

**Pistolas, rifles y cuchillos.
¿Contra quién se arman las mujeres artistas?**

***Pistols, Rifles and Knives.
Against who Assembled the Women Artists?***

RESUMEN

Este artículo estudia la inclusión de las armas en el lenguaje de las mujeres artistas, la mayor parte de ellas plenamente integradas en las corrientes del arte feminista. Tras una breve síntesis de las representaciones de mujeres armadas a través de la historia (entre la cuales necesariamente hay que mencionar a las Amazonas), nos situaremos en las últimas décadas del siglo XX y en el siglo actual. En estas décadas, numerosas artistas han utilizado en sus performances, acciones, fotografías y otras muchas disciplinas, numerosas armas, desde pistolas a rifles o cuchillos. Cada elección y cada acción conlleva un discurso que nos conduce, inevitablemente, a la reflexión sobre la violencia de género.

Palabras clave: Arte feminista, violencia de género, armas, performance.

ABSTRACT

This article studies the inclusion of weapons in the language of women artists, most of them fully integrated into the currents of feminist art. After a brief synthesis of the representations of armed women throughout history (among which we must necessarily mention the Amazons), we will look at the last decades of the twentieth century and the present century. In these decades, numerous artists have used in their performances, actions, photographs and many other disciplines, numerous weapons, from pistols to rifles or knives. Each choice and every action carries a discourse that inevitably leads us to reflect on gender violence.

Keywords: Feminist Art, Gender violence, Weapons, Performance.

SUMARIO

1.- Amazonas y Juanas. 2.- Rifles y pistolas. 3.- Armas cortantes / armas punzantes.

1. Amazonas y Juanas

El artista estadounidense Chris Burden hizo que dispararan contra él en una acción realizada en 1971. Uno de sus ayudantes, a escasos metros de distancia, horadó su brazo izquierdo con una bala. En la década en que tuvo lugar esta particular performance, el cuerpo era, para los artistas, un lugar para la experimentación, una prueba diaria de la relación con sus manos, sus ojos, sus vientres...

La llamada de atención sobre las armas de fuego en el país norteamericano, la reflexión sobre Vietnam, y sobre todo los límites del propio ser humano ante el

1 Universitat Jaume I de Castellón, torrent@uji.es

dolor y el miedo, eran quizá los objetivos prioritarios de Burden. El disparo dirigido sobre su cuerpo era un disparo social, a la vez que un experimento sobre sus capacidades y percepciones. Un hombre disparaba sobre otro hombre, que a su vez era el impulsor de la idea del disparo. Todo muy chocante, pero todo dentro de la esfera de un mundo masculino en el que el uso de las armas no resulta extraño. La costumbre nos hace que intuyamos, tras la mano que sostiene instrumentos de fuego o armas blancas, el brazo de un hombre.

La historia del arte corrobora en sus representaciones a quién pertenecen, quiénes usan y quiénes vencen con las armas: ellos. Aunque «las varoniles Amazonas» (*Iliada* canto III, v. 189), son portadoras de lanzas y arcos, sucumben ante los aqueos al tiempo que sus instrumentos de ataque parecen ablandarse ante los de sus oponentes. De igual a igual luchan las amazonas, pero caen ante los poderosos griegos. Lo atestigua, entre otros, el soberbio caso de Pentesilea, la mítica reina que luchó contra Aquiles. Según la leyenda, justo en el momento en que el Périda va a dar muerte a la guerrera, sus ojos se detienen un momento en la mirada de ella y aparece el amor. Pero el arma sigue con su inercia y atraviesa el cuerpo de la joven. Un ánfora ática firmada por Exequias en el siglo VI a.C recoge este intenso momento en el que la mujer, arma en la mano, sucumbe sin embargo ante el héroe masculino. No le sirve de nada haber blandido la suya. Pero no acaba ahí la historia de sangre. Aquiles, objeto de burla por parte de Tersites, que se chancea de este amor que podemos llamar póstumo, mata también al poco agraciado personaje. La ira del hombre no se detiene en la primera muerte.

La iconografía nos presenta en numerosas ocasiones a la amazona herida, tanto en la misma Grecia como en las representaciones posteriores. Reiteradamente, cae la guerrera ante las armas de los griegos, que al menos se ven obligados a desplegar contra ella toda la fuerza y estrategia de quien toma en consideración al enemigo. No solo en las imágenes clásicas, sino en las versiones posteriores del mito, estas mujeres pierden el arma en la batalla antes de morir, quizá por haber desafiado el papel para ellas designado. Y quizá también por formar parte de las fuerzas «irracionales y bárbaras», entre las cuales, a su vez, figuraban los centauros:

La contradictoria idea de una mujer guerrera constituía una magnífica imagen para retratar al Otro como un ser tan amenazador como la combinación de rasgos equinos y humanos en la figura casi siempre masculina del centauro (...) los griegos traspusieron en forma alegórica la guerra contra los bárbaros encabezados por Darío y Jerjes a la lucha mítica contra los centauros y las amazonas: de esta forma transferían a los enemigos bárbaros las tradicionales imágenes sobre los salvajes, que no sólo incluían analogías con las bestias sino también con las mujeres (Bartra, 1998: 22).

