la artista. Esta acción fue representada a un grupo de amigos de la artista, quienes encontraron el cuerpo ensangrentado sobre una mesa cuando habían quedado para cenar en su casa. La performance denuncia mediante la utilización del cuerpo desnudo la objetualización del cuerpo femenino a consecuencia del lugar central que ha ocupado la mujer en la construcción sociocultural del deseo. Esta construcción del deseo se ha ido formando a lo largo de la historia con elementos que funcionan como pedagogías invisibles, que diría

María Acaso. Las pedagogías invisibles son técnicas y metodologías que se sirven de la visualidad para conformar ideales.

Este fragmento del cuadro de Jean-Baptiste Regnault *Las Tres Gracias* de 1793, es un ejemplo perfecto que nos ayuda a contraponer dos imágenes-arte, venidas de prácticas y contextos muy diferentes. La imagen pictórica se encuentra en Museo del Louvre, una institución de poder que legitima dicha pintura, pero no es la pintura en si como medio plástico y material lo único que se legitima, sino que la imagen que esta pintura conforma y que es inherente a las cualidades y características que han sido evaluadas en dicho cuadro para estar entre las obras expuestas de la colección del museo, de forma indirecta también se legitima. Hasta el punto de que, esta pintura por estar expuesta en este museo forma parte de un imaginario cultural muy amplio. En rasgos generales, las múltiples

Ilustración 9: Detalle de "Las tres gracias" de Jean-Baptiste Regnault,1793, junto a una fotografía de la performance de Ana Mendieta "Untitled (Rape Scene)" de 1973.

representaciones de desnudos femeninos han ayudado a construir ese ideal de deseo que es el cuerpo femenino y que desencadena violaciones como la que Ana Mendieta, con su performance quiso denunciar en 1973 y como las que siguen ocurriendo cada día.

Presenciamos un cambio de discurso gigantesco cuando una mujer pasa del rol pasivo de modelo o musa, al rol activo de artista. Toda esta iconografía clásica

que objetualiza a la mujer desde las instituciones de poder es una estrategia didáctica que se oculta detrás de la calidad y la destreza con la que está pintada dicha representación. Esta iconografía se sigue empleando como ejemplo para educar por medio de la repetición en las instituciones que imparten enseñanzas artísticas superiores, y que no debemos olvidar que están integradas mayoritariamente por mujeres.

Dando un paso más y analizando lo que la Universidad Complutense de Madrid muestra, la imagen que la propia institución quiere mostrar de sí misma en su propia página web, vemos que existen multitud de imágenes silenciadas que al igual que la orla, tienen mucho que decir. Como práctica artística experimental, basada en la postfotografía, se han recogido durante los años 2019 y 2020 (hasta la irrupción del virus SARS COV-2) multitud de imágenes referentes a los eventos que ha realizado la universidad, dando lugar a la serie *Falsos Robados*. Las imágenes se han obtenido tanto de la página principal de la universidad, como de *Tribuna Complutense*, lo que pretende ser un escaparate y archivo de las actividades que se desarrollan en la universidad. Esta colección se adjunta en el Anexo 2. Es evidente que la selección de fotografías se ha realizado con una intención de denuncia y un sesgo claro, ya que es posible observar elementos de repetición en todas ellas como puede ser la autoridad representada por el Rector de la Universidad Complutense de Madrid, Prof. Dr. Joaquín Goyache, en distintos escenarios de poder como salas de juntas, salones de actos, etc. Algunos de estos espacios de legitimación ya fueron fotografiados en 2010 por Marco Godoy para su proyecto *El poder en escenas* cuando todavía era alumno de esta universidad y quería plantear un análisis de la escenificación del poder a través de los elementos que componen la escena y sobre los que se reafirman estas figuras de autoridad dentro de la institución. En las fotografías de Godoy, los espacios aparecen vacíos, sin embargo, en este caso se han elegido fotografías que se conciben en su origen como un acto de reconocimiento para las personas que participaban del evento. Estas fotografías se han recogido mediante un proceso de capturar la captura, o de atrapar la fantasmagoría que diría José Luis Brea. Son imágenes que aparecen yéndose como un tránsito de su propia aparición (Brea, José Luis 2010), pero al atrapar estos fantasmas se ordena la disonancia eligiendo un pequeño número de imágenes que se extraen de su flujo de vida y se insertan en otro contexto, haciendo que tarden un poco más en desaparecer. Este nuevo contexto de ordenación es un análisis experimental desde la práctica artística contemporánea, un archivo de imágenes de poder donde las mujeres no están representadas. En el mejor de los casos se incluye a una mujer entre una amplia mayoría masculina para que no se pueda reprochar la falta de representación femenina en los actos de la universidad más grande de España.

Estas imágenes están cargadas con mensajes aparentemente invisibles pero que repercuten en el desarrollo personal de cualquier persona que se esté formando en artes. Es necesario situarnos en el lugar de una estudiante de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, que cada día tiene que repetir modelos clásicos que objetualizan el cuerpo femenino, estudiar referentes

artísticos masculinos, asistir a conferencias impartidas por hombres y entrar en un espacio donde les recibe una escultura de una mujer con las alas atadas, sin brazos y sin cabeza.

Ilustración 10: Fotografía (2020) de la parte trasera de la Victoria de Samotracia que preside la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

2. MUJER DEL ARTE

Como dice Teresa Sauret en su libro Historia del Arte y Mujeres, imaginar artísticamente a la mujer es inventarla (Sauret Guerrero, Teresa 1996). El acto de crear es una tarea, que como en las "sagradas escrituras", solo corresponde al genio creador de barba blanca, y en este caso, bigote despuntado. ¿Será el vello facial un elemento de poder? Quizá este sea otro tema para tratar ligado a la eterna minoría de edad que se le atribuye históricamente a la mujer y que ya abordó Ana Mendieta en 1972 con sus trasplantes de vello facial. Con esta performance, la artista encarna la sobreidentificación sexual, una identidad mutante que problematiza los modelos normativos de belleza atribuidos a cada género y adopta una posición de poder frente a la cámara.

Ilustración 11: Fotografías de la performance de Ana Mendieta "Facial Hair Transplant",1972.

Esta invención de la mujer artista, de la que habla Teresa Sauret nace de la revisión de los márgenes de la historia del arte. Márgenes que acompañan a las imágenes de cuerpos femeninos que llenan las páginas de esa historia escrita por y para hombres.
Para averiguar la relación entre mujer y arte vamos a revisar las definiciones de ambas palabras. Según el Diccionario de Google:

Arte [15]
nombre ambiguo

1. Actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad o un sentimiento en formas bellas valiéndose de la materia, la imagen o el sonido.
2. Conjunto de obras que resultan de esta actividad, así como las diferentes tendencias o estilos de las mismas.
3. Conjunto de reglas y conocimientos necesarios para hacer bien algo o para desarrollar una actividad.
4. Habilidad para hacer bien ciertas cosas.

[15] Recogido de: https://www.google.com/search?q=arte+definicion&oq=arte+definicion&aqs=chrome..69i57j0l7.3884j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Esta versión de la definición hace referencia únicamente al género masculino, dejando fuera a la mitad de la población. Además, indica que el arte es un concepto positivo que designa la habilidad de un individuo -masculino en este caso- para "hacer algo bien". Es interesante ver como las tecnologías que dominan el mundo, siguen utilizando "el hombre" en sus definiciones en lugar de "la humanidad" que sería una opción, más correcta e inclusiva. De esta forma, se imposibilita teóricamente que las mujeres "hagan bien algo". Hemos visto como La Real Academia de la Lengua Española (RAE), ha mostrado en los últimos años cierta resistencia a introducir cambios reglados en las formas del lenguaje para que esta sea más inclusiva y respetuosa especialmente con el género femenino. Esta resistencia ha sido la respuesta que ha dado la institución a la demanda social que reclama dejar atrás una tradición misógina arraigada en las formas del lenguaje. Sin embargo, es posible que esta institución que se entiende como la máxima autoridad del lenguaje por su labor de regularización, hoy en día no sea la más influyente. Lo cierto es, que, al ser más rápido, es más común recurrir al buscador de Google cuando se necesita conocer el significado de una palabra. Este diccionario, ofrece definiciones propias y al contrario de lo que pudiera parecer -tratándose de un medio que se dedica a filtrar el flujo de información constante- no pueden calificarse de actuales, sino todo lo contrario. Participan de forma activa en la perpetuación de estigmas sociales que parecían superados.

El nombre de este capítulo nace de la búsqueda de una relación entre las palabras "mujer" y "arte" que, en este caso fue encontrada en la 22ª edición del diccionario de la RAE, publicada en 2001:

> Mujer [16]
>
> (Del lat. mulĭer, -ēris).
>
> 1. f. Persona del sexo femenino.
>
> [...]
>
> **~ del arte**.
>
> 1. f. prostituta.

Esta definición recoge la frase hecha "Mujer del arte" que significa prostituta. Esta expresión ha estado incluida hasta finales de 2014, cuando por suerte y coincidiendo con la publicación de la 23ª edición del diccionario de la RAE (la más actual), se prescindió del significado atribuido a esta combinación de palabras.

Recoger este acontecimiento, es importante ya que evidencia el bagaje histórico que arrastra la relación de las mujeres con el arte, ese lugar oscuro del que parte y también el reciente progreso. Este capítulo trata de contextualizar la situación actual de las mujeres en el arte, entendiendo el "ahora" como la herencia del "ayer", observando la historia desde otro punto de vista y entendiendo la pintura como medio de ocultación. Aunque la frase "Mujer del arte" ya no esté contemplada académicamente con ese significado, las lecturas que los museos siguen haciendo de la relación de las mujeres con el arte, siempre son las

[16] Recogido de: https://n9.cl/zmuyt

mismas. La mujer puede aparecer en todo caso representada como musa, modelo, o como vemos en esta pintura que realizó José Jiménez Aranda en 1897, como esclava. Esta imagen recoge un acontecimiento real a través de la mirada masculina. Rosa, que tiene 18 años aparece desnuda sobre una alfombra esperando ser comprada por 800 monedas, el precio que indica en el cartel que cuelga de su cuello. Sin embargo, en vez de mostrarse encogida, toma una postura sugerente y tremendamente sexualizada, siendo el contexto del tráfico humano la justificación argumental necesaria para pintar este desnudo. “Una esclava en venta” es la representación pictórica de la objetualización que el mundo del arte ha impuesto sobre las mujeres, construyendo el ideal de deseo bajo el que se justifica cualquier tipo de violencia hacia la mujer.

Ilustración 12: “Una esclava en venta” de José Jiménez Aranda, 1897. En el cartel se puede traducir del griego: “Rosa de 18 años en venta por 800 monedas”.

Esta mirada es la misma que vemos representada en “La elección de la modelo”, uno de los cuadros más relevantes de Mariano Fortuny. En él se exhibe la clara iconografía arquetípica del pintor (masculino) y la modelo (femenina). En este caso, la modelo, bajo la atenta mirada de un grupo de artistas (masculinos), es representada respondiendo a los parámetros de la mente masculina deseante. Es evidente el papel pasivo que encarna la modelo en la representación ya que el trabajo pictórico realizado en la parte del cuerpo de la modelo muestra una pincelada mucho menos visible que en el resto de la composición, haciendo que la atención se centre en ese cuerpo blanco y liso que recuerda a una escultura de mármol. Esta representación pictórica ejemplifica a la perfección el papel de los hombres -en este caso artistas- como sujetos y el de la mujer -en este caso modelo- como objeto sometido a juicio.

Ilustración 13: “La elección de la modelo” de Mariano Fortuny, 1868-1874.

Ilustración 14: Fotografía del estudio de Hippolyte Delaroche y Gabriel Gleyre junto con un grupo de renombrados pintores franceses y su modelo, 1900.

Otro ejemplo representativo es la fotografía tomada en el año 1900, del estudio de los artistas románticos Hippolyte Delaroche y Gabriel Gleyre. Este último, fue maestro de Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley y Albert Anker, entre otros. En la fotografía se ve al grupo de

artistas (masculinos) que rodean a la modelo (femenina). Uno de ellos con una pose de arrogancia extiende su mano sobre la modelo para articular algún tipo de broma que acentúa el rol pasivo de la modelo, pues simula que aparece de su mano. Visualmente, la fotografía, es similar al cuadro de Mariano Fortuny puesto que el elemento central sobre el que recae el peso de la composición es el cuerpo desnudo de la modelo, que es aún más llamativo debido al contraste que genera con los trajes oscuros de los artistas. Asimismo, aunque el análisis de la fotografía pueda darnos multitud de datos sobre las relaciones de poder que se establecían entre estas personas, el simple hecho de fotografiarse en grupo con la modelo desnuda ya muestra multitud de connotaciones que dibujan el tipo de trato que la modelo recibía por parte de los artistas. Una referencia más cercana en el tiempo y más radical, sobre el papel pasivo que han tenido las mujeres en el arte, es el caso del artista Ives Klein, quien, en la década de 1950, cambió los pinceles por mujeres para realizar la serie *Antropometrías*. Estas obras consistían en la utilización de las modelos como pinceles vivos. Ellas se colocaban la pintura del color patentado por el artista sobre el cuerpo, y eran usadas para crear dibujos en papel y bajo la atenta mirada del público.

En este imaginario, las mujeres aparecen recurrentemente desnudas y no genera ningún tipo de controversia. Sin embargo, en la actualidad, redes sociales de uso masivo, como Instagram, censuran las imágenes de pezones femeninos, pero no las representaciones pictóricas de los mismos, y tampoco los pezones masculinos. Este tipo de censura perpetúa la sexualización de la mujer y el ideal de deseo sexual, ya que sitúa los pezones femeninos en el lugar de lo prohibido. Al mismo tiempo, sentencia como incorrecto e ilegal, y por tanto imposible -ya que esta red social se rige por sus propias normas- que una mujer libremente exhiba sus pezones.

"La muerte de Lucrecia" de Luca Cambiaso, es una representación del suicido de Lucrecia, una patricia romana, tras ser violada por el hijo del rey de Roma. Ella prefiere quitarse la vida antes que contarle a su marido que ha sido violada. Este sentimiento de culpabilidad de algo que no ha elegido sigue vigente en nuestros días. Cuando una mujer es violada, se juzga hasta el tipo de ropa que llevaba y la reacción que tiene tras la agresión. No puede seguir con su vida tratando de olvidar, porque entonces está mintiendo. Actualmente es muy común que, como forma de venganza o castigo, se publiquen y difundan fotos de una chica desnuda. Con este acto se revela esa parte que permanece oculta. Socialmente se educa a las mujeres con prohibiciones y juicios de que aparecer públicamente desnuda es una vergüenza, este tipo de sentimiento de culpa es una herencia de la tradición judeocristiana y a partir del cual se ha desarrollado la pieza *"La Santa Biblia"* (Anexo 1, página 77). Ante este tipo de actos, es muy común que las mujeres decidan, igual que Lucrecia, quitarse la vida antes que enfrentarse a las preguntas, los insultos y las vejaciones. Es el caso de Verónica, la trabajadora de 32 años que se suicidó después de que se filtrasen unos videos de contenido sexual entre sus compañeros. El juzgado ha sentenciado que la difusión de los vídeos no influyó en la decisión de quitarse la vida puesto que lo único que le preocupaba era que su pareja supiese de la filtración («Trabajo dicta que la

difusión del vídeo sexual de la trabajadora de Iveco no influyó en su suicidio», 2020). El relato de Lucrecia sigue vigente y se amplifica con el uso de las redes sociales ya que se mantiene una educación en la que el desnudo femenino se entiendo como una vergüenza y un motivo de escarnio para la persona.

Ilustración 15: "Pigmalión y Galatea" de Jean-Léon Gérôme, 1890.

En cambio, en el arte, el desnudo femenino generalmente se sitúa dentro de lo normativo, ya que lo encontramos desde los frescos de Pompeya hasta cuadros del Museo del Prado, donde la violación del cuerpo de las mujeres se va a representar en multitud de ocasiones para el disfrute de la mirada masculina. Que el cisne de "La Fábula de Leda" de Eugenio Cajés o el toro de "El Rapto de Europa" de Pedro Pablo Rubens, violen a la mujer no es más que una forma de justificar una violencia contra el cuerpo de las mujeres y su exhibición sin pudor, una coartada perfecta. Este imaginario sexual patriarcal está permitido siempre y cuando las referencias no supongan un ejemplo para su género. Estas mujeres no son modelos de referencia para la construcción ideal de mujer, de la que ya hablábamos en el primer capítulo. La construcción de cultura y la educación que recibimos jamás permitiría a una mujer aparecer desnuda en una pintura.

