

Cuando el autor es el patriarcado. Desmaterialización del arte: del arte público al ciberfeminismo

When the author is the patriarchy. The art dematerialization:
from public art to cyberfeminism

Elena García-Oliveros
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2016
Fecha de aceptación: 11 de julio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 73-93
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.004>

RESUMEN

A partir de los años 70, grupos de artistas feministas inician una ruptura con los modelos trazados desde el medio convencional institucional del arte tanto de reconocimiento como de recompensa. Las mujeres artistas, movidas por los principios feministas, comienzan junto con otros grupos sociales a crear sus obras fuera de estos canales, sin importarles en una primera instancia si el sistema las asumirá o no. Propugnan para que este paso pueda producirse todo un cambio de los ejes principales del arte: la autoría, como uno de estos pilares básicos.

Las generaciones posteriores continuarán ahondando en estos mismos discursos, con búsquedas con un eje común emancipatorio. En la actualidad este movimiento de disenso se perpetúa y conecta con la esencia promovida hace casi 50 años.

Esta investigación parte de los casos de varias de estas artistas quienes narran en primera persona sus procesos creativos y su relación con la institución. Sus testimonios abren brechas de gran significado para una reinterpretación de la multiplicidad de parámetros desde los que se puede definir la autoría de la obra artística y que son el objeto de este artículo.

PALABRAS CLAVE

Nuevo género de arte público. Arte activista. Ciberfeminismo. Arte colaborativo. Arte Comunitario

ABSTRACT

From 70s, many women artists started to break up their relationship with the conventional art system and its recognition process. Women artists compelled by feminism and other social groups created their art projects out of this model. As it seems, at the beginning they were not worried about being included or not in the art circuit. Moreover, they proposed deep changes in relation with traditional art system and authorship.

Following generations develop the same emancipatory discourse. Nowadays, this outsider movement sustains the same goals as formulated 50 years ago.

This research is based on the personal testimonies of artists who experienced these changes. They explain their creative process and their relationship with institutions. Their analyses are key to determine the diversity of authorship parameters.

KEY WORDS

Public Art of a new genre. Activist Art. Cyberfeminism. Collaborative Art. Community Art.

Cuando el autor es el patriarcado¹

Hay un hecho crucial que es percibido inequívocamente por públicos, artistas, teóricos o instituciones y que se refiere a la relación entre la autoría de una obra, el poder de conceptualización por tanto a través suyo de la figura del artista-creador, y, desde este índice así formulado, su ingreso o no en la historia del arte.

El control de este archivo con gran poder simbólico ha quedado en manos tradicionalmente de varones. Ellos han decidido durante siglos cuáles son las obras y creadores que definen con claridad el *statu quo* icónico que representa el arte y que por tanto conviene al patriarcado² y sus formas de poder social. De hecho, la investigación y el mayor rigor de las atribuciones de las autorías han modificado en nuestra más reciente historia las adjudicaciones de obras de Artemisia Gentileschi o Sofonisba Anguissola, por citar sólo dos ejemplos de pintoras cuyos cuadros fueron durante siglos asociados a artistas hombres.

Esta perspectiva la abría ya en 1971 Linda Nochlin con su texto fundacional de la crítica de arte feminista, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” donde nos expone en una lúcida exposición el concepto de “Genio” y “Gran Artista” en relación con la masculinidad y un determinado punto de vista de la historia del arte no cuestionado, claramente patriarcal. Nochlin desgrana lo que denomina una subestructura romántica y elitista que persigue el encumbramiento de ciertos individuos, en todos los casos hombres, blancos y occidentales³.

Esta evidencia ha impulsado a integrantes de varias generaciones de creadores, como veremos, a desplazarse del marco convencional del medio artístico y a generar tanto nuevos modelos de creación como obras, o en consecuencia divergentes fórmulas de autoría o de relación con las instituciones culturales. La propia Nochlin en este mismo texto considera que una de las causas de que no haya grandes mujeres artistas es el propio funcionamiento de las instituciones y sus estructuras que imponen una visión de la realidad a la sociedad. Las inercias creadas en torno al sometimiento de las mujeres a los hombres, como explica esta autora, son tan fuertes que cualquier desviación se ve como antinatural. Asegura igualmente que los artistas hombres obviamente no van a renunciar a sus privilegios, con lo que se evidencia la necesidad de explorar otros caminos.