La representación de la amazona herida es un recurrente tema iconográfico, aunque también la encontramos en plena batalla, sin desvelar el final que pueda aguardarle. Pero suelen ser entonces los centauros los que se miden con ellas. Así lo recogen las imágenes, que reiteradamente, nos proporciona la historia del arte. En la amazona retratada por Franz von Stuck (1905) se refleja tanto la batalla entre aquellos seres híbridos y las mujeres guerreras, como la herida y la muerte de la

amazona. En un segundo plano de la pintura se muestra un enfrentamiento de incierto resultado entre una amazona y un centauro, pero en el primero otra amazona, esta vez agónica, agónica lleva su mano a la herida del pecho de donde brota la sangre. Una tercera yace muerta en el suelo, quizá simbolizando el destino que aguarda a las mujeres que han desafiado su estatus.

Es cierto que no hay héroe sin una muerte trágica. Al fin y al cabo, y como leemos en el *Diario del Ladrón* de Genet: «El héroe no podría poner mala cara a una muerte heroica; sólo es héroe por esa muerte» (1949: 182). Pero la heroína muere sin haber ganado grandes batallas. Al fin y al cabo, las labores de hombres y mujeres estaban, en los clásicos, claramente delimitadas; así lo recoge el «esclarecido» Héctor, quien habla del siguiente modo a su esposa Andrómaca «de blancos brazos»: «... ve a casa y ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres todos que en Ilio han nacido...» (*Iliada*, VI, 490-494).

Las representaciones de mujeres con armas no pueden competir, en los registros iconográficos, con las de los hombres. Las gladiadoras de Halicarnaso son una excepción, si bien cada vez tenemos datos más fiables sobre su participación en estas luchas, que incluso alcanzaron (con carácter deportivo) a las mujeres de clase alta. Pero la iconografía nos muestra otra realidad, y Mañas nos recuerda el origen social de estas mujeres:

El relieve de Halicarnaso también es evidencia de combate entre mujeres de clase baja, pues llevaban el pelo cortado como los hombres, lo normal entre las esclavas (ninguna mujer libre de clase alta haría eso con su pelo, por muy grande que fuese su fascinación por la gladiatura). (Mañas, 2011: 333).

Pero es la imagen de la amazona (mujer guerrera, muchas veces a caballo) la que ha predominado en el imaginario colectivo. En el siglo XII recoge su estela Herrada de Landsberg en el *Hortus deliciarum*. Antología de conocimiento a la par que enciclopedia religiosa, el libro nos proporciona unas sorprendentes imágenes, entre las cuales destaca la figura femenina del Orgullo (o Soberbia), la cual –lanza en mano y con los despojos de un león en la grupa de su caballo– nos retrotrae a la figura de la mítica amazona. Nada que ver con otras representaciones de mujeres empuñando armas, como la Judith (también en este libro), que solo por salvar a su ciudad coge la espada para matar al tirano Holofernes, en una historia donde la seducción es protagonista. Sus estrategias y fines son completamente diferentes.

Las Amazonas, en el mito, se sirven a sí mismas y a su manera de entender la vida. Las mujeres como Judith sirven a los demás basándose en el engaño, toman la espada circunstancialmente y solo por el ardid llegan a cumplir su cometido. Otras, como Lucrecia, se clavan por propia mano un puñal en el pecho para mantener aquello que se ha dado en llamar honor. Uno y otro personaje han sido reiteradamente escenificados en el arte. Pero no es de su forma de empuñar las armas de la que queremos hablar. Entre otras cosas porque estas mujeres han sido, mayoritariamente, ideadas y refiguradas por los hombres. Excepciones como la de Artemisia Gentileschi, cuya Judith marca un hito en la historia del arte, son, en efecto, excepciones y como tal deben ser contempladas.

Este preámbulo nos sirve para visualizar someramente algunas representaciones artísticas de mujeres armadas. Sabemos que, en el devenir de la historia, ellas no estuvieron ajenas a las experiencias guerreras, así lo explicita Yolanda Guerrero para el caso de las mujeres medievales, pues, al menos «aquellas que formaron parte de la elite feudal, participaron directamente de la cultura de la guerra, fueron educadas en sus artes y destrezas, protagonizaron acciones bélicas...» (2016: 7). No sabemos hasta qué punto pudieran haber empuñado ellas mismas las armas y vestir con el atuendo guerrero. Incluso de la figura de Juana de Arco, ya exhausto el medioevo, conservamos pocas representaciones en clave estrictamente militar. Muy significativamente, es su coetánea Christine de Pizán quien la muestra de esta manera en la miniatura que acompaña al libro de *Canción para Juana de Arco*, de 1429. Con espada y con armadura, la joven francesa queda muy lejos de otro tipo de visiones que la interpretan en su vertiente mística. También la figura de Judith aparece en otra de las miniaturas de Pizán. En una de ellas le acompaña la misma Juana de Arco, armada con una lanza, y portadora de escudo. Se produce así una especie de equiparación entre las vidas de las dos mujeres (Agós, 2012: 23).