Estas representaciones pictóricas, no tienen que ser un referente para ninguna mujer, sino que lo son para los hombres. La mujer perfecta es la construida por el hombre, igual que en la leyenda de Pigmalión y Galatea, que representó Jean-Léon Gérôme en 1890 en su pintura de nombre homónimo. Dónde la figura de Galatea es similar a las modelos que aparecen en "La elección de la modelo" de Mariano Fortuny (ilustración 13) y en la fotografía del estudio de Hippolyte Delaroche y Gabriel Gleyre (Ilustración 14), aunque en este caso, la modelo es realmente de mármol.

2.1. LA MIRADA MASCULINA

El concepto de "mirada masculina" lo introdujo la teórica Laura Mulvey en 1975 en su ensayo *Placer Visual y narrativa del cine*. Este concepto, aunque originariamente se explicó en base al cine, puede aplicarse a la mayor parte de la cultura material, ya que ha sido generada por hombres para hombres por lo que analizar y cuestionar la mirada masculina es una forma de instar a la diversificación de la representación de la realidad.

Ilustración 16: "Susana y los viejos" de Tintoretto, 1552-1555.

Ilustración 17: "Susana y los viejos" de Paolo Veronés, hacia 1580.

Ilustración 18: "Susana y los viejos" de Guercino, 1617.

Ilustración 19: "Susana y los viejos" Manuel Monedero Gómez.

Cuando las obras son realizadas por hombres para la mirada del hombre tienden a ocultarse bajo el paraguas de la mitología. Sin embargo, algunas piezas de Gustave Courbet que incluyen desnudos, empiezan a generar conflicto porque se descargan del simbolismo mitológico y desvelan su finalidad oculta, lo que hay detrás de los principales relatos culturales. Esta cara oculta, toma fisicidad en "La Sala Reservada" del Museo del Prado, un lugar reservado para la exposición de desnudos que nace en la segunda mitad del siglo XVI a raíz de prejuicios religiosos y sociales (Portús Pérez, Javier 2002). Estas salas estaban pensadas para el uso exclusivo del rey. Felipe II fue uno de los reyes españoles más interesados en hacer crecer esta colección, llegando incluso a realizar encargos de pinturas "mitológicas" al pintor italiano Tiziano. Esta sala de carácter pornográfico se utilizó con fines recreativos durante mucho tiempo. Aunque fue cambiando de lugar en función de la moral del monarca que la heredase, pero siempre permaneció oculta.

Entre la colección de la Sala Reservada, encontramos el cuadro "Susana y los Viejos" del pintor veneciano Tintoretto, donde vemos que el relato bíblico ha perdido su carga religiosa y sirve de pretexto para mostrar la desnudez del cuerpo femenino. La historia bíblica cuenta que Susana, una joven casada, se ve perseguida y acosada por dos jueces ancianos que planean sorprenderla a solas para abusar de ella.

Esta historia ha sido representada por medio de la pintura en multitud de ocasiones y en la mayoría, como es el caso de las ilustraciones 16, 17, 18 y 19 desarrolladas por hombres. Es evidente como en estas representaciones nos muestran a Susana tranquila, impasible e incluso predispuesta pese a ser la imagen de una violación. En la pintura de Tintoretto (figura 16) incluso podemos ver a Susana en una actitud receptiva con los viejos, al igual que en la representación de Paolo Veronés. Guercino, además, representa a uno de los viejos buscando con la mirada la aprobación del espectador, haciéndoles así, cómplices de la acción. Sin embargo, si comparamos estas versiones realizadas por hombres, con la pintura realizada por la artista del barroco Artemisia Gentileschi (Ilustración 20) -que fue la primera mujer en entrar Academia de Bellas Artes de Florencia- vemos la expresión horrorizada de la joven alejándose bruscamente de las manos de los viejos. Este gesto nada tiene que ver con las anteriores interpretaciones realizadas bajo la mirada masculina. La representación de Artemisia supone un cambio radical en la composición pictórica de este relato, que, además, pese a ser sustancialmente diferente, estuvo

atribuida durante mucho tiempo al pintor italiano Orazio Gentileschi, padre de Artemisia. En la ilustración 21, vemos la intervención que realizó en 1998 la artista y restauradora Kathleen Gilje, quien utiliza como estrategia artística la estética de una radiografía, creando una alternativa de lo que podría ser el primer boceto que planteó Artemisia para la realización de esta pintura. En él se muestra a Susana portando un cuchillo y con una actitud tremendamente desgarradora haciendo frente a los viejos. La pintura original, al igual que *"Judith y Holofernes"*, está condicionada por la experiencia de la autora, no solo por ser mujer y haber recibido una educación basada en su género; sino por haber sufrido en primera persona (a los 18 años) una violación a manos del pintor Agostino Tassi.

Ilustración 20: "Susana y los viejos" de Artemisia Gentileschi, 1610.

Ilustración 21: Kathleen Gilje, radiografía del underpainting, 1998.

El caso de Artemisa Gentileschi y sus representaciones pictóricas de relatos bíblicos demuestran que el actual sistema de dominación patriarcal se entiende como el devenir lógico de una historia contada por y para hombres, donde el tiempo ha sentado las bases que legitiman dicho sistema.

Pero como dice la investigadora Laura de la Colina Tejeda: "Nada cambia tanto como el pasado". Por suerte, desde que los estudios con perspectiva de género han irrumpido en la historia para hacer una profunda revisión; han aparecido multitud de mujeres que tomaban protagonismo como autoras, algo que jamás habría sido pensado. En el sistema patriarcal es inimaginable que una mujer ocupe el lugar de la creación, hasta el punto de incurrir en grabes errores como el de "La Venus de Willendorf", la representación de la figura femenina más famosa. Desde su descubrimiento, los antropólogos creyeron que las venus habían sido creadas como como objetos que divinizaban el cuerpo de la mujer relacionándolo de forma sistemática con la fertilidad. Hasta que, en 1996, los

antropólogos Leroy McDermott y Catherine Hodge McCoide aportaron otro punto de vista para explicar las formas que presentan estas venus del paleolítico, llegando a la conclusión, tras comparar las figuras con fotografías de una mujer, de que no son hombres mirando a mujeres, sino mujeres mirándose a sí mismas (S. Zavia, Matías 2018b). Este estudio demuestra que la "La Venus de Willendorf" fue tallada por una mujer que trataba hacer una representación de su propio cuerpo, lo que deja abierto un abanico de posibilidades en la investigación.

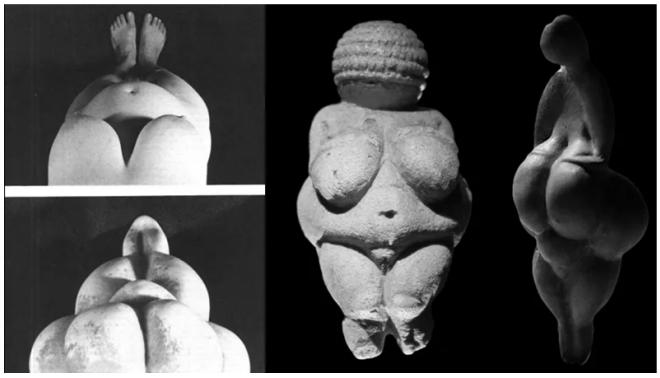


Ilustración 22: "Venus de Willendorf" venus paleolítica datada entre los años 27.500 y 25.000 a. C. Hallada en 1908. Junto con fotografías realizadas por una mujer de su propio cuerpo.

2.1.2. PODEROSO CABALLERO ES DON DINERO

La interrelación entre las palabras: Arte, Mujer y Dinero; está atravesada por una violencia cultural y estructural que con su carácter prácticamente imperceptible arrastra multitud de consecuencias hasta la actualidad.

La historia del arte, esa cultura pictórica, densa y matérica que guardan los museos, no deja de mostrarnos ejemplos de pinturas en las que para identificar a una prostituta se incluían en la representación dinero y joyas (ilustración 23). De forma simbólica esta iconografía educa en el rechazo hacia las mujeres que poseen poder y dinero puesto que al tener autonomía e independencia hacen peligrar el orden social establecido. Para preservar este orden, se denigra de forma sistemática a cualquier mujer que reciba dinero a cambio de su trabajo, indicando que se dedica a la prostitución, ya que es el único trabajo que pueden desempeñar. Este trabajo está permitido y fomentado por los hombres porque pueden poseer el cuerpo de las mujeres de forma justificada, ya que están pagando por un servicio consentido. Si una mujer quería convertir la pintura en su profesión, tenían que ocultar su identidad para obtener dinero por ello. Como expresó la escritora Virgina Woolf, durante la mayor parte de la historia, "Anónimo" fue una mujer (Woolf, 2002). Este es uno de los motivos por los que apenas encontramos cuadros firmados por mujeres y una de las estrategias históricas que ha invisibilizado a las mujeres que tomaban un rol activo y trabajaban como artistas.

Buscando la relación entre la frase hecha "mujer del arte" y la prostitución, se ha revisado la etimología de la palabra "prostituta" pudiendo comprobar que viene del verbo latino *prostituere*, que se forma a partir del prefijo *pro-* (delante de) y el

verbo *statuo* (colocar, exponer). Con el paso del tiempo, el significado se transformado en “mujer que se expone públicamente a posibles compradores”. Este concepto de exposición pública tiene mucho que ver con la imagen de *“Una esclava en venta”* (ilustración 12) de Mariano Fortuny que abría el capítulo y originariamente, con el funcionamiento de las redes sociales, concretamente con la exposición de perfiles públicos.

Un ejemplo de esta iconografía en la que se retrata a mujeres con dinero para señalar que son prostitutas, es el “Retrato de una Joven Hetera” de Hans Holbein. El término *Hetera*, aunque pudiera parecer que es el femenino de la forma coloquial de designar a las mujeres heterosexuales, nada tiene que ver. Lo cierto es que *Hetero* es un elemento de origen griego que se emplea en la formación de nombres y adjetivos con el significado de “diferente” o “distinto”.

Ilustración 23: “Lais of Corinth” de Hans Holbein, 1526. Retrato de una joven Hetera.

Sin embargo, *Hetera* o *Hetaira* era el nombre que recibían, también en Grecia, una clase distinguida de cortesana, que desempeñaba funciones de artista, prostituta y acompañante en el siglo IV a.C. Estas mujeres “diferentes”, poseían una independencia económica que les era proporcionaba a partir de la utilización de su cuerpo para trabajar. Atendiendo a esta relación simbólica podemos observar que en la representación de Manuel Monedero Gómez de “Susana y los Viejos” (Ilustración 19) encontramos elementos ostentosos que siguiendo la lógica anterior identificarían a Susana como una prostituta. No podemos olvidar que la historia de Susana es la historia de una violación, sin embargo, estamos viendo como esta versión reciente del relato justifica la violación identificando a Susana con una tranajadora sexual.

Alejandra Val Cubero describe en su tesis las similitudes entre el trabajo de modelo y el de prostituta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Especialmente porque ambas ocupaciones tenían lugar en “espacios privados”, lo que hacía que el taller del artista fuera visto como la sala de un burdel donde las mujeres desnudas posaban y accedían a los deseos de quienes las retrataban (Val Cubero, Alejandra 2001). Esta relación etimológica entre el término prostituta y mujer del arte, puede ser el resultado de la visión histórica de la modelo como una mujer que accede a desnudarse y por tanto “vender su cuerpo” delante de la atenta mirada del artista de género masculino a cambio de dinero.

2.3. CULTURA DEL MENOSPRECIO

El menosprecio es una forma de violencia que lleva a la falta del reconocimiento. De manera que, la denegación de reconocimiento además de afectar de forma individual al sujeto es una forma de escamotear gran parte de la historia.

La historiadora Linda Notchlin publicó en 1971 su artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, Linda 1989). Notchlin, inmersa en un marco ideológicamente convulso, marcado por distintas revueltas sociales, entre la que destaca la revolución estudiantil del 68, revela una de las preguntas clave que en el contexto artístico ha abierto la puerta a multitud de planteamientos, investigaciones y obras que han seguido trabajando en base a esta pregunta. En el texto, expone la necesidad de revisar la institución artística y los conceptos asumidos tradicionalmente que forman parte de la construcción del arte como sistema canónico y patriarcal. Además, enuncia que, en relación con las atribuciones, las cuestiones económicas, generan una resistencia al cambio, llegando a retrasarse o incluso a falsificar la autoría de una obra por su consecuente pérdida de valor. Un ejemplo de estas falsificaciones es el descubrimiento que hizo la artista Diana Larrea, cuando encontró que el cuadro "Shipping of the coast" de la pintora sueca Jeanna Bauck había cambiado de título, de autor e incluso de firma. Ahora aparecía falsamente firmado por el pintor español José Gartner de la Peña dentro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza[17].

La mayor estrategia de invisibilización de las mujeres en la historia del arte ha sido situarlas a la vista de todos, creando la imagen de la mujer bajo la mirada del hombre. Pintando, dibujando y esculpiendo, una y otra vez, esa referencia femenina que al igual que Pigmalión, querían poseer. Esta estrategia de ocultación es la causa de que tengamos muy pocas referencias femeninas que ocupen un rol activo en la historia del arte y, por lo tanto, muy pocas obras con las que se pueda comparar la iconografía que ha construido el imaginario patriarcal.

Es a partir de esta problemática es donde se inserta la obra *"La pintura como medio de ocultación"* (Anexo 1, página 81) que se ha desarrollado a partir de esta investigación y que forma parte del proyecto *"Anónimo es nombre de mujer"* para cuya realización se ha contado con la subvención de la Universidad Antonio de Nebrija. Este proyecto hace un recorrido a través de una serie de pinturas realizadas por mujeres artistas, que durante años estuvieron atribuidas a un pintor de género masculino. El proyecto se compone de tres piezas:

- *"La pintura como medio de ocultación".* Una serie de 6 lienzos en los que el gesto pictórico se evidencia a través de la pintura negra para enfatizar la importancia de esta técnica de la historia del arte. Para la realización

[17] Recogido de: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10155644648525829&id=579530828

de estos se han utilizado lienzos 3D que cuentan con un mayor grosor por lo que la apariencia visual es cercana a la de una caja negra. En el anverso de estos lienzos se escribirá con tinta invisible el nombre de una artista a la que la historia del arte arrebató la autoría de sus obras. Este nombre será visible con unas linternas de luz ultravioleta que se dará a las visitantes en la entrada a la exposición. En el reverso de estos lienzos, que permanecerán ocultos en todo momento excepto en una visita guiada donde se hablará de la historia de las artistas; encontraremos la imagen gastada de esa obra que la historia del arte ha legitimado por su calidad a cambio de arrebatarle la autoría.
Como elemento disruptivo en la hipotética exposición, se plantea que las linternas de luz ultravioleta necesarias para poder ver y entender las propuestas, únicamente se entregarán al público femenino. Prestando linternas sin batería al público masculino, que ante el consiguiente impedimento se verá forzado a interactuar con las visitantes para poder experimentar la totalidad de la pieza.

- "*Monumento a la Artista Desconocida"* (pieza en desarrollo). Siguiendo la tradición mundial de crear un lugar de culto y representación que rinda homenaje a todas las personas anónimas que la historia no ha tenido a bien incluir en sus páginas; y en contraposición al monumento que encontramos en las traseras de la Tate Modern titulado "Monumento al Artista Desconocido" y que se trata de una escultura masculina; se plantea un monumento en granito en el que se grabe la palabra "ANÓNIMO" siguiendo el título de este proyecto. Con este monumento se pretende rendir homenaje a todas las mujeres artistas que la historia del arte ha invisibilizado.

- *"Historia del Arte".* Instalación performativa en el suelo de la sala, de un adhesivo de doble cara transparente en el que ponga "HISTORIA DEL ARTE" de tal forma que con el tránsito de los visitantes de la exposición este adhesivo vaya apareciendo mientras recoge la suciedad de los zapatos y enmarca como elemento de continuación las distintas producciones.

Estas obras de revisión de la historia del arte necesitan de una visibilidad legitimadora, que debe ser proporcionada por las instituciones. Sin embargo, éstas se muestran contrarias al cambio. El colectivo artístico y anónimo de las Guerrillas Girls empezó a visibilizar estas resistencias que tenían y que tienen las instituciones, en este caso museísticas, para incluir a artistas de género femenino. A través de imágenes con mensajes muy claros, preguntas y cifras, trataban de visibilizar esta infrarrepresentación de las artistas en los museos.