Veremos a través del relato de lxs artistas participantes en la investigación cómo las instituciones continúan manejando los mismos parámetros tradicionales y la diferencia de trato, de recursos, o la menor notoriedad de las autorías de ciertos grupos sociales sigue siendo evidente. Frente a esta realidad, la reacción ha sido en ocasiones el sabotaje, la desertión, la reformulación: todas ellas estrategias de creación por parte de artistas que pretenden así negar a este poder. El cuestionamiento de la noción de autoría, tema clave y neurálgico en esta estructura de legitimación, ha sido pues una actitud política que directa o indirectamente ha movido a esta disidencia.

Las experiencias llevadas a cabo por los grupos de mujeres artistas feministas de la década de los años 70 son claves en este análisis por diversas cuestiones referidas a sus metodologías colaborativas de intervención artística, a sus lugares de exhibición de la obra al margen del museo o, desde luego, a cómo todo ello entra en conflicto con un modelo tradicional de autoría enfocado al reconocimiento monetarizable de

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de la investigación *Del levantamiento feminista al arte público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades* dirigida por Elena García-Oliveros y sostenida con fondos públicos correspondientes a los programas de apoyo a la investigación de Intermediae Matadero Madrid, Centro de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Madrid, durante los años 2014, 2015 y 2016.

² El patriarcado se entiende como el dominio del criterio del hombre frente al de la mujer subordinada tanto en el espacio privado como en el público y donde se hacen prevalecer los valores tradicionales instituidos desde estas prácticas consolidadas a lo largo de la historia.

³ Una versión del texto publicado originalmente en *Artnews* en 1971 se puede encontrar en Linda NOCHLIN, “From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Artnews* (junio de 2015). Publicado en la web de la revista el 30 de mayo de 2015 [en línea], <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].



Fig. 1. Faith Wilding y Janice Lester, *The cock and the cunt play* (1972), proyecto 'Womanhouse'.

un solo autor y una sola obra. Preciado formula en 2013 a partir del documental realizado por Johanna Demetrakas en 1974 sobre las experiencias en la *Womanhouse*⁴, un análisis en el que sugiere cómo este proyecto artístico se relaciona con la crítica institucional que muchos otros artistas ya han iniciado y que aquí se amplía a la relación entre la universidad, el museo, el espacio doméstico y el cuerpo⁵ (fig.1).

Juan Vicente Aliaga en la investigación que presenta en su libro *Orden Fálico*, nos expone con claridad el contexto:

Los distintos procedimientos manejados en las prácticas hegemónicas obedecían a motivaciones formales, [...], constituían el engranaje esencial del lenguaje artístico y el único arte moderno bendecido por los altares neoyorquinos, expandido en una versión neoimperialista [...]. Con estos parámetros impositivos, en un mundo de masivo consumo que empezaba a generar nuevos dioses e ídolos, el arte con ingredientes de género habría de buscar otras salidas, otros espacios alternativos al embrutecimiento comercial. [...]

En el tránsito entre los sesenta y los setenta, [...], las estructuras androcéntricas y el orden fálico son cuestionados con una firmeza inusitadas. Estamos ante un cambio de paradigma. Tanto en el plano de las movilizaciones

⁴ La *Womanhouse* fue un proyecto de pedagogía feminista dirigido en 1972 por Judy Chicago, Miriam Shapiro y sus estudiantes del Institute for the Arts, ocupando una casa abandonada en California durante dos meses como espacio de creación, performance y exhibición.

⁵ Beatriz PRECIADO, "Volver a la Womanhouse", entrada publicada en el blog invitado del Jeu de Paume *Peau de Rat* el 3 de octubre de 2013 [en línea], <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

sociales como en el espacio de reflexión teórica, la crítica al sistema patriarcal es constante y tiene por objetivo un fin igualitario: acabar con la violencia generada y reflejada en la sumisión y subordinación de la mujer. [...]