En la iconografía artística, aparecen sucesivas reinterpretaciones de mujeres míticas e históricas, casi todas ellas debidas a manos y mentes masculinas. Tenemos que esperar al siglo XX para que Valentine de Saint Point, en un golpe de efecto, nombrara como las verdaderas mujeres a «las Furias, las Amazonas, las Semíramis, las Juana de Arco, las Jeanne Hachette, las Judith y Charlotte Corday, las Cleopatras y las Mesalinas: mujeres combativas que luchan más ferozmente que los varones». (1912: 570). Como vemos, para Saint-Point son las mujeres que empuñan las armas reales –y también las despliegan las «armas femeninas»– las que merecen pasar a la historia. Desde el mito y la leyenda hasta la historia, recuerda tanto a las Furias como a las mujeres furiosas. De la Revolución Francesa nombra a Corday, que tomó el puñal para matar; y a Théroigne de Méricourt, que ella propone recordar por sus belicosas acciones contra el poder establecido.

2. Rifles y pistolas

Para algunos historiadores, Théroigne de Méricourt fue la mujer que Delacroix tomó como modelo para *La libertad guiando al pueblo*. Portaba consigo un fusil calado con una bayoneta, entendiéndose que conseguir esa libertad es necesario empuñar un arma. En el inicio del arte feminista, algunas artistas parecían pensar de este modo, aunque por supuesto, su inclusión en las obras era metafórico. No se trataba del arma preparada para matar al enemigo, pero sí el arma para desmontar prejuicios y estereotipos. De este modo, varias de las más significativas artistas del momento, comenzaron a introducir en sus trabajos estos instrumentos, en ocasiones junto a sus cuerpos desnudos o semidesnudos. Se producía así un doble empoderamiento: el de adueñarse de sus propios cuerpos, independientes de la representación que de forma secular se había hecho de ellos; y el de mostrarse a sí mismas con la beligerancia que supone portar un arma. Esta doble cualidad se alejaba de la zona estereotípica de un arte que había manejado cuerpos femeninos y armas masculinas a su completo antojo.

El empleo de las armas por parte de las artistas continuó a medida que las mujeres fueron tomando la escena del arte desde una postura activista, y hoy mismo se continúa haciendo uso de ellas, aunque quizá no tanto como podría esperarse. A continuación, nos vamos a referir a algunas de las acciones del arte feminista que se acompañan con armas, de momento con las de fuego.

Empezaremos narrando una acción muy actual: un grupo de chicas, quizá en este mismo momento, pasean por las calles de Ciudad de México. Están atentas a cualquier agresión machista, agresión que día sí y día también se produce en ésta y en tantas ciudades del mundo. La agresión, finalmente, llega. Un hombre se detiene para lanzarles un comentario soez. Pero una de ellas tiene una pistola. Apunta al hombre. Dispara. Momento de estupor. Del cañón tan solo sale confeti. Junto a las huellas de los papeles de colores esparcidos por el suelo ellas empiezan a cantar una canción a ritmo de punk y rap: «eso que tú hiciste hacia mí se llama acoso, si tú me haces eso de esta forma yo respondo. No tienes derecho y lo que haces es de un cerdo». Así lo explican ellas mismas:

Esta acción con las pistolas de confeti, aparentemente *light*, es un acto de desobediencia en el que no sólo exigimos que el Estado nos brinde seguridad, sino que somos nosotras quienes nos estamos reapropiando de los espacios públicos y de nuestros cuerpos. Es decir, estamos generando nuestras soluciones ante las carencias del Estado cómplice (Las Hijas de la Violencia, 2016).

Las dueñas de esta acción son Las Hijas de la Violencia, un grupo de mujeres mexicanas que han decidido armarse contra el machismo. «Desde muy morritas nos dijeron y educaron en que cuando nos acosaran en la calle, era mejor quedarnos calladas y seguir caminando. Ahora sabemos que esta postura solamente perpetúa la violencia», dicen las Hijas en la entrevista recién citada. Y es que saben que el único camino contra el machismo es combatirlo, y que la primera acción de ese combate es no pasar por alto ni una sola agresión, no callar. Ellas se han armado contra la violencia, en este caso con sentido del humor, pero no exento del momento de tensión o pánico que devuelve el acosador cuando ve un arma, que solo tras unos instantes puede interpretar como un inofensivo juguete. El miedo del agresor, y el consiguiente ridículo que puede sentir al comprobar la realidad de la pistola, es la venganza de estas mujeres que han decidido actuar. Aunque hay que tener cuidado: el momento en que se descubre el juego puede ser peligroso para ellas. Algunos no aguantan la ridiculización de la que son objeto y se vuelven contra las mujeres. Sin embargo, lo pensarán dos veces antes de acometer una nueva agresión.