En el contexto español, encontramos un claro ejemplo en el Museo Nacional del Prado, dónde tras un largo esfuerzo de la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), se ha conseguido que dicho museo exponga en su colección permanente 7 obras atribuidas a mujeres artistas. Además, esta asociación extrae

de forma anual distintas cifras que visibilizan el papel residual que ocupan las mujeres en el sistema del arte en España.

> “Tras 10 años en los que MAV sigue insistiendo en visibilizar la desigualdad que impera en el mercado del arte español, vemos con mirada retrospectiva que en el año 2010 estábamos ligeramente mejor representadas en la feria con un 7% de presencia de artistas mujeres españolas y un 29% del total de la feria; frente al 6,13% de representación de mujeres artistas españolas y un 26,5% del total de artistas mujeres en ARCO 2019.” (Mujeres en las Artes Visuales, 2019)

Ilustración 24: “Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?” (¿Tienen que ir desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?). Guerrilla Girls, 1989. Menos de un 5% de los artistas de las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son de mujeres.

Las cifras son claras, por mucho que se intente visibilizar la situación de desigualdad arraigada en la que vive el colectivo de género femenino en el mundo del arte, la situación persiste. Pese a que se ha construido una epistemología feminista que indica que no es neutro que multitud de artistas (Judy Chicago, Shigeko Kubota, Tracey Emin, Martha Rosler y Penny Slinger, entre otras) trabajen con estos imaginarios de violencia, espacio privado y cosificación ligado al sujeto “mujer”.

Es muy complicado cambiar esta historia ya contada, que está compuesta de imágenes canónicas que se van a mirar y reproducir constantemente, respondiendo a un discurso establecido. Lo mismo ocurre con la utilización de las modelos como herramienta de aprendizaje, son una consecuencia de la idea de educación a través de la reproducción que, como no podía ser de otro modo, a día de hoy se sigue utilizando en los estudios artísticos universitarios. Además de mantener la figura del modelo en vivo como elemento imprescindible para el aprendizaje del dibujo, la pintura y la escultura del natural; también se mantienen los referentes masculinos que componen una historia del arte completamente sesgada que, como hemos visto al inicio del capítulo, solamente contempla la relación de la mujer con el arte a través de la prostitución. Sin embargo, recientemente se puede observar que se está tratando de justificar mediante falsos discursos de igualdad la perpetuación de ciertos referentes como es el caso

de la exposición que se realizó en el Museo Nacional del Prado sobre Goya, en la que dedicaron una sala a establecer un discurso “contra la violencia machista” a través de sus dibujos en los que se mostraba dicha violencia. Multitud de medios se hicieron eco de esta exposición interpretando que el “genio aragonés” condenaba la violencia machista cuando lo más probable es que simplemente se dedicase a plasmar la realidad de la época.

Ilustración 25: “Goya, contra la violencia machista” Una mujer observa las obras de Goya en el Museo del Prado. Noticia recogida de: “El Periódico de Aragón, 2019.

Se ha comprobado que el grueso de la historiografía que manejamos ha sido escrito por hombres –vencedores-, inmóviles desde su lugar privilegiado en el mundo, legitimando y retroalimentando constantemente esa posición universalista, vertical y poderosa desde la que ven y construyen el mundo, desde la que ven y construyen lo que ellos entienden que son las mujeres. Por suerte, acciones como las que iniciaron Las Guerrilla Girls, los estudios de género y el trabajo de asociaciones como Mujeres en las Artes Visuales (MAV) están ampliando la posibilidad de visión del pasado y ocupando los espacios de legitimación para construir un futuro basado en el aprendizaje y la igualdad.

3. CONOCIMIENTO ES PODER

Ilustración 26: "Savoir c'est pouvoir" (Saber es poder) Barbara Kruger, 1989.

En la actualidad, la universidad es entendida como el lugar del conocimiento, una institución académica que forma a los individuos en la investigación. Un lugar que compartimenta captura y organiza los saberes para transformarlos en capital intelectual fácil de transmitir.

Es necesario recordar que la universidad ha sido androcéntrica y eurocéntrica desde sus inicios (Nuño Gómez, Laura & Álvarez Conde, Enrique 2017), y que estuvo cinco siglos prohibiendo el acceso de la mujer al conocimiento. Este entorno, cultural por excelencia, debería ser sano para construir conocimiento a través del debate y del intercambio de opiniones, pero la reflexión, el análisis y la crítica no son lugares cómodos. Desde el lugar de análisis que se plantea, podemos ver que el panorama de poder sigue replicando las formas patriarcales establecidas. Este trabajo se inscribe dentro de una universidad que jamás ha tenido una rectora a la cabeza, y dentro de un país donde los dirigentes políticos que encabezan las distintas opciones siguen siendo mayoritariamente hombres.

Para entender este lugar de enunciación se recupera la siguiente cita del texto *Mujeres sin comillas y entre comillas,* que publicó la teórica y académica Nelly Richard en 2019:

> "Las universidades son territorios en los que se despliegan las máquinas de producción y reproducción del saber: un saber organizado en disciplinas y a su vez disciplinado por los ritos institucionales de la enseñanza académica. La decisión *política* de elegir lo académico-universitario como territorio de intervención se justifica por cómo los programas de estudio se encargan de dictar las reglas y métodos de un conocimiento fundado en un canon de la autoridad masculina que, en las ciencias y la filosofía, habla trascendentalmente en nombre de lo "exacto", lo "verdadero" y lo "universal": un canon que desacredita aquellos saberes no clasificados que Michel Foucault llamaba "saberes *inferiores, locales, discontinuos, no centralizados, diferenciales, incapaces de unanimidad"*, entre los que se encuentran, por supuesto, los saberes de la subalternidad, del feminismo y de la disidencia sexual." (Richard, 2019)

Esta decisión *política* de elegir lo académico-universitario como territorio de intervención, que enuncia Nelly Richard, es la misma que ha impulsado este trabajo. Partiendo un cuestionamiento crítico de los modos de hacer de la institución, que se ha trabajado a lo largo de años mediante la producción de piezas artísticas como *SE VENDE*[18] (2018). En esta pieza, ante la percepción inmovilista de la Facultad de Bellas Artes UCM, se planteaba la puesta en venta de la institución como espacio. Este proyecto se materializaba con la realización de distintas acciones: colocación de anuncios publicitando la venta en puntos de la ciudad; instalación de carteles en el propio edificio; publicación de anuncios en distintas plataformas de venta *online*; y la instalación de grandes dimensiones en las ventanas del edificio (ilustración 27).

Ilustración 27: "SE VENDE"Pilar del Puerto, 2018..

Ilustración 28: Fotograma del capítulo 10 Temporada 2, de la serie Los Simpson. "No venderé la propiedad del colegio".

Esta pieza estaba motivada por la escasa representación estudiantil en los distintos órganos de gobierno de la facultad, que a su vez estaba provocada la ausencia de información publicada de los distintos procedimientos electorales. Nadie escucha las necesidades del sector más grande que conforma esta institución. Aunque esta acción fue censurada por miembros del Decanato de la

[18] Más información de la obra en: http://pilardelpuerto.com/portfolio_page/se-vende/

Facultad de Bellas Artes UCM, tuvo bastante acogida entre el estudiantado. Sin embargo, no supuso ningún cambio real. No fue hasta que un grupo de estudiantes decidió exigir la información, y denunciar la situación al Rectorado UCM cuando los departamentos de esta facultad decidieron empezar a publicar los procedimientos electorales. Hoy la representación estudiantil en la facultad de Bellas Artes sigue siendo escasa principalmente por dos motivos: Los planes de estudios que se imparten en este espacio dejan muy poco margen de tiempo para desarrollar otras actividades; se ve la universidad como un ente inmóvil y jerárquico donde toda respuesta posible siempre será negativa. Este desánimo por parte del alumnado en su relación con la institución impide que se obtengan recursos que, aun siendo de derecho, prefieren renunciar y construir alternativas autogestionadas. Es el caso de @Argamasabbaa un colectivo de estudiantes de esta facultad, que a través de la red social Instagram ha creado un banco de préstamo de material autogestionado, como respuesta a la ausencia de recursos de los que dispone esta facultad y el elevado coste de los materiales que en numerosas ocasiones se exigen para aprobar las asignaturas. Esta iniciativa que pretende acabar con el sesgo de clase de las personas que acceden a estos estudios, está solapando una cuestión que es responsabilidad de la institución, concretamente de las personas que integran el equipo decanal y que tienen el deber como gestores de la universidad pública, de proporcionar al alumnado los recursos necesarios para el perfecto desarrollo del aprendizaje.

Sin embargo, el alumnado se siente desautorizado a la hora de exigir los recursos que en realidad les corresponden ya que experimentan en el habitar este espacio una serie de relaciones de poder poco visibles. Este poder, como dice Foucault no es algo que se posea, sino que se genera con acciones, acciones que te recuerdan el lugar que ocupas dentro de la comunidad y la capacidad de enunciación que este lugar te otorga (Foucault, Michel 2004). Un ejemplo de este tipo de acciones donde se experimenta el poder tiene que ver con el recipiente que obtienes cuando pides un café en la cafetería. Si perteneces al colectivo del alumnado vas a recibir el café en un vaso de papel o plástico; sin embargo, si perteneces al colectivo del Personal Docente Investigador, recibirás el mismo café en una taza de cerámica. Este tipo de acciones esta motivadas por la frase que da nombre a este apartado, “Conocimiento es poder”. Mientras tanto, la voz de las alumnas sigue sin escucharse, al igual que el de muchas profesoras llevan años persiguiendo el mismo propósito que tratamos de abordar en este escrito, la inclusión de perspectiva de género en los estudios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

3.1. EL ACCESO DE LAS MUJERES AL CONOCIMIENTO

En el siglo XIV, la filósofa y escritora Christine de Pizan, en su libro “La ciudad de las damas” pedía un acceso igualitario para hombres y mujeres a la educación:

> “[...] si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con método, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos. Y agrega que si las mujeres sabían menos, se debía a que ellas

> [...] no tienen, como los hombres, la experiencia de tantas cosas distintas, sino que se limitan a los cuidados del hogar, se quedan en casa, mientras que no hay nada tan instructivo para un ser dotado de razón como ejercitarse y experimentar con cosas variadas." (Pizan, Christine 2000, p.119)

Christine de Pizan, identificaba el trabajo doméstico como una barrera para el acceso al conocimiento que reclama necesario para la consecución de la igualdad. Además, sentenció que la historia de las mujeres hubiese sido diferentes si estas no hubiesen sido educadas por hombres (Pizan, Christine 2000, p.119). Este reclamo ha sido una constante en la historia de la lucha de las mujeres por la obtención de sus derechos.

Desde el 10 de diciembre de 1948, con La Declaración Universal de Derechos Humanos, el acceso a la educación es considerado un Derecho Humano Fundamental. La educación es un instrumento poderoso porque permite a personas participar de la vida en comunidad, otorga libertad e independencia. Es por esto por lo que, en los inicios del movimiento feminista, el acceso a la educación se consideró primordial.

En España, el acceso de la mujer a los estudios superiores no se da hasta finales del siglo XIX cuando María Elena Masseras en 1871 consigue un permiso del Rey Amadeo de Saboya para acceder a la Universidad. Se convirtió en la primera mujer en estar matriculada de forma oficial en una universidad española. Pero, sin embargo, no fue la primera en asistir como oyente, ya que, en 1841, Concepción Arenal Ponte decide asistir a las clases de Derecho en la Universidad de Madrid. Para poder hacerlo trata de pasar desapercibida portando ropajes masculinos y cortándose el pelo como un hombre. Esta táctica no resulta efectiva, pero finalmente y tras superar un examen, la universidad permite que Concepción Arenal Ponte continúe asistiendo como oyente a las clases, aunque la formación no estará acreditada con ningún título.

Hasta 1888 el acceso de las mujeres a las enseñanzas universitarias carecía de regulación puesto que no era algo propio del género femenino y se consideraban excepcionales casos como los mencionados anteriormente. El 11 de junio de 1888 se publicó una Real Orden por la que se permitía la admisión de las mujeres en la universidad a través de un procedimiento reglado. Esta admisión estaba condicionada a la autorización del Consejo de Ministros y les permitía examinarse, pero no asistir a las clases dado que se trataba de una formación "privada".

Esta normativa estuvo vigente hasta el 8 de marzo de 1910, cuando se publicó en España un Real Decreto Ley permitiendo que ambos sexos pudieran acceder a la enseñanza superior en igualdad de condiciones. Esto supuso que las mujeres universitarias, tras concluir sus estudios obtendrían un título que les daba acceso al mundo laboral. Sin embargo, en esta investigación se ha comprobado que este decreto ley, tardó en aplicarse a todos los estudios superiores.

3.1.1. LAS PRIMERAS ESTUDIANTES

Tras una búsqueda en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se han encontrado multitud de documentos académicos, así como una colección de dibujos correspondientes a la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de San Fernando, predecesora de la actual La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Entre esta colección de dibujos, cabe destacar que únicamente existe uno que contiene la firma de una estudiante, Marcelina Poncela y Ontoria. Sin embargo, en varios artículos periodísticos publicados por la Universidad Complutense de Madrid, así como en la portada de la web de la *Colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes*[19], afirman con rotundidad que es el único dibujo de la escuela realizado por una mujer. Pero lo cierto es, que, ésta afirmación debería ser una suposición, ya que, tras navegar por la colección, se ha comprobado que existen más de veinte dibujos anónimos que podrían haber sido realizados por una mujer; además de errores que se han podido descubrir en esta investigación, como atribuir varios dibujos a "F. San Román" y tan solo uno a "F. J. Román" sin percatarse de que esa "J" en realidad podría ser una "S" y que realmente los dibujos habrían sido realizados por la misma persona.

Ilustración 29: Exposición "Dibujos de Academia", 2009. "Una joven contempla el único dibujo de la colección de la biblioteca realizado por una mujer, Marcelina Poncela Ontoria".

Ilustración 30: Filósofo, s.f. Marcelina Poncela Ontoria.

Ilustración 31: Marcelina Poncela Ontoria.

Además de la colección de dibujos, en este archivo encontramos una carta escrita por un grupo de estudiantes el 10 de junio de 1920 y dirigida a Miguel Blay, director de la Escuela, donde exponen lo siguiente:

[19]Recogido de: http://webs.ucm.es/BUCM/atencion/15294.php

> [...] A las alumnas de esta Escuela no les ha sido permitido matricularse en todas las clases que constituyen la completa enseñanza artística, perjudicándoselas en sus derechos a oposiciones, premios y demás beneficios, y quedándoseles reducida la enseñanza a una sola clase, Estética del Color, mientras que los alumnos cursan además de esta las de Dibujo del Natural, Modelado del Natural, Colorido, Composición y Paisaje [...]. (Estudiantes de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernándo, 1920)

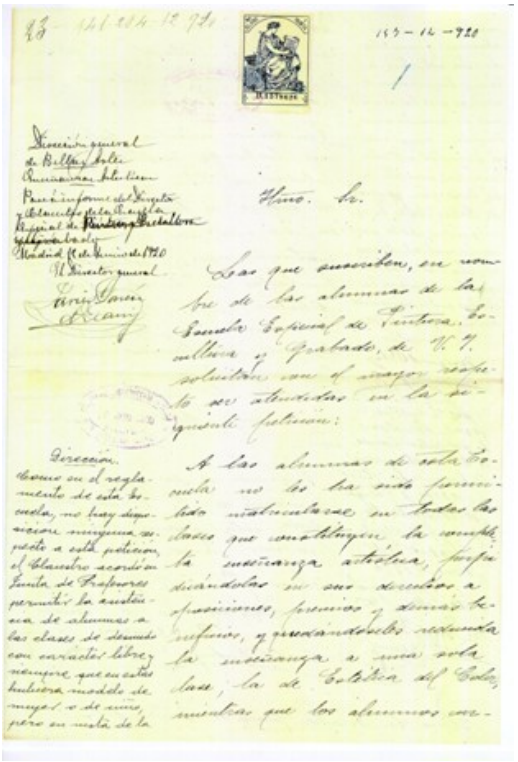


Ilustración 32: Carta de las estudiantes de Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de San Fernando pidiendo asistir a las mismas clases que sus compañeros, 1920.