En las prácticas artísticas [...] el lenguaje se canaliza a través de técnicas y procedimientos nuevos, experimentales, sobre los que no existían modelos masculinos a seguir [...]. Y que invitan a fisurar simbólicamente las estructuras patriarcales con los medios, minoritarios y de alcance limitado, del arte⁶.

Pero en el momento actual, esta censura entendida como diferencia grave en el proceso de reconocimiento, ya no está invertida, ni sus procedimientos son ajenos a la ciudadanía. Esta acepción así entendida procede de la artista americana Suzanne Lacy quien durante nuestra entrevista en 2012 nos explicaba: “Por censura yo entiendo más la represión lenta, la ‘privación silenciosa de reconocimiento’ que tiene lugar en torno a las ideas”⁷.

La perspectiva feminista articula, también en el medio artístico, todo un corpus que describe la forma que el patriarcado toma en este entorno específico. Las tres patas que sustentan el, podríamos así llamarlo, arte elevado, serían la autoría, la obra y su audiencia. Respecto a cada uno el mercado establece designaciones y *modus operandi* concretos: autoría convencional identificable, obra única con un valor monetarizable reconocible y público-consumidor en tanto espectador pasivo. Como veremos en este análisis, el arte feminista ha cuestionado en las últimas décadas cada uno de estos elementos para dinamitar en definitiva el binomio central: este modelo de autoría que se identificaría con el propio patriarcado. Es la artista Shu Lea Cheang, participante esencial de el proyecto de investigación que enmarca el artículo, quien emplea la metáfora de sabotear “el ordenador central del Gran Jefe”.

Presentación del estudio y contextualización de este artículo

¿Por qué determinados grupos de artistas deciden capitalizar movimientos rupturistas con el sistema convencional del arte a partir de los años 70? ¿Qué tiene que ver la lucha en torno al género con esta opción? ¿Por qué el desafío del concepto de autoría es representativo en su particular revolución? ¿Cuál es la evolución que seguirán en casi cuatro décadas? ¿Cómo se produce la negociación con las instituciones culturales y qué papel tendrán en este proceso de cambio?

Estas son algunas preguntas que este estudio desarrollado por Toxic Lesbian⁸, *Del levantamiento feminista al arte público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, formula a través de una metodología cualitativa, sustentada en entrevistas personales llevadas a cabo en eventos públicos a lxs⁹ artistas que protagonizan estos cambios. Se reconstruyen así sus historias de vida con la ayuda de entrevistas abiertas a las instituciones que juegan un papel en la consolidación de sus propuestas. En los eventos diseñados intervino alumnado universitario que estableció un diálogo con cada artista, así como con investigadoras especialistas como Remedios Zafra¹⁰ en el estudio del caso de Shu Lea Cheang¹¹,

⁶ Juan Vicente ALIAGA, *Orden fálico*. Madrid, Akal, 2007, pp. 212, 257, 259.

⁷ La conversación tuvo lugar en mayo de 2012 y está registrada en el podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁸ En 2005 Elena García-Oliveros, artista visual y educadora, crea Toxic Lesbian e incorpora el pseudónimo de Elena Tóxica. Toxic Lesbian (www.toxiclesbian.org) da nombre a los proyectos de arte público desarrollados desde perspectiva de género y orientación sexual, en colaboración con instituciones públicas y colectivos sociales, desde licencias copyleft, digitales y difundidos en la red.

⁹ El empleo de la ‘x’ o de la ‘e’ en las terminaciones que convencionalmente indican el género masculino o femenino representa la postura política de la negación de éste. El artículo adopta el criterio del empleo de la ‘x’ referido a aquellas personas que de forma pública militan en este sentido. De igual modo se utilizará en los plurales que pudiesen incluirlas. Sin embargo, se mantendrá la asignación de género convencional en nombres o adjetivos a quienes no hagan uso de ello para sí en sus escritos.

María ptqk¹² en el de Faith Wilding¹³ o finalmente Gloria G. Durán¹⁴ para el caso de Suzanne Lacy¹⁵. Igualmente se generaron grupos de debate con analistas representantes de las instituciones, el feminismo en el contexto cultural y del medio universitario para reconstruir las historias de vida de lxs artistas entrevistadxs¹⁶.