Pero este uso de las armas tiene una larga trayectoria en el arte feminista. ¿Contra quién se arman las mujeres? Contra el patriarcado, contra los estereotipos, contra las costumbres. Y sobre todo contra la violencia. Niki de Saint-Phalle, en *Tir á Volanté*, obra que realizó al iniciarse la década de los sesenta disparó con un rifle calibre 22 sobre superficies blancas en relieve en las que había dispuesto bolsas de pigmento líquido. Otros artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg participaron también en la acción, pero ella en concreto, ¿contra quién disparaba? La pintura era la víctima –nos dice–, ¿pero a quién representaba?:

¿A quién representaba la pintura? ¿A mi padre? ¿A todos los hombres? ¿A los hombres bajos? ¿A los altos? ¿A los corpulentos? ¿A los gordos? ¿A mi hermano John? ¿O acaso me representaba a mí misma? [...] El baño de sangre roja, amarilla y azul salpicado sobre el lienzo en relieve de un color blanco impoluto metamorfoseó la pintura hasta convertirla en un templo de muerte y resurrección. Me estaba disparando a mí misma, disparaba a una sociedad plagada de injusticias, disparaba a mi propia violencia y a la violencia de todos los tiempos. Al disparar contra mi propia violencia, dejé de sentirla como una carga interior. (cit. en Reckitt, 2005: 52).

Las armas pueden, utilizadas en el campo del arte, una vertiente catártica. Desde este mismo punto de vista puede interpretarse otra acción que realizó a finales de esa misma década de los sesenta –sin disparar un solo tiro pero metrallata en mano– la artista Valie Export con su *Pánico genital*. Pantalones abiertos mostrando el pubis, entra en una sala de cine X de Munich, ofreciendo al espectador algo que no esperaban ver en directo. Export ha confesado el miedo que sentía ante la posible reacción de los hombres asistentes a la proyección. Pero el miedo pareció ser mutuo, y no solo por el arma que ella portaba sino por el enfrentamiento a algo que ellos no habían solicitado: la presencia real del sexo de la mujer. En este caso el arma aparecía a la misma altura gnoseológica que la genitalidad. La toma de conciencia del sexo como algo propio, no susceptible de compraventa parece ser también otra de las razones de que las artistas se armen. Export anunciaba, con esta acción, una liberación de sus propios miedos, y ese empoderamiento al que nos referíamos al inicio.

Hannah Wilke, en la serie de fotografías de *So Help me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns*, que realiza a partir de 1978 (y que luego «interpreta» en sucesivas performances hasta 1985) trabaja también sobre la desnudez, su propia desnudez, en compañía de armas. Sin ropa, pero con zapatos de tacón y pistolas, nos ofrece también una imagen de la paradoja ¿de quién se defiende Wilke?, ¿protege su cuerpo, que es suyo por muy desnudo y expuesto que esté? ¿Se defiende de las frases de filósofos y artistas, todos varones, de las que parte para esta serie de fotografías? En una de las fotos, utilizando esta vez dos pistolas se podía leer tan solo *Exchange values*, título extraído de una cita de *El capital de Marx*, palabras que pueden interpretarse como «valores de cambio» o «cambia valores», y «Teniendo en cuenta este juego de palabras, ¿acaso no podríamos referirnos a la lucha de la artista por cambiar la idea del cuerpo femenino entendido como mercancía desde la mirada machista y, por tanto, ligado al efecto pornográfico?» (Amorós, 2014: 170). Defenderse claramente de la misoginia explícita y escrita es la postura de Elke Krystufek en *Elke Krystufek reads Otto Weininger*. El destructor libro *Sexo y carácter* del joven suicida austriaco es vigilado por una autora que, cómo no, también se arma contra él, a veces exhibiendo el instrumento potencialmente mortal, otras entrando en un juego pornográfico que debería hacerle enfrentarse a su propia misoginia.

Como fórmula de ahuyentar fantasmas, la artista china Xiao Lu realiza en 1898 una acción considerada un hito en la performance china. Dispara contra su propia instalación: *Dialogue*. En ella había dos cabinas telefónicas, ocupadas por las siluetas de un hombre y una mujer. Entre ambas un espejo y un teléfono rojo descolgado

sobre un pedestal. Dispara un tiro contra ellas, un tiro al que sigue otro, tal vez a instancias de Tang Song, un joven que había conocido el día anterior y por medio del cual alguien le había prestado el arma. Nos cuenta Montse de Mateo:

... el acto de disparar en sí vendrá determinado por sus experiencias personales con los hombres a lo largo de su vida, especialmente con un amigo muy cercano a sus padres, que abusando este de su situación de poder y de su posición dentro del contexto familiar forzó a Xiao Lu, cuando tenía veintiún años, a mantener varias relaciones sexuales. (2016: 382).

En realidad, no sabemos muy bien la genealogía del disparo, que la misma autora ideó tras una conversación con uno de sus profesores. Y es que muy probablemente la acción de disparar un arma dentro de una acción artística pueda tener varios desencadenantes. No es difícil, sin embargo, relacionarla con las vivencias personales. Fuera lo que fuere, dos meses después de este suceso, se produjeron los hechos de Tianamén. Alguien calificó los disparos de Xiao Lu como los primeros de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en aquella plaza de Pekín. Lo que no cabe duda es que fueron los primeros que se lanzaron en el país contra un arte que, de nuevo, no facilitaba el camino a las mujeres.