Pese a que el decreto ley de 1910 ya llevaba más de diez años en vigor, las estudiantes de la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado seguían recibiendo una formación sesgada que coartaba de forma sustancial sus derechos y libertades ya que no podían obtener el mismo título que sus compañeros y por tanto les impedía participar en oposiciones y concursos, como bien exponen en su carta.
Esta petición obtuvo la siguiente respuesta por parte del director de la escuela:

> Como en el Reglamento de esta Escuela no hay disposición ninguna respecto a esta petición, el Claustro acordó en Junta de Profesores permitir la asistencia de alumnas a las clases de Desnudo con carácter libre y siempre que en estas hubiera modelo de mujer o de niño, pero en vista de la insistencia de las alumnas firmantes de esta solicitud a tener los mismos derechos que los alumnos en cuanto a matrículas y exámenes el Director de esta Escuela somete a la Dirección General de Bellas Artes la resolución de la presente solicitud [...] (Estudiantes de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernándo, 1920)

Finalmente, la Dirección General ratificó lo propuesto por el director de la escuela y las estudiantes, a las que en un primer momento se les prohibió la asistencia a las clases con modelo desnudo por lo inapropiado que resultaba que una mujer viese desnuda a cualquier otra persona; pudieron asistir a dichas clases siempre y cuando la modelo fuese de género femenino o se tratase de un niño. Esta resolución nos muestra cómo la mirada masculina que se exponía en el capítulo

anterior se hace evidente con este tipo de cuestiones. Una mujer no puede ver a un modelo masculino desnudo, porque ellos, cuando ven a una modelo desnuda femenina la sexualizan. Este hecho también nos muestra cómo las leyes son de vital importancia para la transformación social, pero siempre necesitan de un seguimiento y un compromiso por parte de las instituciones y los colectivos implicados.

Además de esta carta, en el archivo se encuentran dos libros de actas que corresponden a los cursos comprendidos entre 1857 y 1902. En estos libros redactaos a mano se encuentran detalles sobre las asignaturas que se impartían, cómo se impartían, quién las cursaba e incluso las calificaciones que obtenían. En este ejercicio de trabajo con textos manuscritos fue interesante descubrir que se establece una relación formal y visual con la orla que daba comienzo a este texto. Si volvemos a la ilustración 1 vemos que la única distinción que existe en las formas del lenguaje entre las personas que ocupan la parte superior de la imagen y las que ocupan la parte inferior es que -como se evidencia en la Ilustración 2- los nombres de las personas de la parte superior están precedidos por la abreviatura de “Don” y “Doña” respectivamente. Esta abreviatura está muy presente en los libros de actas de la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado. La letra “D” seguida de un punto inunda las páginas del archivo hasta que llega un momento en el que esa “D” desaparece dejando únicamente las comillas que acotan el espacio vacío de la siguiente forma: “ ”. Cuando un

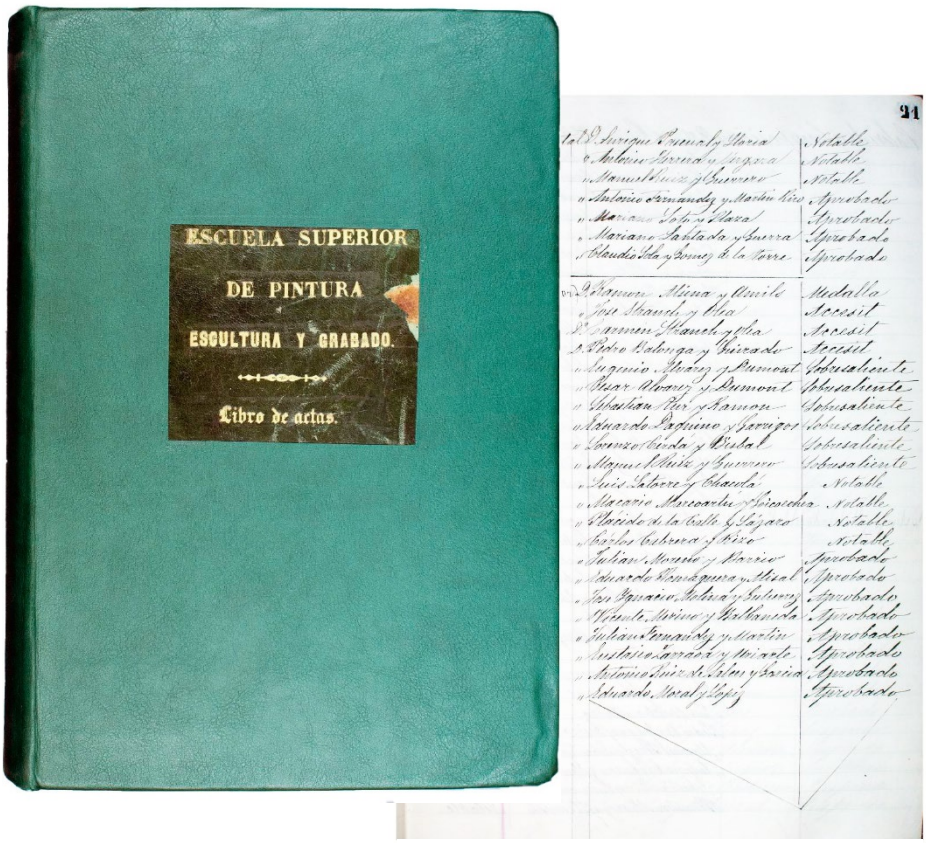


Ilustración 33: Libro de actas de la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado, 1857 y 1902

elemento distintivo se repite en un espacio de visibilidad, llega un momento en el que desaparece mientras va construyendo la norma, lo básico, lo universal, el masculino. En estos libros, solo vuelve a aparecer la “D” cuando de repente, una pequeña “a” minúscula se sitúa en la parte superior de la “D” como un accesorio que indica la diferencia.

Estas abreviaturas de Don y Doña representan un tratamiento formal de respeto que se coloca delante de los nombres de las personas. Como vemos en los archivos, antiguamente, se trataba con esta forma a toda la comunidad de la escuela, incluido el estudiantado. Sin embargo, en la orla de la promoción 2015-2019 solo se aplica al profesorado.
Este recurso de omisión de lo normativo ha resultado de gran utilidad a la hora de localizar a las que fueron las primeras estudiantes de esta escuela, antecesora de la que acoge este escrito. La primera alumna que aparece matriculada en La Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de Madrid corresponde al curso 1874/75 y es:

-**Dª Benita De Benito y Tejada** (1854-1896). La artista natural de Bilbao a los veinte años se trasladó a Madrid para continuar con su formación artística en esta escuela. Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876 con su obra El *Guardián.*

En el mismo curso existe registro de dos alumnas más:

-**Dª Joaquina Serrano y Bartolomé** (1857-1887)*,* pintora natural de Zamora que decidió continuar sus estudios en Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en La Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de San Fernando donde impartía clases su tío, pintor Joaquín Espalter. En 1875, empezó a trabajar como copista del Museo del Prado, avalada por el pintor Francisco Sans Cabot. En 1876, la Sociedad de Escritores y Artistas de Madrid la nombró socia de mérito. Desde ese año comenzó a exponer en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Actualmente, el Museo Nacional del Prado conserva cuatro obras de la artista.

-**Dª Teresa Madasú y Celestino** (1855-1917), pintora, dibujante y litógrafa natural de Zaragoza. Se matriculó en La Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de Madrid mientras seguía trabajando como ilustradora de diferentes publicaciones del Museo Arqueológico Obtuvo una pensión del Ministerio de Fomento y fue premiada en distintas exposiciones. En 1888 es nombrada profesora en la Asociación para la enseñanza de la mujer. Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes en varias ocasiones.

Este pequeño recorrido por las primeras estudiantes de lo que hoy es la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid quiere ser un pequeño homenaje de recuperación que demuestre que existieron y tuvieron reconocimiento en vida, aunque no se hable de ello.

3.1.2. DOCTORAS HONORIS CAUSA

El título de Doctor/a Honoris Causa es un reconocimiento honorífico que otorga la universidad a personas que han destacado en un ámbito concreto del conocimiento pero que no son necesariamente licenciados ni doctores en ese ámbito.

Ilustración 34: Pasillo de los/as Doctores/as Honoris Causa en la Escuela de Relaciones Laborales UCM, 2019.

Este honor personal que otorga la universidad construye un espacio muy peculiar en el que, a través de retratos fotográficos -enmarcados con *passepartout* y marco dorado- de estas personalidades, conforma un pasillo que conecta Escuela Profesional de Relaciones Laborales UCM con el Paraninfo de la misma universidad. Es interesante la simbología que puede recoger este espacio, pues conecta mediante la imagen de personalidades de reconocido prestigio -de género masculino, en su gran mayoría-, el lugar de la universidad en el que se imparten títulos propios y cursos de especialización[20] que erigen la parte privatizada de la universidad pública; con el Paraninfo Histórico de la universidad, donde se celebran la mayor parte de las ceremonias investiduras, tomas de posesión y entregas de premios de la universidad.

En la Universidad Complutense de Madrid, desde 1920 hasta 2008 con el nombramiento de Rita Levi-Montalcini, tan solo cuatro mujeres habían recibido el reconocimiento de Doctora Honoris Causa[21]. Un año después de la entrada en vigor de la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres,* se percibe cierto cambio en estas prácticas. La Doctora Rita Levi-Montalcini, pese a haber recibido en 1986 el Premio Nobel de Fisiología y Medicina, tendrá que esperar 22 años hasta que esta universidad reconoce su labor otorgándole título de Doctora Honoris Causa. Desde esta fecha (2008) tras la entrada en vigor de la *Ley Orgánica 3/2007,* y hasta la actualidad (2020), -en un periodo de doce años- seis mujeres han recibido ese reconocimiento que pone en valor su trabajo[22]. Estas leyes que buscan garantizar la igualdad y que actúan

[20] Los títulos propios y los cursos de especialización tienen un elevado coste de matrícula, muy superior a los estudios oficiales de la misma universidad. Información recogida de: https://www.ucm.es/estudios/titulo-propio

[21] Información recogida de: https://www.ucm.es/doctores-honoris-causa

[22] Idem.

en el ámbito del reconocimiento social, son necesarias y hacen que la consecución la igualdad efectiva esté cada vez más cerca, pero para ello es necesaria la determinación y el compromiso social e institucional.

3.2. EL CASO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

En 1978 como última parte de la integración de las enseñanzas artísticas en los Estudios Universitarios de España, se creó La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta integración aúna la experiencia pedagógica y creativa de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, vinculada a la Academia del mismo nombre y la tradición humanística, científica e investigadora de la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes, s. f.).

Esta herencia que proviene de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha mantenido la técnica en el centro de la estructura académica dando nombre a los departamentos. Éstos se esfuerzan en mantener la división de los modos de hacer cuando la realidad artística contemporánea hace mucho tiempo que comenzó a hibridar las técnicas difuminando las barreras formales que las separaban. Hay muchas cosas que han cambiado como el porcentaje de estudiantes en función del género; y otras muchas que se mantienen como el estudio del natural como modelos desnudos.

En este punto se tratará de conformar un esquema de la facultad a partir del análisis de los distintos sectores que componen la comunidad universitaria. Para ello utilizaremos los datos correspondientes al curso académico 2015/2016 proporcionados por la Unidad de Igualdad de la Universidad Complutense de Madrid (Ilustración 35).

Empezando por **el alumnado**, se observa que un 26% de los hombres que acceden a los estudios de grado, optan por realizar estudios de doctorado. En cambio, tan solo un 13% de las mujeres que acceden a los estudios de grado en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, termina por acceder a los estudios de doctorado. Estos datos son indicadores significativos pues se observa una resistencia notoria en el caso de las mujeres, que no olvidemos que componen un 70% del alumnado, para llegar a cursar estudios de posgrado.

En la búsqueda del origen de esta resistencia, se plantea la hipótesis de que las mujeres que acceden a los estudios de grado y master en la Facultad de Bellas Artes no encuentran referentes artísticos ni investigadores de su mismo género con los que puedan identificarse y tomar como ejemplo para desarrollar una carrera académica o investigadora. Para verificar esta hipótesis se estima necesaria la revisión con perspectiva de género de los distintos planes docentes y sus correspondientes bibliografías que se llevará a cabo en el subapartado *3.2.2. Guías Docentes del Máster en Investigación en Arte y Creación.*

Facultad de Bellas Artes-Curso Académico 2015/2016						
			H	M	Total	% M
Estudiantes		Grado	500	1.321	1.821	73%
		Master	48	103	151	68%
		Doctorado	130	174	304	57%
		Total	**678**	**1.598**	**2.276**	**70%**
PDI	Funcionario	Catedrático Universidad	10	1	11	9%
		Titular Universidad	35	26	61	43%
	Contratado	Contratado Doctor	6	13	19	68%
		Ayudante Doctor	4	4	8	50%
		Asociado	33	22	55	40%
		Colaborador	1	1	2	50%
		Total	**89**	**67**	**156**	**43%**
PAS	Funcionario	A1+A2	2	3	5	60%
		C1+C2	5	16	21	76%
	Laboral	A1+A2	0	0	0	
		B1+B2	0	0	0	
		C1+C2+C3	31	20	51	39%
		Total	**38**	**39**	**77**	**51%**
Cargos académicos		Decanato	0	1	1	100%
		Vicedecanatos	3	2	5	40%
		Secretaría	1	0	1	0%
		Dirección Departamento	5	0	5	0%
		Secretaría Departamento	0	4	4	100%
		Gerencia	0	1	1	100%

Ilustración 35: Cifras por géneros de la composición de la comunidad universitaria de la Facultad de Bellas Artes UCM, facilitado por la Unidad de Igualdad de la UCM, 2015.

Sin embargo, el **Personal Docente Investigador** (PDI) está compuesto por un 43% de mujeres, una cifra que aparentemente puede parecer igualitaria, pero si recordamos que los grados que se imparten en esta facultad están especialmente feminizados, vemos que la empleabilidad en el sector académico es notablemente más alta en hombres que en mujeres. En este colectivo de la comunidad universitaria, el indicador más relevante que encontramos es el tipo de contrato del que disfruta cada persona. Podemos observar de forma evidente la existencia de un techo de cristal[23] justo antes del cargo de Catedrático de Universidad, este elemento es un indicador de la existencia de una discriminación o segregación vertical, ya que únicamente un 9% de las catedráticas son de género femenino. Este hecho además de mostrar las resistencias a que las mujeres ocupen puestos de poder y con remuneraciones más elevadas, pide una revisión de la construcción del imaginario colectivo que se tiene de la investigación y el profesorado de universidad. Posiblemente una revisión de los referentes y los contenidos, al igual que en el sector del alumnado.

En el **Personal de Administración y Servicios** (PAS) vemos que, al tratarse de puestos de funcionariado y personal laboral, el acceso está regulado por oposición, por lo que se observa un reparto más igualitario en la composición cuantitativa de los puestos de trabajo entre hombres y mujeres. Sin embargo, los datos, en cuanto a este sector de la comunidad universitaria no muestran

[23] Techo de cristal: Barreras reales pero invisibles a las que tienen que enfrentarse las mujeres para acceder a puestos de responsabilidad dentro de las organizaciones.

indicadores significativos por lo que probablemente haya que hacer un estudio más exhaustivo de los puestos de trabajo y las tareas que desempeñan por género en la Facultad de Bellas Artes. Posiblemente se encuentren sectores más feminizados como podría ser la conserjería, frente a otros completamente masculinizados, como el equipo de técnicos de taller. Pero al no tener datos de la estructura organizativa en relación con la tarea que desempeñan, solamente podemos especular a partir de la observación y las experiencias propias dentro de este espacio.

La comparación de estos datos con estadísticas del año 2019 del mismo lugar, nos permite concluir que la situación se mantiene estable, excepto por el techo de cristal que aparentemente, después de cuatro años empezar a romperse. En 2019 el porcentaje de catedráticas de género femenino de esta facultad ascendió hasta el 28,6%[24]. Esta cifra sigue siendo un indicador de la existencia de una segregación vertical, especialmente si tenemos en cuenta que la feminización de los estudios que aquí se imparten está en constante aumento, llegando la composición del alumnado de género femenino en 2019 hasta un 75%[25]. No obstante, este aumento del número de catedráticas es un dato positivo que puede significar un primer paso en la transformación necesaria de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

Sin embargo, no podemos evadir que la feminización de los estudios que se imparten en esta facultad proviene de una división sexual del trabajo basada en roles estereotipados que siguen presentes en nuestra sociedad actuando como creencias limitantes u obstáculos que impiden avanzar hacia la igualdad efectiva.

Como práctica artística experimental[26] y con la pretensión de obtener visibilidad se ha desarrollado un *bot*[27] dentro de la red social *Twitter* que rescata la figura de la artista Marcelina Poncela y Ontoria, a través de la cual y empleando la ficción de una resurrección como estrategia artística, se ponen de manifiesto numerosos datos relativos a su vida y a la actual Facultad de Bellas Artes. Esta cuenta responde a los perfiles institucionales de organismos como la Universidad Complutense de Madrid, la Real Academia de San Fernando o el Ministerio de Igualdad para recodarles con cifras algunas cuestiones que están ocurriendo en la Facultad de Bellas Artes UCM. Esta táctica de resurrección es la misma que emplea la artista Diana Larrea en su exposición *De entre las muertas (2020)* donde a través de unas cianotipias digitales recupera los autorretratos de 100 artistas de género femenino.