Los objetivos de esta investigación son establecer, en primer lugar, una relación entre el cuestionamiento desde perspectiva feminista por parte de mujeres artistas acerca del sistema del arte actual convencional, y los valores patriarcales que supuestamente sostendrían a este último. Esta visión crítica se formaliza en el caso concreto del ciberfeminismo¹⁷, a través de la mirada de uno de sus exponentes principales: Shu Lea Cheang. En segundo lugar, también se pretende describir el cambio histórico iniciado en los años 70 por parte de mujeres que influyeron en la generación de un renovador modelo cultural: el nuevo género de arte público, ejemplificada con la historia de vida de la artista Suzanne Lacy, para conectarlo con las denominadas artistas ciberfeministas hasta la actualidad. Esta línea de actuación que habría sido por tanto continuada con intención regenerativa dentro del sistema del arte, vendría suscitada por las mismas inquietudes que buscarían un cambio de paradigma, representado éste por un contexto definido como opresor por parte de lxs artistas que intervienen en esta investigación.

La investigación formula por tanto consecuencias para el sistema del arte, cambios de paradigma.

¹⁰ Remedios Zafra es escritora y profesora de Arte, Cultura Digital y Estudios de Género en la Universidad de Sevilla. Doctora y licenciada en Arte con estudios superiores en Antropología Social y Cultural y Filosofía Política. Creadora de “X0y1, plataforma para la investigación y la práctica artística sobre identidad y cultura de redes” y autora de destacados ensayos sobre ciberfeminismo y políticas de la identidad en Internet.

¹¹ Shu Lea Cheang (1954) (<http://mauvaiscontact.info/>) es unx artista de origen taiwanés que desarrolla proyectos inscritos en el contexto del nuevo género de arte público. Adhiere a los principios artísticos y activistas del ciberfeminismo en relación con la redefinición del género desde el uso y empoderamiento de las tecnologías y la comunicación web. Su obra *Brandon* (1998-99), adquirida por el Museo Guggenheim, es un ejemplo de ello.

¹² María ptqk (<http://www.mariaptqk.net/>) desarrolla su actividad en el campo de la gestión cultural, crítica y curadoría en el contexto de los nuevos medios y la cultura digital. En 2013 edita el catálogo de *Soft Power* donde participan artistas ciberfeministas como Faith Wilding y autores de referencia *queer* como P. Preciado.

¹³ Faith Wilding (<http://faithwilding.refugia.net/>) es una artista americana de origen paraguayo que genera en la década de los 70 junto con Lacy y otras mujeres artistas, las nuevas prácticas de arte colaborativo basado en el feminismo y que posteriormente desarrollará su trabajo desde prácticas ciberfeministas, creando Subrosa (<http://www.cyberfeminism.net/>) donde su autoría se integra en los modos colectivos y activistas.

¹⁴ Gloria G. Durán (<http://gloriagduran.com/>) es investigadora y artista, Doctora en Bellas Artes (UPV).

¹⁵ Los levantamientos políticos de los años 60 y 70 junto con las tendencias experimentales que se producen en el arte en esos momentos, producen cambios importantes en los movimientos de vanguardia. La artista americana Suzanne Lacy surge fruto de esos cambios (<http://www.suzannelacy.com/>). En esos años fueron modificadas cuestiones fundamentales para la creación: el concepto de arte como objeto, la autoría o la naturaleza de la audiencia. Nace una nueva utopía, la de que el arte puede ser fruto de la colaboración, del diálogo, con una relación profunda con la vida de las personas. El libro de referencia *Mapping the terrain* fue editado en 1995 por Suzanne Lacy y recoge los principios del nuevo género de arte público que marcarían estas décadas y las posteriores.