En el camino de la denuncia contra la violencia machista y, a la par, contra la violencia generalizada que se vive en un país como Guatemala, encontramos la obra desafiante de Regina Galindo. Las armas no son ajenas a esta artista, como no son ajenas al país del que procede. Ella ha impregnado toda su obra de violencia, la que se vive en su lugar de origen, padecida por toda la población y de modo terrible por las mujeres. En relación con la obra *Plomo (clases intensivas para aprender a disparar todo tipo de armas)*, de 2006, para la cual Galindo había contratado a un experto en armas de fuego a fin de que la iniciara en su uso, se afirma: «El arma es símbolo de poder y marca la jerarquía entre la víctima y el verdugo. El arma nos vende además una cuestionable igualdad frente al agresor si contamos con ella» (Sancho, 2017: 159). Al fin y al cabo, y ateniéndose a sus vivencias diarias, ha dicho la artista: «En medio de esta realidad, la mayoría opina que tendría un arma si pudiera». Y ella la toma y la vemos reconcentrada, disparando una y otra vez a la figura de un hombre que es la diana. ¿A quién van dirigidos los tiros de Regina? Es, claramente, una autodefensa, tanto de la violencia de género como del crimen y el fanatismo que acompañan a aquellos que han optado por hacer de la muerte y del miedo su modo de hacer y su modo de vida. Del mismo modo, en *Pelotón* (2011) hace formar en la plaza de la constitución de Ciudad de Guatemala y durante una hora a cuarenta y cinco hombres armados de grupos de seguridad privados. Entre ellos habrá, seguramente, algunos que ya forman parte de la historia negra de Guatemala. Es un claro cuestionamiento hacia aquellos que, presumiblemente, nos defienden. Esta vez no es la artista quien toma el arma, quizá intuyendo que defendernos tampoco va a servirnos de mucho. Sintomáticamente, aparecen en esta acción recuerdos *El hombre que fue jueves*, la célebre pieza Chesterton, de un surrealismo *avant la lettre* en la que los cabecillas de un grupo anarquista resultan ser, en realidad, esclavos de la autoridad.

Situadas temporalmente (2008-2009) entre las dos acciones que acabamos de citar encontramos un doloroso proyecto de Marina Abramovic. Se trata de *Eight lessons on emptiness with end*. En Laos, niños y niñas desde cuatro a siete años de edad aparecen (los podemos ver en el video *Dangerous games*) escenificando escenas de guerra, incluso ejecuciones. En una de ellas vemos unas niñas que, descansando en sábanas de color de rosa, portan consigo fusiles, que por mucho que se nos diga que son de plástico y de fabricación china, nos causan un fuerte impacto visual. La inocencia de la infancia traumáticamente enfrentada a los hechos bélicos. Al final de la cinta, se nos advierte, con las crueles estadísticas, que en alrededor de veinte países de todo el mundo hay niños que participan directamente en la guerra, estimándose que «de 200.000 a 300.000 niños sirven como soldados para grupos rebeldes y para fuerzas del estado». Para acabar diciendo: «Este film es una obra de ficción». Pero una ficción que nos muestra la verdad. El poder del arte.

Si nos causa lógica sorpresa estas secuencias de la infancia armada (nada que ver con lo que podamos recordar de niños jugando a las guerras) es sorprendente también enfrentarnos a las *Mujeres de Alá* de la iraní Shirin Neshat. Esta serie de fotografías, que comienza en 1993, incluyen primeros planos de rostros de mujeres con elementos caligráficos en farsi acompañadas de armas cuyos cañones apuntan directamente a los espectadores. La intencionalidad de estas imágenes tiene necesariamente que diferir de las que hemos mencionado anteriormente, porque el contexto es muy otro. Dice esta artista: «De un modo u otro, todos los artistas iraníes somos políticos. Tanto si vives dentro como fuera de Irán, el carácter opresivo del gobierno hace imposible ser neutral» (2013). Estas obras son, por supuesto, políticas, y dentro de esta política, trata de reflejar a las mujeres como fuertes y decididas, independientemente de los velos que las recubren. Su intencionalidad con el uso de armas es el empoderamiento. Una demostración de fuerza.

Seguramente no llegaremos a hacer las que armas de fuego se disparen a sí mismas, como Rebecca Horn había dispuesto en la instalación *High Moon* (1991), con dos rifles Winchester que tras variadas peripecias se lanzaban mutuamente líquido rojo; pero no por ello las artistas feministas dejan de intentar que sirvan a sus estrategias para, mostrándolas en los más diferentes contextos, combatir la violencia. De alguna manera lo consigue la artista española Marina Vargas, que en 2005 ya realizó el proyecto *The honey games* y más adelante *Jardín de suplicio*, *Idolatrías a flor de piel*, *Rawwar* o *Nadie es inmune*. En todos ellos las armas de fuego aparecen profusamente decoradas. La paradoja de la silueta de rifles o pistolas con un interior plagado de curvas y colores (en la que no faltan alusiones a la muerte) nos lleva a la idea de lo que secularmente se ha considerado femenino o masculino y a la reflexión sobre la posibilidad de anular la carga mortal asociada estos instrumentos. Por supuesto, y como dice la misma autora, su obra puede entenderse, junto a otras visiones, «desde la *perspectiva feminista*» (2015). En este sentido, esas armas festejadas con dibujos de tipo étnico o incluso grafitero, nos retrotraen a la actividad del bordado secularmente unido a las mujeres y cuya recuperación como actividad creativa fue una de las primeras reivindicaciones de las artistas preocupadas por el género.