[24] Datos recogidos de: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-124838/PDI%2080.pdf
[25] Idem.
[26] Disponible en: https://twitter.com/OntoriaPoncela
[27] Un *bot* es un programa informático que realiza de forma constante tareas repetitivas a través de Internet. Son muy comunes en la red social Twitter.

3.2.1. PREMIOS EXTRAORDINARIOS

Los Premios Extraordinarios son otro distintivo de reconocimiento y honor -que no de recompensa económica- que otorga la Universidad Complutense de Madrid al alumnado con mejor expediente académico de cada uno de los grados. En función del número de graduados que compongan la promoción se otorgan más o menos premios. En el caso de la Facultad de Bellas Artes, de la que extraemos los datos en la siguiente tabla[28], suelen otorgarse dos o tres.

CURSO	H	M
2009/2010	0	3
2010/2011	3	0
2011/2012	1	2
2012/2013	3	0
2013/2014	2	3
2014/2015	2	1
2015/2016	2	1
2016/2017	2	0
2017/2018	1	2
2018/2019	0	2

Como se ha mostrado anteriormente, la cantidad de estudiantes de género femenino que integran esta facultad es significativamente mayor que la cantidad de estudiantes de género masculino. Sin embargo, esta feminización de la facultad no se ve reflejada en los datos de los Premios Extraordinarios, ya que podemos identificar que en los últimos diez años han obtenido este reconocimiento 16 hombres y 14 mujeres. Lo que resulta sorprendente cuando el alumnado de género masculino supone tan solo un 30% del total, por lo que sería más probable que el numero de mujeres que obtuviese este premio fuese significativamente mayor. Sin embargo, ocurre lo contrario, en los últimos diez años han obtenido este reconocimiento más hombres que mujeres.

Este hecho puede que sea una casualidad ya que no tenemos una muestra lo suficientemente amplia para hacer un análisis estadístico en profundidad, no obstante, sabiendo que este premio se otorga exclusivamente en base al expediente académico del alumno o la alumna en cuestión, y tras ver que el profesorado también está integrado mayoritariamente por mujeres. Es inevitable establecer de nuevo una relación con la orla que se analizaba en la introducción, en la que el alumnado (mayoritariamente de género femenino) elegía al profesorado que querían que apareciese en la composición. Esta elección en la que se tenían en cuenta los afectos y el valor personal que cada estudiante atribuyese a la calidad de docencia que impartía el profesor o la profesora en cuestión, resultó mostrar una amplia mayoría de profesores de género masculino, develando cómo las alumnas valoran mejor a un profesor que a una profesora. Esta dinámica de forma inversa y por supuesto inconsciente, es la que, desde esta investigación se piensa que justifica los resultados de los premios. Sin embargo, no deja de ser una hipótesis abierta ya que estas cifras pueden interpretarse desde multitud de perspectivas.

[28] Datos recogidos de: https://bouc.ucm.es/

3.2.2. GUIAS DOCENTES DEL MÁSTER EN INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CREACIÓN

A partir de las Guías Docentes del Máster en Investigación en Arte y Creación (MIAC) en el que se inscribe el presente texto, se ha desarrollado un estudio cuantitativo con perspectiva de género sobre los referentes que se brindan en las bibliografías de cada una de las diecisiete asignaturas.

ASIGNATURAS MIAC	AUTORAS/ARTISTAS
ARTE CIENCIA Y NATURALEZA	0
ARTE PÚBLICO, INTERACCIÓN ENTRE ESCULTURA Y ARQUITECTURA	5
ARTE Y CONTEXTO SOCIAL	1
COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS	1
DIBUJO Y PROCESOS DE CREACIÓN LABORATORIO DE DIBUJO EXPERIMENTAL	3
EL CUERPO EN LA ESCULTURA	1
ESTRATEGIAS DE IDENTIDAD EL CUERPO LA MEMORIA Y EL LUGAR	0
IMAGEN DE SÍNTESIS Y ENTORNOS INTERACTIVOS	0
IMAGEN PICTÓRICA EN LA CULTURA VISUAL	0
INTERVENCIONES Y ACCIONES EN EL ENTORNO	2
INVESTIGACIÓN Y TEORÍA EN BELLAS ARTES	0
LENGUAJES PICTÓRICOS	0
MATERIALES Y TECNOLOGÍA EN LA ESCULTURA	1
NARRATIVAS DIGITALES	0
NUEVOS MATERIALES Y TÉCNICAS PICTÓRICAS	2
SISTEMAS Y METODOLOGÍAS INTEGRADAS EN EL PROYECTO DE LA OBRA GRÁFICA SERIADA	0
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER	0

En la tabla anterior se enumeran las asignaturas (obligatorias y optativas) y las referencias que recoge cada una de ellas en la bibliografía de sus respectivas Guías Docentes. A partir de estos datos se ha podido determinar, que 10 de las 17 asignaturas, no contienen ningún referente femenino en sus bibliografías. De las 7 asignaturas restantes, que sí incluyen autoras entre sus referentes, 3 asignaturas contienen una única referencia femenina; 2 asignaturas incluyen a dos mujeres; y tan solo 2 asignaturas del Máster en Investigación en Arte y Creación incluye a 3 o más mujeres entre sus referentes. Además, 4 de las 5 asignaturas obligatorias que componen el máster no contienen ninguna referencia de género femenino en su descriptor.

Estas asignaturas sin referencias femeninas recuerdan al famoso libro *La Historia del Arte* de Ernst Gombrich, que, durante décadas, debido a la gran relevancia que adiquirió, ha contribuido a la invisibilización de las mujeres artistas, puesto que en su primera edición tampoco incluía a ninguna mujer. Utilizando estrategias de destrucción como parte de la práctica artística y ante la imposibilidad de cambiar los contenidos recibidos en esta formación académica, desde esta investigación y como práctica experimental se ha decidido reducir a cenizas este icónico en la pieza *"Cenizas de la Historia del Arte"* (Anexo 1, página 75). Recientemente gran cantidad de artistas han trabajado con este mismo libro como

eje de sus investigaciones, y otras muchas han realizado una gran labor de recuperación de artistas mujeres tratando así de cambiar estos contenidos que se imparten en las enseñanzas artísticas. Algunas de estas artistas son María Gimeno, Coco Moya o Diana Larrea, entre muchas otras.

La ausencia de referentes de género femenino es una de las principales estrategias de perpetuación de la desigualdad, porque imposibilitan la construcción de un imaginario "otro" inclusivo para todas las personas ya que no se dispone de un ejemplo previo al que mirar ni una meta realista que perseguir.

Estos datos se exhiben en la parte visible del máster, en su página web. Pero están profundamente arraigados en la base que sustenta la titulación y para cambiarlos es necesario un compromiso por parte del profesorado que imparte docencia en este máster y de la dirección del mismo. No es suficiente con incorporar referencias de autoras y artistas mujeres de forma individual en las asignaturas que se imparten porque, aunque pueda suponer un avance, lo realmente necesario es un cambio visible no solo para construir una sociedad mas inclusiva, sino también para cumplir con la Ley Orgánica 1/2004 y la Ley Orgánica 3/2007 que como marco legal y justificación daban pie a esta investigación.

A partir de esta omisión de la ley se ha desarrollado una instalación *site specific* para el baño que se encuentra en el pasillo del Decanato de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta obra, titulada *"El papel de la ley"*[29] consiste en una instalación de papel secamanos en el que previamente se han impreso todas estas leyes que exigen y fomenta un trato igualitario entre hombres y mujeres en el ámbito de las enseñanzas universitarias. La pieza se ha desarrollado con impresión laser sobre papel secamanos y evidencia esta omisión de responsabilidades que en numerosas ocasiones se lleva a cabo desde las personas que tienen en sus manos la capacidad de transformación, pero que deciden "lavarse las manos" e ignorar su responsabilidad.

[29] Disponible en Anexo 1, página 79.

CONCLUSIONES

En este apartado que cierra el documento vamos a enumerar las principales conclusiones que se han podido extraer de esta búsqueda personal que ha motivado la investigación.

- La cultura, inserta en todos los aspectos de la vida, actúa como imposición de sentido y construye a través de roles y estereotipos lo que denominamos “el constructo cultural de mujer”. Este sujeto “mujer” es una versión defectuosa o una copia del sujeto masculino (original) a partir del cual se ha construido la sociedad que habitamos. Por tanto, la mujer se sitúa desde el momento del nacimiento en un sujeto “otro” que ha de cumplir lo que se espera de ella en todos los ámbitos de la vida.
- Una de las conclusiones principales de la investigación es constatar que existe una violencia sistémica en cuanto a formas de representación del género femenino. Esta violencia se infringe especialmente a través del lenguaje que se erige como una barrera invisible y rizomática que sostiene y perpetúa la sociedad patriarcal condicionando las relaciones que se establecen en nuestro día a día. El lenguaje es una forma de ordenación del mundo y las normas que lo articulan en cada ámbito esconden formas de violencia. Como ocurre en los textos académicos donde se ha comprobado que las normas de citación invisibilizan a las autoras de género femenino.
- Este texto se ha redactado con estrategias artísticas contemporáneas aplicadas a la investigación que alteran la normatividad intrínseca en este tipo de documentos académicos que han de cumplir multitud de requerimientos formales. Sin incumplir ninguno de estos requisitos, se ha tratado de introducir elementos poco comunes que pretenden performativizar el texto. Estos elementos son: un sistema de citación APA modificado, que incluye el nombre de las autoras, para visibilizar su género; la utilización del plural femenino junto con la aplicación de las normas de lenguaje inclusivo proporcionadas por El Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad; y la introducción de coloquialismos, frases hechas y refranes en los títulos de los distintos apartados para evidenciar que estos constructos lingüísticos perpetúan la desigualdad desde el lenguaje.
- Nuestro objeto de estudio, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid es un contexto donde la división sexogenérica característica del sistema patriarcal dominante no se ha superado y, por tanto, sigue funcionando a partir de una separación binaria del género. Esta realidad nos muestra que, aunque el género es una forma de opresión tácita, no podemos negarlo porque negaríamos la radicalidad del problema. Sin embargo, en esta investigación no pretendemos en ningún caso negar otras realidades posibles.
- En esta investigación, que parte de las artes plásticas y los estudios visuales, se constata que existen imágenes dentro de la Universidad Complutense de Madrid, como la orla de la promoción 2015/2019 o los

Falsos Robados que están revelando una violencia sistémica que atraviesa todos estos discursos legitimados y afecta de lleno a las personas que conforman la comunidad universitaria. Son la evidencia de que esta división binaria del género sigue vigente y que funciona como estrategia de poder dentro de las enseñanzas universitarias.

- Prestando especial interés al papel histórico de la mujer en el arte, se ha realizado un recorrido a través de distintas pinturas mitológicas para hacer una relectura que a nivel personal resulta necesaria para situarme como artista y mujer. Después de este recorrido podemos concluir que: es de vital importancia entender las representaciones pictóricas en su contexto para hacer lecturas críticas desde el presente y dejar de situar las imágenes de violencia machista en lugares de legitimación, evitando así que se reproduzcan determinados comportamientos y estigmas sociales que ejercen violencia sobre las mujeres y sus cuerpos; las representaciones pictóricas de desnudos femeninos sexualizados han estado ocultas en relatos mitológicos, sin embargo cuando estas representaciones se liberan de la mitología dejan al descubierto su verdadera intención; en la historia del arte, las artistas han permanecido ocultas tras la calidad de sus obras, que durante siglos han estado atribuidas a artistas de género masculino, para que el valor de estas subiese; históricamente las mujeres no podían tomar un papel activo en el arte, hasta tal punto que ni siquiera el diccionario recogía esta posibilidad ya que mujer del arte significa prostituta.
- Cualquier tarea desempeñada por una mujer siempre tendrá menos valor y reconocimiento que la misma tarea desempeñada por un hombre, esta cultura del menosprecio se ve en las cifras de Mujeres en las Artes Visuales, en la elección del profesorado de la orla de la promoción 2015/2019, en la obtención de los Premios Extraordinarios de Grado que otorga la Universidad Complutense de Madrid o incluso en la cantidad de Doctoras Honoris Causa que tiene la UCM.
- Las leyes que fomentan la igualdad en el ámbito universitario y que se recogían en el apartado *Justificación* han sido de utilidad para la envestidura, desde su entrada en vigor, de nuevas Doctoras Honoris Causa, Sin embargo, aunque hayan actuado en este ámbito de reconocimiento, no ha ocurrido lo mismo en la parte más tangible y necesaria, ya que los contenidos que se imparten seguimos sin tener referencias femeninas que construyan un imaginario inclusivo.
- La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, siguiendo con la normativa vigente, necesita con urgencia incluir perspectiva de género en sus contenidos y en sus formas. No es posible que unos estudios altamente feminizados tengan redactadas sus guías docentes en masculino. Este hecho es el origen de que en proporción, las estudiantes que deciden continuar sus estudios de doctorado son muchas menos sus compañeros de género masculinos, lo que a la larga y sumado a la cultura del menosprecio y todo el bagaje que arrastra la construcción de mujer, se traduce en la construcción del techo de cristal que existe en el puesto de Catedrático/a de Universidad

PROSPECTIVA

El presente Trabajo de Fin de Máster surgía antes de una pandemia mundial, en la que aun hoy, nos vemos inmersas. Esta crisis que nos mantiene expectantes e inmóviles, atentas a cambios constantes y situaciones complejas, está suponiendo un cambio de paradigma radical en el que las tecnologías se han impuesto de forma apresurada y casi improvisada. Este virus que ha pasado de ser un completo desconocido a un compañero vital; ha copado toda la atención mediática creando una guerra en la que todos los recursos son pocos para luchar contra él. Ahora -como siempre- las luchas sociales han quedado relegadas y aún más precarizadas. La adaptación a esta nueva normalidad nos mantiene ocupadas y en la universidad es más importante crear protocolos de acceso, modificar planes docentes tratando de proteger la presencialidad, hablar de educación bimodal, desdoblar grupos, poner gel hidroalcólico en la entrada y controlar la asistencia que aprovechar este momento convulso para incluir perspectiva de género en las asignaturas, cambiar nuestra actitud con respecto a la comunidad y tratar de habitar un espacio mejor para todas. Ahora entiendo que esta investigación no termina aquí, sino que empieza y se convierte en un estado vital.

Puedo decir que este trabajo de fin de máster ha sido el más complejo al que me he enfrentado nunca, porque no atendía a una consecución de objetivos ni a una tarea impuesta, sino que se trata de una puesta al día, de un marco teórico conceptual que me sitúa como mujer, artista y estudiante. Me atrevo a decir que esta investigación me acompañará siempre, y me ayudará a saber quién soy, a entender por qué el trato que recibo no es el mismo que el que reciben otras personas y a intentar cambiarlo teniendo como ejemplo a profesoras de esta institución que ya lo están haciendo.

Después de este máster, se abre el siguiente tramo de la carrera académica, los estudios de doctorado. Como no podía ser de otro modo, en esta futura investigación mantendré como eje central la perspectiva de género y recogeré ese interés por la tecnología que ha sobrevolado este escrito desde el principio, actuando como vector transversal.

El proyecto de tesis doctoral nace de una voz, una voz que se multiplica, amplifica y superpone llegando a escucharse en cualquier lugar del planeta y también fuera de él. Es una voz deshumanizada, con múltiples cuerpos, pero sin identidad. Son voces mediadas por la tecnología con las que hablamos, que oímos, pero cuesta escuchar, voces que se convierten en ruido cuando viajan. Estas voces pertenecen a las inteligencias artificiales que se integran poco a poco en los aspectos más bajos de la cotidianidad, aprendiendo hábitos sociales y acompañando de forma asistencial nuestra manera de habitar. Este futuro proyecto de investigación pretende estudiar si las estrategias de poder producidas por modelos algorítmicos, que se aplican sobre los cuerpos, atienden a cuestiones sexo-genéricas y cómo éstas son determinadas por inteligencias artificiales. Trataré de abordar la influencia de los avances tecnológicos en la construcción subjetiva del patrón de comportamiento sexo-genérico normativo ante el cambio de paradigma que está aconteciendo en el modelo socioeconómico actual.

BIBLIOGRAFÍA

LiBROS

Acaso López-Bosch, María., & Megías, Clara. (2012). *Pedagogías invisibles: El espacio del aula como discurso*. Los Libros de la Catarata; WorldCat.org.