¹⁶ Se puede encontrar más información acerca del proyecto en “Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades”, *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclesbian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. También se pueden encontrar los registros de las entrevistas y debates realizados en el marco del proyecto en la lista de reproducción de YouTube “Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades” [en línea] <https://www.youtube.com/playlist?list=PLB851B07678BF0705> [Consulta: 8 de septiembre de 2017] así como en las entradas correspondientes al proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclesbian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

¹⁷ El término Ciberfeminismo es amplio y culturalmente abarca a manifestaciones muy diversas. Definido inicialmente como un movimiento bajo la influencia de la tercera ola feminista, especialmente Donna Haraway fuente de inspiración con su *Manifiesto Cyborg* de 1987, reunió a artistas como las pioneras VNS Matrix con la idea de que el uso de las tecnologías implica una subversión de la identidad masculina y puede apoyar el cambio en los roles de género. Su implicación política fundamental se implementa en la red y deriva posteriormente en múltiples comprensiones del fenómeno desde perspectiva feminista. Cheang se desvincula de esta utopía ciberfeminista pero sí se ubica dentro de este movimiento entre lo que Montserrat Boix y Ana de Miguel denominan “artistas sociales ciberfeministas”. Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang” [en línea], <http://bit.ly/2rrStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

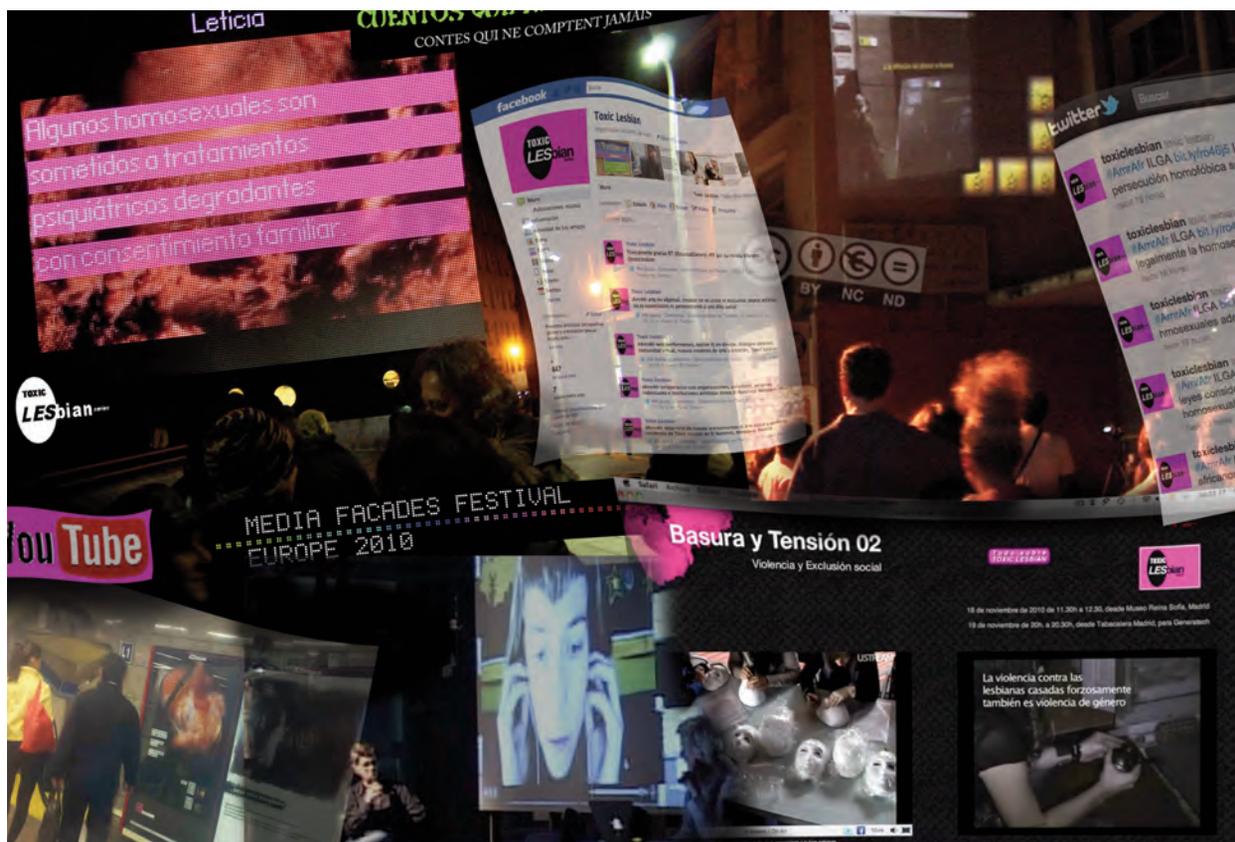


Fig. 2. El modelo artístico de Toxic Lesbian presupone nuevos lugares de creación y difusión de la obra de arte y una reconfiguración de las piezas, además de un cuestionamiento profundo del sistema de atribución de la autoría.