3. Armas cortantes / armas punzantes

Muchas mujeres han trabajado, desde el inicio del arte feminista, con su propio cuerpo, al que han sometido a cortes con cuchillos u otros objetos punzantes. Seguramente no fue el feminismo el que impulsó a Dora Maar a jugar con la navajita que pasaba entre sus dedos hasta hacerlos sangrar, acción que tanto impactó a Picasso y que desencadenó una relación asimétrica. En todo caso, muy diferentes parecen las motivaciones que guiaron a Gina Pane o Marina Abramovic a herir su propio cuerpo, en unas acciones hoy ya clásicas. En los años sesenta y setenta del pasado siglo, un numeroso grupo de artistas, tanto hombres como mujeres (pero estas últimas de modo muy significativo) se incluyen en las filas de un *body art* que no solo transforma el propio cuerpo sino que lo agrede. Con un interés por remover los estereotipos de la identidad, surgen «impulsadas por visiones fantásticas e imperativos políticos, provocativas revisiones del género y la sexualidad» (Warr, 2000: 13).

Y en la provocación entró fulminantemente la autoagresión. Durante años, Gina Pane se autolesiona con espinas de rosas o cuchillas de afeitar –se ha dicho que para llamar la atención sobre un cuerpo manipulado tanto en la realidad diaria como en la iconografía. La misma década de los setenta que asistieron a sus dramáticas escenificaciones vieron el *Rhythm 10* de Marina Abramovic. Con un juego semejante al de Dora Maar, Abramovic presenta una acción cuyo máximo significado llega con la repetición del acto, que consistía en tomar cuchillos de distintas formas y tamaños para, rápidamente, pasarlos entre sus dedos. Se cortaba. Reemprendía la tarea con otro cuchillo. Una grabadora recogía los sonidos que le iban a servir en una nueva «vuelta». ¿Motivación? En realidad, parece que asistimos a un juego de la memoria: aprender del pasado. Nada que ver con la lucha de las mujeres, aunque son plausibles lecturas como la de Irene Ballester, para quien la trayectoria de esta artista «se diferencia de lo personal en cuanto ella no adopta en su trabajo el rol pasivo y sumiso adscrito a las mujeres, por lo que sus *performances* pueden ser interpretadas desde el punto de vista feminista» (Ballester, 2012: 46).

De todas formas, no sabemos hasta qué punto podemos afirmar que estas acciones, por sí solas, puedan servir a la causa feminista. ¿Por qué habrían de hacerlo? Al fin y al cabo, su motivación no está clara, y puede que el feminismo se haya apropiado de ellas en virtud de su diferencia y de su rabia. Lo que resulta un paso adelante es que, por primera vez en la historia del arte, las mujeres se adentran en el arte con el mismo ímpetu con que lo hacen que los hombres, que también se habían lanzado a indagar sobre sus propios cuerpos –muchas veces desde la violencia– en unos trabajos que igualmente deberían ser reconsiderados desde el género. Es curioso que, tras una historia cuantitativa de asimetría radical entre la producción de los hombres y las mujeres artistas, sea en la utilización del cuerpo donde ambos confluyen con una marcada similitud: parecidos en el deseo de la autoexploración de sí mismos, aunque diferentes en cuanto unos espacios vivenciales que les hacen blandir de forma distinta las armas de las que disponen. Si quisiéramos incluir aquí el caso de Yukio Mishima, ese escritor japonés que un 25 de noviembre de 1970 se quitó la vida en un acto samurái, podríamos comparar formas de atentado

personal contra el propio cuerpo. Mishima se clavó un sable en el vientre, en una escenificación con testigos digna de la más extremada performance. Hizo de este acto una cuestión *de honor*. Pocas mujeres hablarían de sí mismas remitiéndose a este concepto. El honor lo inventaron los hombres para ejercerlo (ellos) en la acción y mutilarlas (a ellas) en la casa.