Aliaga, Juan Vicente, Larrañaga Altuna, Josu, & Universidad Complutense de Madrid. (2010). *Arte y política: (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)* (1ª ed.). Editorial Complutense; WorldCat.

Aramburu, Nekane., Bassas Vila, Assumpta., Cañas, M., Correa, N., Cámara López, Elvira., Díez Huertas, Celia., Jerez, C., López Fernández Cao, Marián., Martínez Tejedor, M. Concepción., Martínez-Collado, Ana., Moreno Conde, Margarita., Soláns, P., Sádaba Murguia, Estíbaliz., Torres López, Matilde., Villa, R. de la., Villaplana, Virginia., & Mujeres en las Artes Visuales. (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España*. Mujeres en las Artes Visuales; WorldCat. http://www.mav.org.es/index.php

Augé, Marc. (2017). *Los «no lugares», espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad* (Edición conmemorativa.). Gedisa; WorldCat.org.

Bauman, Zygmunt. (2008). *Los retos de la educación en la modernidad líquida.* (Vol. 1-1 online resource (47 pages)). Editorial Gedisa; WorldCat.

Beard, Mary. (2018). *Mujeres y poder: Un manifiesto* (S. Furió, Trad.; Vol. 1-1 online resource : illustrations). Crítica; WorldCat.org.

Benjamin, Walter. *ILUMINACIONES.* (Vol. 1-1 online resource). TAURUS.; WorldCat.org.

Blasco, Selina., Checa Gismero, P., Fernandez Mirón, C., Hutton, G., Insúa, L., Jerez, M., Mesa del Castillo, Miguel., Nieto, Enrique., Pozo, D. del, Pérez Iglesias, J., Simón, A., Álvarez García, Beatriz., Centro de Arte Joven (Madrid), & Chiringuito Caníbal (Grupo de artistas). (2017). *Programa sin créditos: Una investigación basada en la práctica artística = Programme without credits: A research project based on artistic practice* ([1ª ed.].). Ediciones Asimétricas; WorldCat.

Blasco, Selina., Hutton, G., Insúa, L., Simón, A., Álvarez García, Beatriz., & Centro de Arte Joven (Madrid). (2016). *Universidad sin créditos: Haceres y artes: Un manual = University without credits: A workbook on the arts and their doings* ([1ª ed.].). Ediciones Asimétricas; WorldCat.

Borrás Gualis, Gonzalo M. (2001). *Cómo y qué investigar en historia del arte: Una crítica parcial de la historiografía del arte española* (1ª ed.). Ediciones del Serbal; WorldCat.

Brea, José Luis. (2004). *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac; WorldCat.org.

Brea, José Luis. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Akal; WorldCat.org.

Butler, Judith. (2009). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis; WorldCat.

Butler, Judith., & Expósito, M. (2006). *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Brumaria; WorldCat.

Calderón García, Natalia., & Hernández y Hernández, Fernando. (2019). *La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro; WorldCat. http://www.puvill.com/toc/9788417667320.pdf

Cornago, Ó. (2015). ¿Hay alguna teoría que no implique una práctica? Relaciones entre conocimiento teórico y conocimiento práctico. En *Ensayos de teoría escénica*

sobre teatralidad, público y democracia (pp. 99-130). Abada editores; WorldCat.org. http://archivoartea.uclm.es/textos/hay-alguna-teoria-que-no-implique-una-practica-relaciones-entre-conocimiento-teorico-y-conocimiento-practico/

De Pisan, Christine (, Lemarchand, M.-J., & Lemarchand, M.-J. (2001). *La ciudad de las damas* (2ª ed). Siruela; WorldCat.org.

Federici, Silvia, Hendel, V., & Touza, L. S. (2018). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (10ª ed.). Traficantes de Sueños; WorldCat.org.

Flores, Valeria. (2013). *Interruqciones: Ensayos de poética activista: Escritura, política, educación*. La Mondonga Dark; WorldCat.org. https://drive.google.com/file/d/0B6c50cj7OLy8eUhtSEgtaFg2RDA/view

Foucault, Michel. (2004). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (33a ed.). Siglo Veintiuno; WorldCat.org.

Gállego Rubio, M. C., Méndez Aparicio, J. A., Gállego Rubio, C., & Méndez Aparicio, J. A. (2007). *Historia de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid* (1. ed.). Editorial Complutense; WorldCat.org.

Halberstam, Judith, & Sáez, Javier (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales; WorldCat.org.

Han, Byung-Chul. (2016). *Topología de la violencia* (Vol. 1-1 online resource.). Bookwire GmbH; WorldCat.org. https://www.overdrive.com/search?q=8396EA51-7273-4693-975C-D1FCB4948ED7

Han, Byung-Chul., Saratxaga Arregi, A., & Ciria, A. (2018). *La sociedad del cansancio* (2ª ed., 3ª reimp.). Herder; WorldCat.org.

Haraway, Donna. (2004). *Testigo_modesto@ segundo_milenio, HombreHembra©_conoce oncoratón®: Feminismo y tecnociencia*. UOC; WorldCat.org.

Haraway, Donna. (2018). *Manifiesto cyborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX : un sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* (1ª ed. en Ediciones Inestables). Ediciones Inestables; WorldCat.org.

Le Guin, Úrsula. K. (2018). *Contar es escuchar: Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (1ª ed.). Círculo de Tiza; WorldCat.org.

Marín Viadel, Ricardo. (2005). *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Editorial Universidad de Granada; WorldCat.

Miguel Álvarez, Ana de. (2015). *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección* (1ª ed.). Cátedra; WorldCat.

Mill, John Stuart., & Mellizo, Carlos. (2010). *El sometimiento de la mujer*. Alianza; WorldCat.org.

Mitchell, William John Thomas. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? : Una crítica de la cultura visual* (I. Mellén, Trad.). Sans Soleil; WorldCat.org.

Nochlin, Linda. (1989). *Women, art and power: And other essays*. Icon; WorldCat.org.

Orejudo, Antonio. (2011). *Un momento de descanso* (1a ed.). Tusquets; WorldCat.org.

Pascual Soto, Arturo., & Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Coloquio Internacional (18. 1994. Guanajuato, M. (1995). *Arte y violencia* (1. ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; WorldCat.

Pateman, Carole. (2019). *El contrato sexual*. Ménades; WorldCat.org.
Ramírez Blanco, Julia. (2014). *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol* (1ª ed.). Cátedra; WorldCat.org.
Rancière, Jacques., Estrach, N., & Estrach, N. (2003). *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1a. ed.). Editorial Laertes; WorldCat.org.
Rousseau, Jean-Jacques. (1900). *El contrato social* (Vol. 1-1 online resource (155 pages)). Editorial Tor; WorldCat.org. http://books.google.com/books?id=uhgPAAAAYAAJ
Ruiz Franco, Rosario., & Nielfa Cristóbal, G. (2007). *¿Eternas menores? : Las mujeres en el franquismo*. Biblioteca Nueva; WorldCat.
Saramago, José., & Universidad Complutense de Madrid. (2010). *Democracia y universidad*. Editorial Complutense; WorldCat.org.
Solnit, Rebecca., & Martín Ponz, P. (2016). *Los hombres me explican cosas*. Capitán Swing; WorldCat.
Suárez Villegas, Juan Carlos., & Panarese, Paola. (2019). *Comunicación, género y educación.* Dykinson.
Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Coloquio Internacional (7. 1981 : Guanajuato). (1985). *Las academias de arte*. Universidad Nacional Autónoma; WorldCat.
Valcárcel Medina, Isidoro. (2015). *Un nuevo modelo de Universidad* (Galería Fúcares (Madrid), Ed.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; WorldCat.
Varela, Nuria. (2018). *Feminismo para principiantes* (Primera edición: mayo de 2018 Edición actualizada). B de Bolsillo; WorldCat.org.
Vázquez Ramil, Raquel. (2012). *Mujeres y educación en la España contemporánea: La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid* (Vol. 1-1 online resource (494 pages).). Akal; WorldCat.org. http://www.digitaliapublishing.com/a/28002/
Weber, Max, & Aron, Raymond. (1972). *El político y el científico* ([3a. ed.].). Alianza Editorial; WorldCat.org.
Woolf, Virginia, & Pujol, L. (2002). *Una habitación propia* (2a. ed.). Seix Barral; WorldCat.org.
Zafra, Remedios. (2004). *Habitar en (punto)net: Estudios sobre mujer, educación e Internet*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones; WorldCat.
Zafra, Remedios. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo.* (Vol. 1-1 online resource (197 pages)). Fórcola Ediciones; WorldCat.org.

TRABAJOS ACADÉMICOS

Blasco, Selina. (2018). Hay muchas academias (y están) en esta. Impresiones superficiales sobre capitalismo institucional. *# Re-Visiones*, *8*.
Camnitzer, Luis. (s. f.). *La Enseñanza del arte como fraude – [esferapública]*. Recuperado 7 de octubre de 2019, de https://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/
de Lauretis, Teresa. (s. f.). *La tecnología del género*. 29.
Gurrea, Marcial Terrádez. (2000). *Frecuencias léxicas del español coloquial: Análisis cuantitativo y cualitativo* [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text, Universitat de València]. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=177481

Richard, Nelly. (2019). *Mujeres sin comillas y entre comillas (1)*. Campo de relámpagos. http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/8/3/2019

Val Cubero, Alejandra. (2001). *LA PERCEPCIÓN SOCIAL DEL DESNUDO FEMENINO EN EL ARTE "SIGLOS XVI-XIX". PINTURA, MUJER Y SOCIEDAD* [Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/4347/1/T25605.pdf

Varela, Nuria. (2012). La nueva misoginia. *Revista europea de derechos fundamentales*, *19*, 25-48. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4055493

ARTÍCULOS Y RESEÑAS PERIODÍSTICAS

Aragón, El Periódico de. (s. f.). Goya, contra la violencia machista. *El Periódico de Aragón*. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/museo-prado-celebra-bicentenario-exposicion-goya_1396611.html

Biblioteca Complutense: Dibujos de academia. Facultad de Bellas Artes de la UCM. Imágenes: BUCM. (s. f.). Recuperado 1 de noviembre de 2020, de http://webs.ucm.es/BUCM/bba/31879.php

Butler, Judith. (s. f.). Capitalism Has its Limits. *Versobooks.com*. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.versobooks.com/blogs/4603-capitalism-has-its-limits

Diccionario feminista para principiantes. (2018, abril 11). *MALVESTIDA*. https://malvestida.com/2018/04/diccionario-feminista-principiantes/

Española, Acción Cultural. (s. f.). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España eBook*. Recuperado 15 de abril de 2020, de https://www.accioncultural.es/es/100_a_os_femenino

Fernández, Jaime. (s. f.). *Tribuna Complutense: UCM*. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.ucm.es/tribunacomplutense/223/art3282.php

Méndez Baiges, Maite. (2020, octubre 25). LIBERTAD PARA LAS ESCLAVAS DEL MUSEO DEL PRADO. *M-Arte y Cultura Visual*. https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/25/libertad-para-las-esclavas-del-museo-del-prado/

Portús Pérez, Javier. (2002). Sala Reservada. - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*. https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sala-reservada/91593a25-dd47-40c5-95b6-6a2f709155d2

S. Zavia, Matías. (2018). ¿Y si las venus del Paleolítico no fueron talladas por hombres sino por mujeres examinando su propio cuerpo? *Gizmodo en Español*. https://es.gizmodo.com/y-si-las-venus-del-paleolitico-no-fueron-talladas-por-1828648520

Trabajo dicta que la difusión del vídeo sexual de la trabajadora de Iveco no influyó en su suicidio. (2020, junio 25). *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/vida/20200625/481946782843/inspeccion-trabajo-trabajadora-iveco-suicidio-video-sexual.html

PELÍCULAS, DOCUMENTALES Y SERIES

Balló, Tania., Jiménez Núñez, Manuel., & Torres, Serrana. (2015). *Las Sinsombrero* [Documental]. https://www.filmaffinity.com/es/film504356.html

Gavron |, Sarah. (2015). *Sufragistas* [Drama]. https://www.filmaffinity.com/es/film904562.html
Jaenes, Marta., & Márquez, Rosa. (2019). *¿Qué co#o está pasando?* [Documental]. https://www.filmaffinity.com/es/film676416.html
Orlowski |, Jeff. (2020). *El dilema de las redes* [Documental]. https://www.filmaffinity.com/es/film640069.html
Siebell, Jennifer. (2011). *Miss Representation* [Documental]. https://www.filmaffinity.com/es/film320153.html
Taymor |, Julie. (2002). *Frida* [Drama]. https://www.filmaffinity.com/es/film601562.html

VÍDEOS EN LÍNEA

Adichie, Chimamanda Ngozi. (s. f.). *We should all be feminists*. Recuperado 8 de enero de 2020, de https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists
Camnitzer, Luis. (2019, marzo 6). *Arte, educación y otras cosas.* https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/17412
Despentes, Virginie. (s. f.). *Otra Vuelta de Tuerka_Virginie Despentes con Pablo Iglesias* (P. Iglesias) [Entrevista]. Recuperado 10 de junio de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=3w3mrxjAV-g
Flecha, Consuelo. (2017). *Universitarias que abren camino. Primeras Mujeres en la Universidad de Sevilla*. https://www.youtube.com/watch?v=FFQFe0UiTL8&feature=emb_title
Torr, Diane. (2013). *MAN FOR A DAY* [Performance]. https://www.youtube.com/watch?v=1Sh-D7sln8A
Valcarcel, Amelia. (2015). *"El acceso de las mujeres al poder: ¿una utopía?"* [Conferencia]. https://www.youtube.com/watch?v=7dobO_vjfbQ&t=14s
Zizek, Slavoj. (2014a, agosto 16). *Slavoj Zizek (sub)—Feminismo #MeToo*. https://www.youtube.com/watch?v=WSrMeNKcAKE&list=RDzgcGvKG-YfE&index=16
Zizek, Slavoj. (2014b, agosto 16). *Zizek—La tercera píldora y los vídeos juegos (Subtitulado)*. https://www.youtube.com/watch?v=zgcGvKG-YfE&list=RDzgcGvKG-YfE&start_radio=1&t=0

DICCIONARIO Y ENCICLOPEDIA

arte definicion—Buscar con Google. (s. f.). Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.google.com/search?q=arte+definicion&oq=arte+definicion&aqs=chrome..69i57j0l7.3884j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
Prostituta. (s. f.). Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de http://etimologias.dechile.net/?prostituta
RAE. (s. f.-a). Meme. En *«Diccionario de la lengua española»—Edición del Tricentenario*. Recuperado 31 de agosto de 2020, de https://dle.rae.es/meme

RAE. (s. f.-b). Mujer | Diccionario de la lengua española (2001). En *«Diccionario esencial de la lengua española»*. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.rae.es/drae2001/mujer

RAE. (2020). Orla | Diccionario de la lengua española. En *«Diccionario de la lengua española»—Edición del Tricentenario*. https://dle.rae.es/orla

Socialización diferencial. (2019). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Socializaci%C3%B3n_diferencial&oldid=119688152

Valle inquietante. (2020). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Valle_inquietante&oldid=130230747

Violencia simbólica. (2019). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Violencia_simb%C3%B3lica&oldid=120803627

SITIOS EN LÍNEA

Museo Nacional del Prado. (s. f.). *Museo Nacional del Prado* [Institucional]. Museo Nacional del Prado. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.museodelprado.es/visita-el-museo?gclid=Cj0KCQjwufn8BRCwARIsAKzP696JJseIt954ZAmbO1oTSaHzAunPsyU7p_54rtJTkx5AqzleP9NxR4EaAn7REALw_wcB

Naciones Unidas. (s. f.). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx

Real Academia de Bellas Artes de San Fernado. (s. f.). *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Institucional]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://realacademiabellasartessanfernando.com/es

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-a). *Archivo Institucional E-Prints Complutense* [Archivo digital]. E-Prints Complutense. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://eprints.ucm.es/index.html

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-b). *Biblioteca Complutense: Colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes* [Archivo digital]. Colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de http://webs.ucm.es/BUCM/atencion/15294.php

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-c). *Facultad de Bellas Artes* [Institucional]. Facultad de Bellas Artes. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://bellasartes.ucm.es/

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-d). *Protocolo Acoso UCM*. Unidad de Igualdad UCM. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.ucm.es/unidaddeigualdad/i-plan-de-igualdad-1

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-e). *Tribuna Complutense UCM* [Noticias]. Tribuna Complutense. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.ucm.es/tribunacomplutense/

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.-f). *Universidad Complutense de Madrid* [Institucional]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado 1 de noviembre de 2020, de https://www.ucm.es/

LEYES

Constitución Española, «BOE» núm. 311 (1978). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229

Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género., «BOE» núm. 313 (2004). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760

Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres., «BOE» núm. 71 (2007). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760

ARCHIVO

Escuela Superior de Escultura, P. y G. (2019a). *Libro de actas de la antigua Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado correspondiente a los cursos comprendidos entre 1857 y 1881* [Info:eu-repo/semantics/digitized_item]. Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado. https://eprints.ucm.es/50794/

Escuela Superior de Escultura, P. y G. (2019b). *Libro de actas de la antigua Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado correspondiente a los cursos comprendidos entre 1882 y 1902* [Info:eu-repo/semantics/digitized_item]. Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado. https://eprints.ucm.es/50793/

Estudiantes de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernándo. (1920). *Carta de las estudiantes al director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado*. https://webs.ucm.es/BUCM/media/images/blogs/fotoblog5545.jpg

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Orla de la promoción 2015-2019 del Grado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. (Imagen propia).