Trata igualmente de poner en relación estos hechos con las luchas feministas, con las percepciones por tanto discriminatorias que proceden de los comportamientos de las instituciones o del sistema legitimador cultural.

La utopía de la democratización del arte

El caso de la artista americana Suzanne Lacy es muy emblemático para exponer el tema central de este artículo por la trayectoria que inicia ya en los rompedores años 70, cuando grupos de mujeres artistas feministas se desplazan hacia manifestaciones como el arte colaborativo, arte comunitario o finalmente el que se dio por llamar el nuevo género de arte público. En las conversaciones mantenidas con ella¹⁸ (figs. 2 y 3), Lacy ha explicado el origen del concepto de la “democratización del arte” perseguido por

¹⁸ La última de estas conversaciones tuvo lugar durante el ciberencuentro público *Del levantamiento feminista al arte público. El Far West de las oportunidades* celebrado el 6 de mayo de 2014 en Intermediae Matadero Madrid [en línea], <http://www.mataderomadrid.org/ficha/3383/del-levantamiento-feminista-al-arte-publico.html> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Está registrada en los archivos disponibles en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclesbian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Como se ha indicado anteriormente, en mayo de 2012 tuvo lugar otra conversación registrada en el podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando



Fig. 3. Ciberencuentro con Suzanne Lacy en Intermediae Matadero, Madrid, 2014.

muy diversos artistas:

Hay un gran interés en las prácticas sociales y en la interacción entre ellas. Aunque aparecen por todo el mundo en diferentes puntos y momentos, creo que la ola actual de práctica social tiene sus orígenes en las obras de los años setenta; y parte de éstas, aunque no todas, eran feministas. Parte de la misma, tal y como la conocí en Estados Unidos y Reino Unido, era un empuje a la denominada ‘democratización del arte’.

En esa época había presión para ampliar los públicos. Había también, sobre todo en California, muchas personas de color y de clase trabajadora transitando, por primera vez, por el sistema universitario. Conforme accedían al mismo, hacían arte que reflejaba su sensibilidad.

Diría que, desde el preciso momento en que el arte fue desmaterializado, la gente se preguntó por la naturaleza de la creación artística: se planteó el extenderla fuera de las paredes del museo. La gente hablaba de feminismo, contexto, etnicidad e identidades nacionales y culturales. El arte se fue volviendo menos universal y más específico;

a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Esta entrevista se realizó en conexión con la colaboración sostenida con el Museo Nacional Reina Sofía durante el proyecto de Lacy *El esqueleto tatuado* [en línea], <http://www.museoreinasofia.es/actividades/suzanne-lacy-esqueleto-tatuado> [Consulta: 8 de septiembre de 2017] y el proyecto de arte público en colaboración con Suzanne Lacy *Basura y tensión* [en línea], <http://toxiclesbian.org/proyectos-de-arte-publico-y-ciberfeminismo/basura-y-tension/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

la audiencia se fue haciendo menos genérica y elitista y más general. Al mismo tiempo los museos presionaban para ampliar las ideas: necesitaban aumentar su público de base¹⁹.