Llegados a este punto, y en concreto refiriéndonos a armas blancas, podemos preguntarnos ¿Es lo mismo un cuchillo en la mano de un hombre o en la de una mujer? Si pensamos en el binomio mujer-cuchillo, posiblemente pensemos en lo doméstico, mientras que el del hombre-cuchillo muy probablemente lo identificaríamos con actitudes belicosas. Otros instrumentos cortantes como las tijeras los uniríamos, muy probablemente, a las mujeres. Unos y otras con utilizados por Isabel Cuadrado, tanto el 2011, con la instalación, *Parejas*, en la que podemos ver utilizando cuchillos y tijeras clavados en el suelo. Como en *Útiles*, de 2016, en la que diversos instrumentos de este tipo se instalan verticalmente produciéndonos una sensación de extraño estupor y malestar. A ella, dice, le interesa indagar sobre este tipo de utensilios por su universalidad, por su:

... ambivalencia entre masculino y femenino y su doble cualidad de herramienta y arma. Los objetos corresponden a oficios asociados a los géneros. Las tijeras se asocian generalmente a labores femeninas, aunque muchas pertenecen a barberos, sastres, pescadores... Los cuchillos poseen un doble carácter como utensilio de cocina o como arma (2016).

En efecto, no tiene el mismo sentido, y eso el feminismo lo sabe muy bien, un cuchillo en manos de una mujer o de un hombre. Cuando Martha Rosler graba *Semiotics of the Kitchen* y pronuncia la palabra *knife* (cuchillo) entre otros instrumentos de cocina, no hacía sino manifestar:

... la monotonía y el aburrimiento que muchas amas de casa experimentaban día tras día al repetir de forma mecánica las tareas del hogar, situación que acertadamente analizó e interpretó Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963) al definir los hogares de los barrios residenciales como «confortables campos de concentración» (Alberola, 2014: 202).

Está claro que uno de los primeros intereses de las mujeres artistas al utilizar estos objetos es mostrar la desigualdad estructural entre hombres y mujeres. Ellas aparecen con cuchillos en la escena doméstica, ellos en la escena del crimen. Resulta significativo que, mientras encontramos un buen número de acciones realizadas por mujeres en las que ellas empuñan armas de fuego, cuando las armas son cortantes o punzantes (y por lo tanto susceptibles de asociarse a lo doméstico) se acude más al simbolismo o el oxímoron.

Isabel Cuadrado no empuña directamente los objetos cortantes: los expone como si de una colección de mariposas se tratase. Tampoco las empuña Louise Bourgeois, que en su explícita *Mujer-cuchillo* transforma su malestar en una ambigua figurilla en la que se perciben, en curiosa simbiosis, un símbolo fálico y unos genitales fe-

meninos –todo ello en forma de afilado cuchillo. La artista franco-norteamericana se pregunta la razón por la cual las mujeres pueden convertirse en seres agresivos, al fin y al cabo no nacieron para ello. Esta figura, para ella, no es agresiva, no... «no lo es. Es inofensiva, sin brazos, ¡pero tiene mucho miedo! Se encuentra en un periodo defensivo de su vida. Es una chica que ha encontrado un cuchillo pero no sabe qué hacer con él» (1979: 57). Quizá es la respuesta de Bourgeois a la violencia masculina, ante la cual, desafortunadamente, parece que tan solo cabe la mimesis con el agresor. No es que una mujer haya tomado un arma, es que se ha convertido en ella para, camuflándose, poder defenderse mejor.

El mármol rosa de la obra de Bourgeois no le resta contundencia a esta pieza, que tantas lecturas ha tenido y de la cual parte Mar Arza para elaborar su *Femme Couteau [after L. B.]*. Las iniciales de la segunda parte del título se remiten, naturalmente, a Louise Bourgeois. Pero la obra de Mar es más poética. Y nítida la esperanza. Arza, a decir de ella misma, quiso «transformar un objeto hiriente, como son unos cuchillos, en algo frágil y delicado, hecho en porcelana, a los que añadí palabras en el filo, significando que ciertas agresiones podrían evitarse o ser resueltas a través de la comunicación». (2013). La artista, en cuya obra las incisiones tienen un gran protagonismo, recorta palabras sobre su filo. «Quietud-inquietud» están entre ellas. En esa dicotomía se percibe la voluntad de la autora de valorar posturas antagónicas, si bien, hemos de tenerlo presente, es una mujer la que se hace instrumento capaz de herir. Es el modo de armarse frente a una posible agresión.

Definitivamente, obras como la de Regina José Galindo, *Perra*, de 2005, se inscribe en un contexto muy diferente. Su grito se sitúa en el contexto de aquellos países latinoamericanos como el suyo propio (Guatemala) en los cuales la violencia de género está a la orden del día. Ya citábamos, unas páginas atrás, las obras *Plomo y Pelotón*, de esta misma autora. Entonces trataba con armas de fuego; ahora con un cuchillo con el cuál inscribe, en su propio muslo, la palabra «perra», aludiendo a tantas mujeres asesinadas en Guatemala cuyos cuerpos suelen aparecer tatuados con frases como «una perra menos». Antes nos preguntábamos sobre la posible contribución a la causa feminista de acciones como las de Gina Pane. Ante la de Galindo no tenemos ninguna duda. Ella está haciendo de su cuerpo el cuerpo de todas las mujeres agredidas, y su objetivo es gritar contra la violencia poniendo de manifiesto la brutalidad de la misma. No podemos por menos que recordar la obra de Martha Amoroch, la artista colombiana que sufrió en sí misma la violencia sexual. Una violencia que pone de manifiesto en *Marca en la piel*, de 2002, obra que realizó horadando su piel con una aguja hasta reproducir figuras de mujeres violentadas. Esta vez es la simple y doméstica aguja la que sirve a la artista para hablar de agresión. Este utensilio, aparentemente inocuo, se transforma en las manos de Amoroch en la quintaesencia de un programa de denuncia. Una de las figuras que graba sobre su piel aparece cosiendo su vagina. Solo podremos dejar estas imágenes cuando las mujeres podamos pertenecernos a nosotras mismas. En el camino, toma la aguja para denunciar, recordando la propuesta de Jenny Holzer ante la guerra de los Balcanes. Toda una serie de gritos pintados en cuerpos de mujeres quedarán para siempre en la memoria.