Ilustración 2: HERNÁNDEZ, PILAR DEL PUERTO. *Estructura y Descripción de una Orla Académica.* 2020. Imagen digital. 29 x 21 cm (Imagen de producción propia).

Ilustración 3: Imagen promocional del documental de Katarina Peters sobre TORR, DIANE. *Men for a Day. 1990.* Taller performativo [imagen digital en línea]. Manforaday-film [fecha de consulta: 24 marzo 2020]. Disponible en: http://manforaday-film.com/the-workshop.html

Ilustración 4: *@gafasaos*. Twitter [en línea] [fecha de consulta: 25 abril 2020] Disponible en: https://www.vistoenlasredes.com/twitter/aliexpress-vs-realidad-por-gafasaos

Ilustración 5: BURSON, NANCY. *First Beauty Composite (Primer compuesto de belleza).* 1982. Montaje fotográfico. Medidas desconocidas [imagen digital en línea]. Artbasel [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/73656/Nancy-Burson-First-and-Second-Beauty-Composite

Ilustración 6: KRUGER, BARBARA. *Gender is Irrelevant (El género es irrelevante)*. 1989. Serigrafía fotográfica sobre vinilo. Medidas desconocidas [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 24 marzo 2020]. Disponible en:

https://www.allcitycanvas.com/exposicion-de-barbara-kruger-la-mas-grande-en-20-anos/

Ilustración 7: Fotografía de instalación poética en el High Line de Nueva York. LEONARD, ZOE. *I want a president (Quiero un presidente).* 1992. Instalación en el espacio público. Medidas desconocidas [imagen digital en línea]. MACBA [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://www.macba.cat/en/art-artists/collectables/zoe-leonard

Ilustración 8: Fotografía tomada por John Marchael de Times Square Times Square (Nueva York) con la instalación HOLZER, JENNY. *Survival serie (Serie Superviviencia); Protect me from I want (Protégeme de lo que quiero).* 1982. Panel electrónico de 6,1 x 12,2m [imagen digital en línea]. AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions). [fecha de consulta: 28 mayo 2020]. Disponible en: https://awarewomenartists.com/en/artiste/jenny-holzer/

Ilustración 9: Detalle de REGNAULT, JEAN-BAPTISTE. *Las Tres Gracias*. 1793. Óleo sobre lienzo. 64,5 x 90,5 cm [imagen digital en línea]. Museo del Louvre [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/three-graces
junto a: Fotografía de la performance. *Untitled (Rape Scene) (Sin título (escena de violación)).* 1973. C-prints color. 40,5 x 50,5 cm [imagen digital en línea]. MUSAC. [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://musac.es/#coleccion/obra/untitled-rape-scene

Ilustración 10: Fotografía de la parte trasera de la Victoria de Samotracia que preside la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2020 (Imagen propia).

Ilustración 11: Detalle de MENDIETA, ANA. *Facial Hair Transplant (Transplante de Vello Facial).* 1972. Fotografía de la Colección Estate of Ana Mendieta, LLC. Medidas desconocidas [imagen digital en línea]. Anamendietaartist [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36

Ilustración 12: Detalle de JIMÉNEZ ARANDA, JOSÉ. *Una Esclava en Venta*. 1897. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado Prado [fecha de consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-esclava-en-venta/b3518d0b-99c8-4955-9fdf-a9ad2ac19f7b

Ilustración 13: Detalle de FORTUNY, MARIANO. *La Elección de la Modelo*. 1868-1874. Óleo sobre tabla. 53,34 × 82,55 cm [imagen digital en línea]. National Gallery of Art [fecha de consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.194951.html

Ilustración 14: Fotografía del estudio de Hippolyte Delaroche y Gabriel Gleyre 1900. Fotografía digitalizada. Medidas desconocidas [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: http://miscelaneaspintura19.blogspot.com/2015/10/esclavitud-y-prostitucion.html

Ilustración 15: Detalle de GÉRÔME, JEAN-LÉON. *Pigmalión y Galatea*. 1890. Óleo sobre lienzo. 88,9 x 68,6 cm [imagen digital en línea]. Museo Metropolitano de Arte [fecha de consulta: 12 mayo 2020]. Disponible en:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436483

Ilustración 16: Detalle de TINTORETTO, JACOPO ROBUSTI. *Susana y los viejos*. 1552 – 1555. Óleo sobre lienzo. 58 x 116 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado [fecha de consulta: 10 mayo 2020]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/fc081ba5-40e1-4fe6-b6ae-60ccd282252b

Ilustración 17: Detalle de VERONÉS, PAOLO. *Susana y los viejos*. Hacia 1580. Óleo sobre lienzo. 151 x 177 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado [fecha de consulta: 10 mayo 2020]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/6141c4ee-0ea1-424c-a94e-c40a00381c5b

Ilustración 18: GUERCINO (Giovan Francesco Barbieri). *Susana y los viejos.* 1617. Óleo sobre lienzo. 176 x 208 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado [fecha de consulta: 10 mayo 2020]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6

Ilustración 19: Detalle de MONEDERO GÓMEZ, MANUEL. *Susana y los Viejos*. 1993. Óleo sobre lienzo 130 x 97 cm [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: http://miscelaneaspintura19.blogspot.com/2015/10/esclavitud-y-prostitucion.html

Ilustración 20: Detalle de GENTILESCHI, ARTEMISIA. *Susana y los Viejos*. 1610. Óleo sobre lienzo. 170 × 121 cm [imagen digital en línea]. HA! [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://historia-arte.com/obras/susana-y-los-viejos-de-artemisia-gentileschi

Ilustración 21: Detalle de GILJE, KATHLEEN. *Susana y los Viejos, restaurada - Rayos X*. 1998. Rafiografía. 170 × 121 cm [imagen digital en línea]. Kathleengilje [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://kathleengilje.com/artwork/321721_Susanna_and_the_Elders_Restored_X_Ray.html

Ilustración 22: Detalle de ANÓNIMO. V*enus de Willendorf*. 27.500 y 25.000 a. C. Piedra Caliza. 11 x 5,7 x 4,5 cm [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Junto con fotografías de MCDERMOTT, LEROY y HODGE MCCOIDE, CATHERINE realizadas por una mujer de su propio cuerpo. Disponible en: https://es.gizmodo.com/y-si-las-venus-del-paleolitico-no-fueron-talladas-por-1828648520

Ilustración 23: Detalle de HOLBEIN, HANS. *Lais of Corinth*. 1526. Técnica mixta sobre madera. 35.6 x 26.7 cm [imagen digital en línea]. kunstmuseumbasel [fecha de consulta: 23 septiembre 2020]. Disponible en: http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=94&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l980

Ilustración 24: GUERRILLA GIRLS. *"Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?" (¿Tienen que ir desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?*. 1989. Tinta impresa sobre papel. 27,3 x 71,1 cm [imagen digital en línea]. MACBA [fecha de consulta: 24 marzo 2020]. Disponible en:

https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/guerrilla-girls-grup-dartistes/do-women-have-be-naked-get-met-museum

Ilustración 25: *Goya, contra la violencia machista*. 2019. Captura de pantalla de página web [imagen digital en línea]. El Periódico de Aragón [fecha de consulta: 24 julio 2020]. Disponible en: https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/goya-violencia-machista_1396611.html

Ilustración 26: Detalle de KRUGER, BARBARA. *Savoir c'est Pouvoir (Saber es Poder).* 1989. Litografía sobre papel. 91,5 x 56,6 cm [imagen digital en línea]. MACBA [fecha de consulta: 17 mayo 2020]. Disponible en: https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/kruger-barbara/savoir-cest-pouvoir

Ilustración 27: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, PILAR DEL PUERTO. *SE VENDE.* 2018. Fotografía. Medidas Variables (Imagen de producción propia).

Ilustración 28: Fotograma de: *Los Simpson*. Temporada 2, capítulo 10, minuto 00:00:16 *"No venderé la propiedad del colegio"*. Serie televisiva de animación [en línea]. Disneyplus [fecha de consulta: 13 abril 2020]. Disponible en: https://www.disneyplus.com/es-es/video/bf571705-b52b-46ae-a9c1-c88d36672839

Ilustración 29: Captura de pantalla del blog de la *Exposición "Dibujos de Academia"*, 2009. Entrada de blog [en línea]. UCM [fecha de consulta: 13 abril 2020]. Disponible en: http://webs.ucm.es/BUCM/bba/31879.php

Ilustración 30: Detalle de PONCELA ONTORIA, MARCELINA. *Filósofo*. Fecha desconocida Carbón sobre papel. 61 x 47,6 cm [imagen digital en línea]. Europeana [fecha de consulta: 3 julio 2020]. Disponible en: https://www.europeana.eu/es/item/9200130/BibliographicResource_2000060238885?q=marcelina%20poncela#dcId=1578237480130&p=1

Ilustración 31: Retrato de Marcelina Poncela Ontoria. Fotografía [en línea]. Conchamayordomo [fecha de consulta: 13 abril 2020]. Disponible en: http://conchamayordomo.com/wp-content/uploads/2018/09/Marcelina_Poncela-1.jpg

Ilustración 32: Fotografía de la Carta que escribieron las estudiantes de Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado de San Fernando pidiendo asistir a las mismas clases que sus compañeros. 1920. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes UCM.

Ilustración 33: Libro de actas de la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado, 1857 y 1902. Captura de pantalla [en línea]. Eprints [fecha de consulta: 13 abril 2020]. Disponible en: https://eprints.ucm.es/50793/

Ilustración 34: Fotografía del pasillo de los/as Doctores/as Honoris Causa en la Escuela de Relaciones Laborales UCM, 2019 (Imagen propia).

Ilustración 35: Composición de la comunidad universitaria de la Facultad de Bellas Artes UCM por género correspondiente al año 2015, facilitado por la Unidad de Igualdad de la UCM.

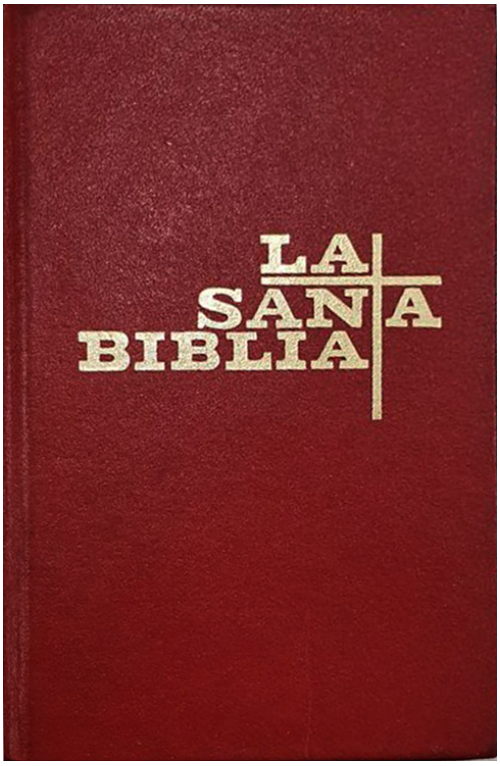
ANEXO 1

Producción Artística.

Pilar del Puerto Hernández González
"Cenizas de la Historia del Arte" 2020
Caja de pino, cristal y cenizas.
20 x 25 cm

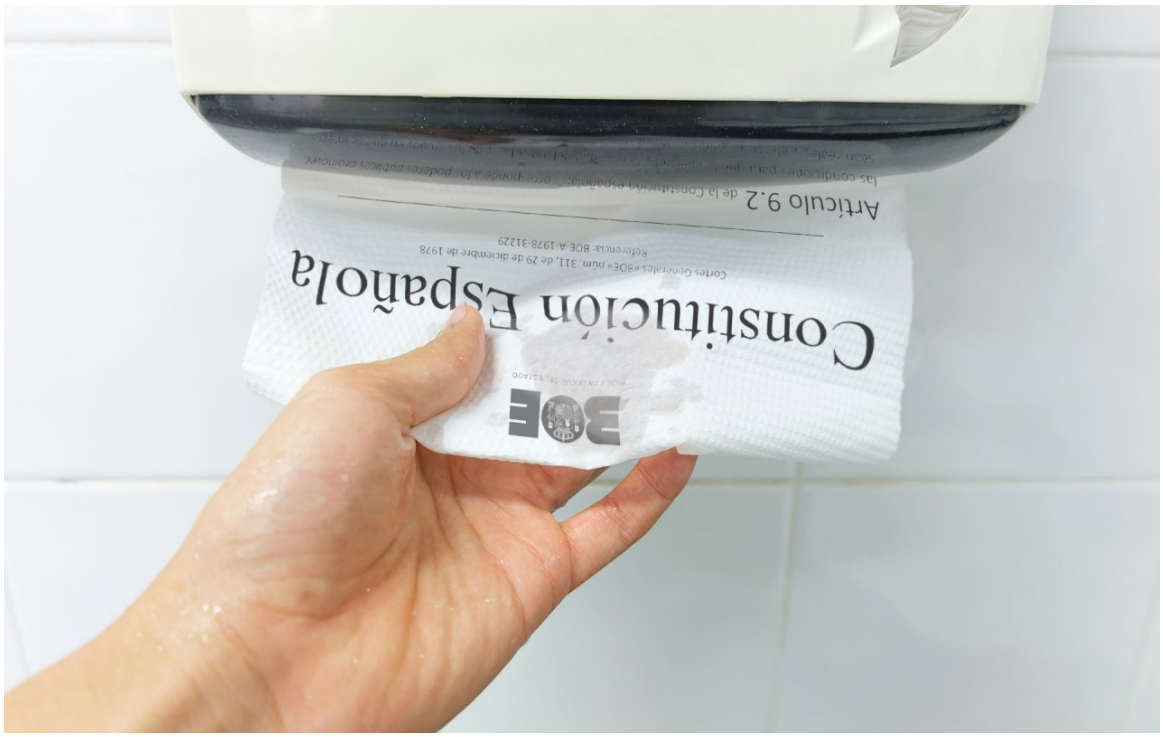
ATENCION
CAUTION

La tradición católica del Estado Español está tan interiorizada en la sociedad que repercute en unos comportamientos y sentimientos generalizados que perpetúan unas dinámicas de discriminación hacia distintos colectivos, especialmente hacia las mujeres. Recientemente hemos visto como series de televisión utilizan las “sagradas escrituras” como hilo conductor de sus historias, para repensar este texto desde el tiempo que vivimos, es el caso de la serie *The Handmaid’s Tale.*
Este proyecto hace un ejercicio de reflexión sobre el sentimiento de culpabilidad característico de la tradición judeo-cristina. Mediante la acción de triturar el libro “la santa biblia”. Tras esta experiencia se plantea la creación de una almohada que contenga el resultado de esa destrucción, estableciendo así una relación directa con los sueños, la culpa el miedo y el hogar. Entendiendo el hogar y la familia como institución disciplinaria que diría Foucault y que se ampara bajo el dogma cristiano.