Esta tendencia va a conllevar todo un camino de transformación en el que van a colaborar, movidos por distintas intenciones, no sólo los artistas, sino también los públicos, invitados a participar y generar los proyectos artísticos, así como nuevas corrientes dentro de las instituciones que como veremos, actuarán de modo conservador y en ocasiones contradictorio con aquello que pretenderían estar apoyando. Como nos explicaba Lacy en 2012, a los propios museos les comienza a interesar la apertura, el integrar de otros modos a un público menos pasivo, más preparado para intervenir en las transformaciones a las que los artistas les invitan²⁰. Cuando, en 2014, le preguntábamos de qué modo pensaba que la institución artística se había transformado con su trabajo, respondía:

Creo que ha habido una tendencia a transformar las instituciones. Es lo que ha estado ocurriendo en los últimos 30 años [...]. Creo que el acoger prácticas sociales reales es muy muy difícil para las instituciones. No creo que comprendan el compromiso que no sea de ámbito íntimo y muy reducido [...]. Creo que hay una tendencia a la división entre una parte del museo que sería la expositiva o de comisariado y la de educación y sigue prevaleciendo la primera con respecto a la segunda en las instituciones artísticas²¹.

Vemos con estas palabras de la veterana artista cómo esta supuesta democratización va a entrar por una puerta trasera, tanto a nivel de conceptualización de la transformación que está dispuesta a asumir el museo, como en el plano puramente presupuestario. Estos proyectos sólo comprometerán a las programaciones en una pequeña medida, mientras que los modelos convencionales de autoría representarán y así continúan haciéndolo, el principal capítulo de su actividad. Tal vez el cuestionamiento tan profundo de múltiples estructuras simbólicas relacionadas con la autoría lleva a Lacy, al igual que en el siguiente caso que exponemos en torno a Cheang, a no renunciar a la identificación de su obra con su propio nombre, sin entrar por tanto en denominaciones colectivas más rompedoras aún con la noción tradicional de autoría. En el supuesto de Lacy, ella se designa inequívocamente como artista única, tanto si entra en los preceptos de la academia patriarcal que le es coetánea como si no. Pero es precisamente este planteamiento desde su autoridad personal lo que obliga a las instituciones que la albergan, como expondremos más adelante, a explicar por qué es igualmente una “artista” como otros casos que los públicos reconocen como tales. Otro ejemplo claro de esta misma actitud ambigua se puede encontrar en las palabras de Shu Lea Cheang:

No puedo afirmar que las prácticas artísticas feministas hayan cambiado ciertas formas de exponer de las instituciones. [...]

Sin duda, el nombre del artista como marca, el valor de mercado y los pormenores de este mundo ya obsesionan al mundo del arte. [...]

¹⁹ Podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Traducción del inglés por la autora.

²⁰ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²¹ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.11, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