Las mujeres utilizan cuchillos para defenderse de la violencia. Y para denunciarla. Como hace la joven artista, Claudia Frau, cuyo proyecto *Ni una más* comenzó en 2015 cuando clavó en la pared, con un cuchillo de cocina, una hermosa manzana roja. Al año siguiente una instalación recogía ya 57 manzanas, recordando la cifra oficial de mujeres asesinadas por violencia de género en España. Nos preguntamos si alguna vez Claudia ya no tendrá argumentos para reemplazar la obra.



REFERENCIAS

- AGÓS DÍAZ, Ainhoa (2012) *Christine de Pizán: un nuevo modelo de mujer medieval a través de las imágenes miniadas*, trabajo fin de estudios dirigido por José Javier López de Ocariz Alzola. Universidad de la Rioja. Disponible en file:///C:/Users/Rosalia/Desktop/ARMAS/pizan.pdf [fecha de consulta: 6 de mayo de 2017].
- ALBEROLA CRESPO, Nieves (2014) «Hogar, «¿dulce» hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage». En *Dossiers Feministes*, núm. 18, pp. 197-207.
- AMORÓS, Lorena (2014) «Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke». *Dossiers Feministes*, núm.18, pp- 169-180.
- BALLESTER, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- BARTRA, Roger (1998) *El salvaje en el espejo*. Ediciones Era / Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOURGEOIS, Louise (1979) «Apuntes». En *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002.

- CUADRADO, Isabel, (2016) «En lucha común», *De mujeres y de hombres feministas. Bienal Mirada de Mujeres 2016*. Recurso en línea: <http://www.bienalmiradasdemujeres.org/es/actualidad-item/en-lucha-comun-de-mujeres-y-de-hombres-feministas/> [fecha de consulta: 11/05/2017]
- GENET, Jean (1949) *Diario del Ladrón*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda (2016) «Las mujeres y la guerra en la edad media: mitos y realidades», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 3: 3-10, Marzo/March 2016.
- HOMERO, *Iliada*. Madrid: Gredos.
- JONES, Amelia (1998) *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- LAS HIJAS DE LA VIOLENCIA (2016), en Llorens, Rossana, entrevista a «Las hijas de la violencia» *Mujeres desobedeciendo: otro mundo ya es posible / Las Hijas de Violencia le sacan la pistola al acosador*. (March 1 2016).
<https://www.laquearde.org/2016/03/01/las-hijas-de-violencia-le-sacan-la-pistola-al-acosador-entrevista-por-rossana-llorens/> [fecha de consulta: 1/05/2017]
- MAÑAS BASTIDAS, Alfonso (2011) *Munera gladiatoria: origen del deporte espectáculo de masas*. Tesis doctoral dirigida por Mauricio Pastor Muñoz. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Antigua. Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/20513604.pdf> [fecha de consulta: 22/04/2017]
- MATEO PUIGMARTÍ, Montse de (2016) *Estrategias subversivas y feminismos en el arte contemporáneo chino. 1989-2008: De la Plaza de Tiannanmen a los Juegos Olímpicos de Beijing*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Senabre Llabata. Universidad de Valencia. Inédita.
- NESHAT, Shirin (2013) Entrevista de Bea Espejo, en *El cultural*, 7/06/2013). En <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/32948> [fecha de consulta: 5/03/2017]
- RECKITT, Elena, PHELAN, Peggy (2005) *Arte y feminismo*. New York: Phaidon.
- SAINT-POINT, Valentine de (1912) «Manifiesto della donna futurista. Risposta a F. T. Marinetti», en *Futurismo & Futurismi*, a cura de Pontus Hulten. Milano: Bompiani, 1986.
- SANCHO RIBÉS, Lidón (2017) *Regina José Galindo: la performance como arma*. Castellón: Universitat Jaume I.
- VARGAS, Marina (2015) «Destripando el canon», *Masdearte.com*. 29 octubre, 2015. Entrevista de Susana Blas. <http://masdearte.com/opinion/la-habitacion-vacia/marina-vargas-ni-animal-ni-tampoco-angel-destripando-el-canon/> [fecha de consulta: 3/06/2017a]
- WARR, Tracey (2000) «Preface». En *The Artist's Body*, London, New York, Phaidon.

Recibido el 13 de noviembre de 2017
 Aceptado el 20 de noviembre de 2017
 BIBLID [1132-8231 (2017): 99-111]