Pilar del Puerto Hernández González
"La Santa Biblia" 2020
Plástico transparente y biblia triturada
Medidas variables

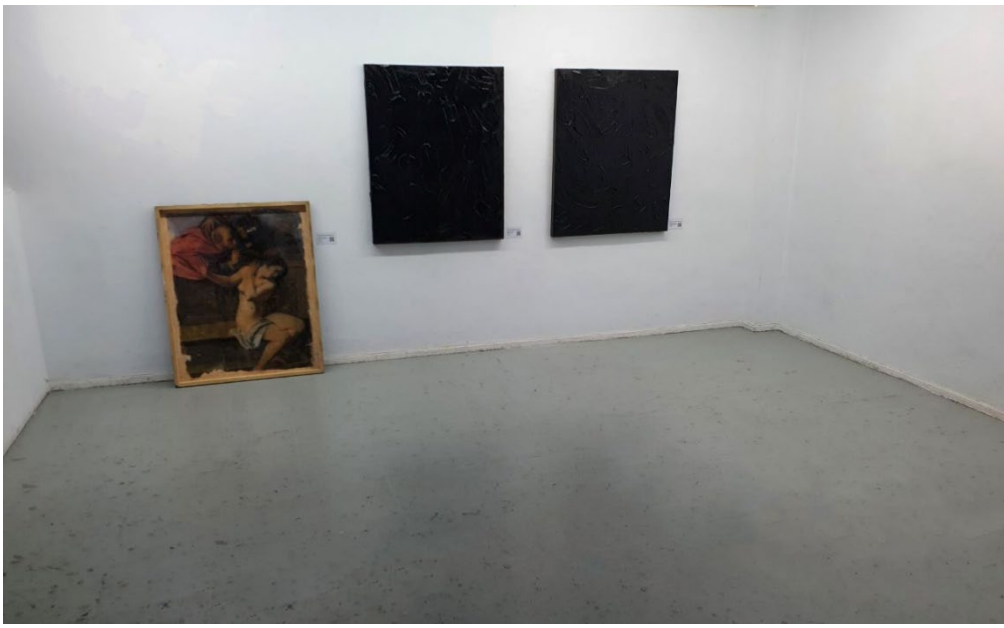
Vídeo: https://drive.google.com/file/d/1Bt5R9q6HeJ-EGsvdq74_1mAhP2wHIsIc/view



Pilar del Puerto Hernández González
"El papel de la ley" 2020
Impresión laser sobre papel secamanos. Instalación site specific
Medidas variables

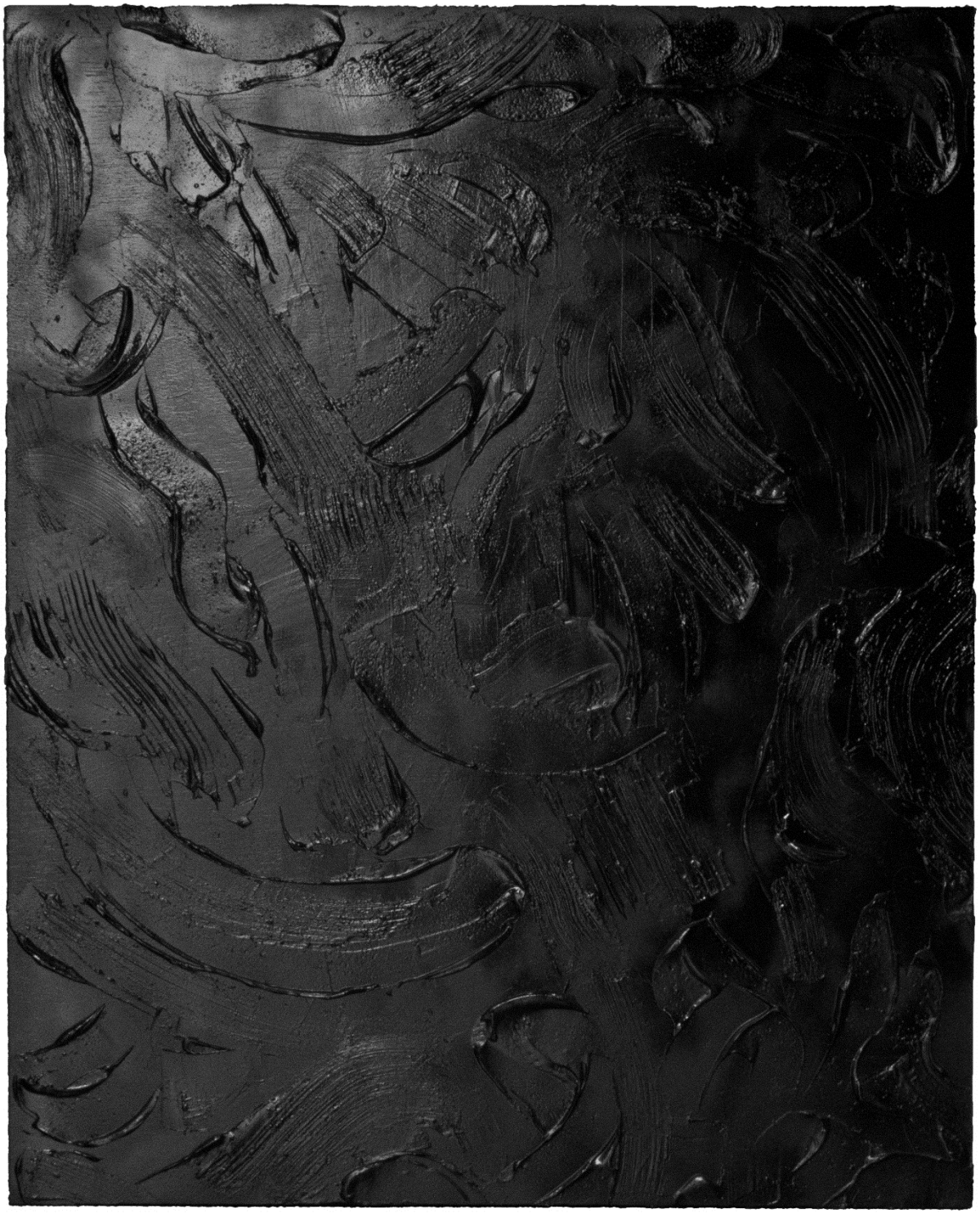
Pilar del Puerto Hernández González
"A"
Papel
14,8 x 21 cm

LA PINTURA COMO MEDIO DE OCULTACIÓN



Proyecto completo ganador de la convocatoria *Artista en Residencia* de la Universidad Antonio de Nebrija:
https://drive.google.com/file/d/14Xlbo2_g7TvE2A7XyvbYHX1vTjpgIICN/view?usp=sharing

Entrevista:
https://www.nebrija.com/medios/actualidadnebrija/2020/10/20/entiendo-la-visibilidad-de-las-mujeres-artistas-como-una-estrategia-de-fomento-de-la-igualdad/



Pilar del Puerto Hernández González
"Susana y los Viejos de Artemisia Gentileschi" 2020
Óleo sobre tabla
100 x 81 cm

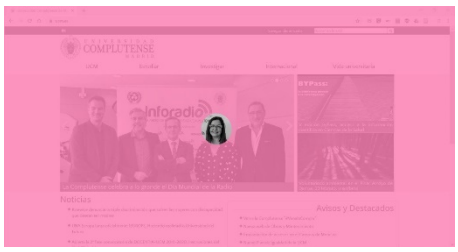
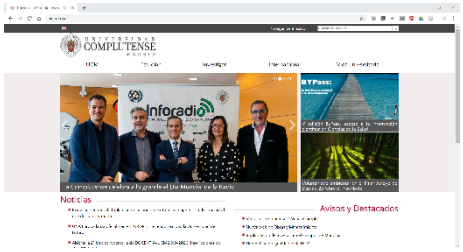
Pilar del Puerto Hernández González
"Felipe II de Sofonisba Anguissola" 2020
Óleo sobre tabla
100 x81 cm

Pilar del Puerto Hernández González
"Retrato de dos hombres de Marietta Robusti" 2020
Óleo sobre tabla
100 x81 cm

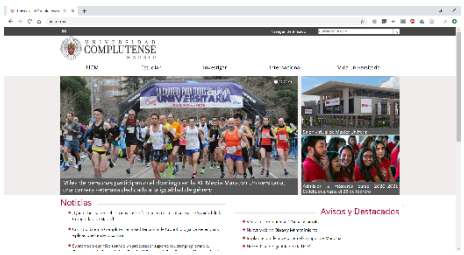
Exposición en Cruce. Arte y Pensamiento Contemporáneo.
https://crucecontemporaneo.wordpress.com/2020/10/21/somossurco-pilar-del-puerto-zoila-oliva-hugo-prieto-gustavo-ruiz-suyi-yuan/

ANEXO 2

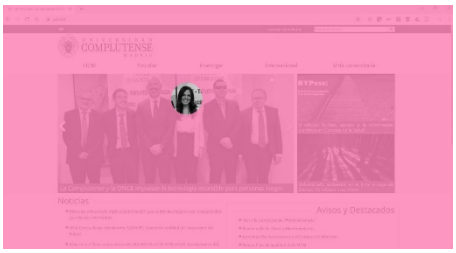
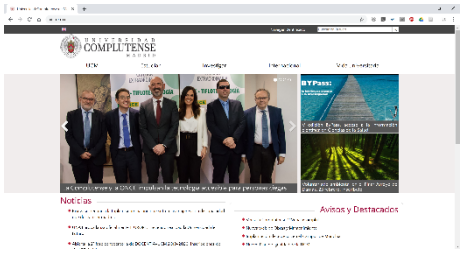
Falsos Robados.

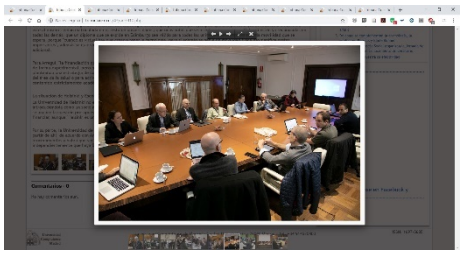
La Complutense celebra a lo grande el día mundial de la radio.



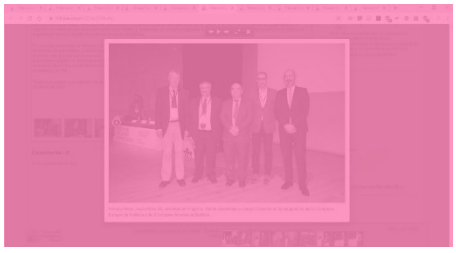
XL Media Maratón universitaria dedicada a la Igualdad de Género.

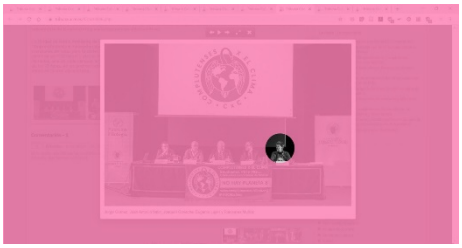
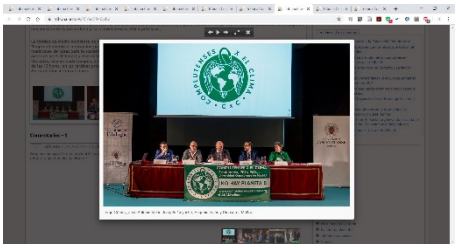
La Complutense y la ONCE impulsan la tecnología accesible para las personas ciegas.



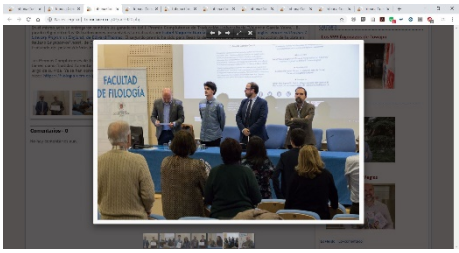
18 de noviembre de 2019, unos 60 representantes de las ocho universidades que participan en UNA Europa se han reunido oficialmente por primera vez, y lo han hecho en la Facultad de Medicina de la Complutense.



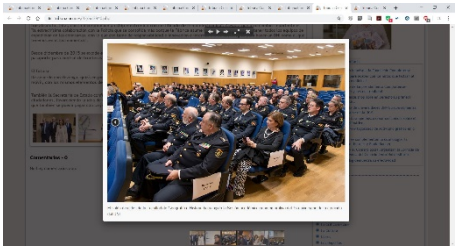
El Palacio Municipal de Ifema de Madrid ha acogido el XII Congreso Europeo de Biofísica y del X Congreso Mundial de Biofísica, que se ha celebrado del 20 al 24 de julio. Organizado por la Asociación Europea de Sociedades de Biofísica (EBSA) y la Unión Internacional de Física Pura y Aplicada (IUPAP).

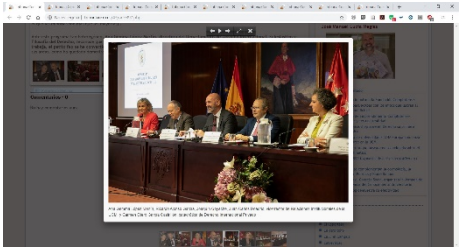
El Rector Joaquín Goyache ha inaugurado este 2 de diciembre de 2019 las actividades que va a celebrar la Universidad Complutense con motivo de la Cumbre del Clima de la ONU (COP25).



Antonio Guzmán Guerra, profesor del Departamento de Filología Clásica, ha recibido este 19 de noviembre el Premio Complutense de Traducción Universitaria "José Gómez Hermosilla".



El salón de actos de la Facultad de Geografía e Historia ha acogido la Sesión académica conmemorativa del 75 aniversario de la creación del DNI.



Minorías. ¿Una bomba de relojería en el contexto actual? título del seminario internacional que acogió el 6 de noviembre de 2019 el salón de grados de la Facultad de Derecho.

cu

de Talento, que ha reunido tanto a participantes de dicha iniciativa como a representantes institucionales de la Complutense y de la Comunidad de Madrid, entidad organizadora del Programa.

CURRÍCULUM

Pilar del Puerto Hernández González (Plasencia, 1997)
C/Carolina Coronado 27, 10600 Plasencia (Cáceres)
pilardeh@ucm.es
www.pilardelpuerto.com

FORMACIÓN

- Agente de Igualdad. Cámara de Comercio.
- Posgrado de Especialización en Perspectiva de Género en las Industrias Culturales.
- Miembro grupo de investigación permanente Comunidad de Madrid. En los Márgenes del Arte. Ensayando Comunidades.
- Grado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Premio Extraordinario y Matrícula de Honor en el Trabajo de Fin de Grado.

BECAS Y PREMIOS

- Colaboradora Honorífica del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración UCM (2020-21)
- Artistas en Residencia Universidad Nebrija. Beca de Residencia y producción Artística (2020)
- Beca de Colaboración del Ministerio de Educación y Formación Profesional en el Departamento de Pintura y Conservación-Restauración UCM (2019-20)
- Beca de Formación Práctica en Encuentros Complutense (2017-2019)
- Medallic Sculpture Studio Prize ”One Talent” Premio Internacional de Medalla para jóvenes artistas (2018)
- Beca de Excelencia Universitaria de la Comunidad de Madrid (2017-2018)
- Beca Rector de la UCM por Mejor Expediente Académico (2017, 2018 y 2019)
- Scholarship for FIDEM World Art Medal Congress (2017)

EXPOSICIONES

2020

- Exposición Colectiva en la galería Cruce. Arte y pensamiento contemporáneo.
- CCContest. Exposición Colectiva en Espacio Cómplice Madrid.

2019

- Fluir y Migrar. Exposición Colectiva e Internacional en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.
- Mitos Modernos. Exposición Colectiva en la Facultad de Bellas Artes UCM.
- *Limit*. Exposición de Final del Grado en Bellas Artes en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes UCM.
- Holliday World Art Meeting Point 2019. Exposición en Benalmádena.
- Exposición Colectiva en la Fundación Díaz Caneja de Palencia.
- Transformarte Exposición Colectiva Itinerante de la Fundación Caja Rioja Bankia.

2018

- XXXV FIDEM World Art Medal Exhibition Exposición Internacional en el Mu- seo Nacional de Ciencias Naturales de Ottawa, Canadá.
- Second Miniature Art Salon Rijeka. Exposición Colectiva en Rijeka, Croacia.
- EXFORMA Exposición Colectiva en la Sala Laraña de Sevilla.
- Propuestas Pluridisciplinarias Exposición Colectiva en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

2017

- IDENTITY" IX edición del Proyecto Medallístico Internacional de Polonia.

2016

- Colour Tour City Exposición colectiva en la Galería Estudio Malone de Madrid.
- Exposición Colectiva en el Complejo Cultural Santa María de Plasencia.

CARGOS

- Representante de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes en el Claustro de la Universidad Complutense de Madrid.
- Representante de Estudiantes en el Departamento de Pintura y Restauración-Conservación de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.
- Miembro del comité de coordinación del Máster en Investigación en Arte y Creación de la UCM como representante estudiantil.
- Miembro fundador de ARETA en representación de la UCM.

EXPERIENCIA

- Comisariado colectivo de la exposición *Limit*.
- Colaboradora en los Cursos de Verano UCM.
- Evaluadora de los "Proyectos Innova-Docencia"
- Colaboradora en la Inspección de Servicios UCM