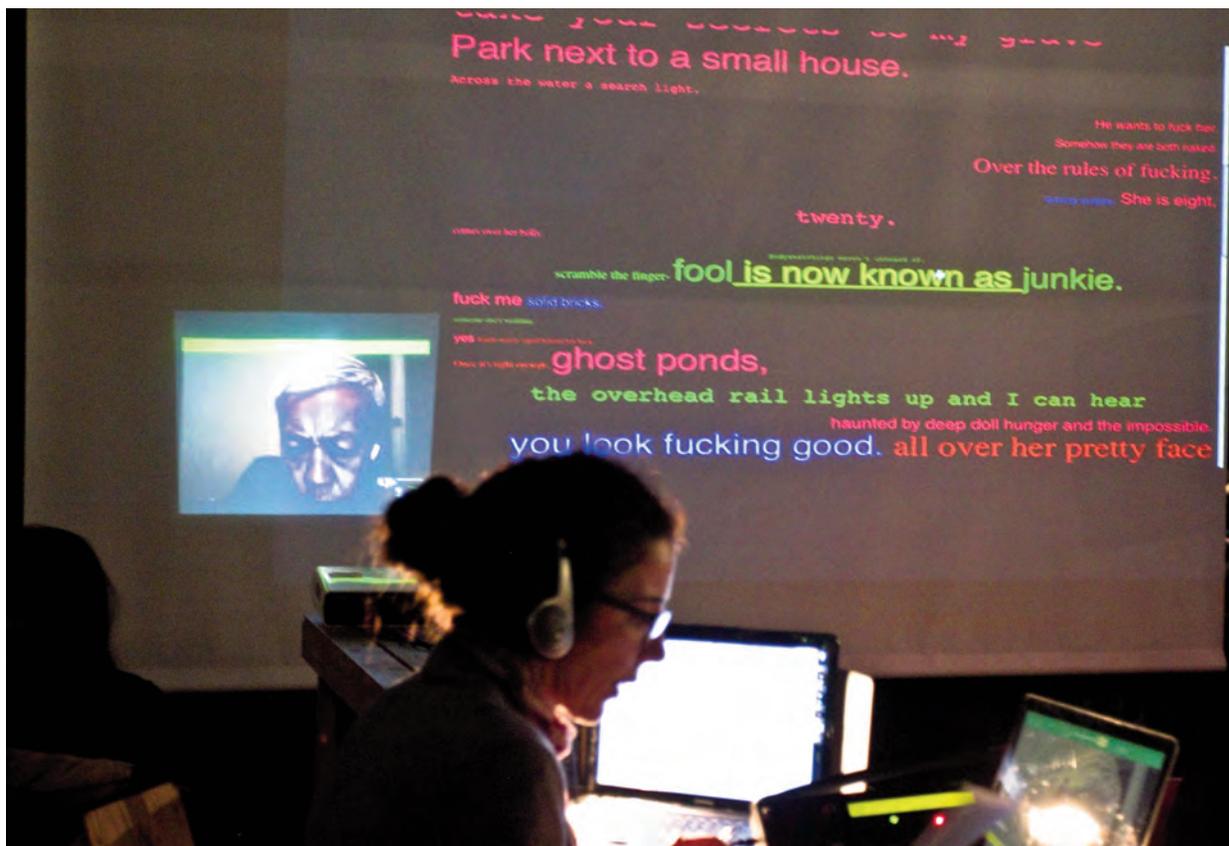


Fig. 4. Ciberencuentro con Shu Lea Cheang en Intermediae Matadero, Madrid, 2016.

Siento que me alejo cada vez más de las instituciones. El proceso de sacar adelante un proyecto y una financiación requiere tiempo de planificación y negociación. [...]. Ahora participo en presentaciones más pequeñas donde tengo libertad para proponer y diseñar²².

Durante el ciberencuentro celebrado en Intermediae, Matadero Madrid en 2016 en colaboración con alumnado universitario²³ (figs. 4 y 5), Cheang nos desveló que la inclusión de su icónica obra *Brandon* en la incipiente colección de *net.art* del Museo Guggenheim de Nueva York en 1998, se realizó de un modo igualmente poco “estándar”: “Al final no hubo una compra real, no me pagaron dinero por esta obra. Creo

²² Transcripción de la entrevista realizada a Shu Lea Cheang el 24 de marzo de 2015 recogida en “Entrevista a Shu Lea Cheang”, p. 9, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/02/Entrevista_Shulea_Cheang_ESP.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²³ Se trató de un encuentro con la artista Shu Lea Cheang realizado el 12 de febrero de 2016 en el marco de colaboración con Intermediae Matadero, Madrid, a partir de la interpretación por Remedios Zafra de la obra de referencia ciberfeminista *Brandon* propiedad del Museo Guggenheim de Nueva York, con la participación en diálogo abierto de alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y del Máster de Prácticas Escénicas de la Universidad de Castilla La Mancha y el Museo Reina Sofía. La transcripción del evento en directo, online y presencial de la navegación de *Brandon* se puede encontrar en “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra *net.art*, febrero 2016” accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].



Fig. 5. Lectura e interpretación de la obra *Brandon* de Shu Lea Cheang por parte de la investigadora y autora Remedios Zafra en Intermediae Matadero, Madrid, 2016.

recordar que me pagaron un dólar, para decir la verdad, porque verdaderamente se convirtió en un pago simbólico”²⁴.

Cheang, muy vinculadx a su condición de directorx de cine, medio del cual entra y sale en sus proyectos de arte público que en muchas ocasiones se nutren para la producción de su propia filmografía, tampoco se plantea en ningún momento modificar la atribución de su firma personal en relación con su obra a pesar de formular estrategias colaborativas, incluso con otrxs artistxs. Su campo de trabajo creativo es híbrido, con condicionantes culturales que en su caso frecuentemente están más mediatizados por los propios de la producción audiovisual que por el, a veces, muy especulativo metalenguaje del medio del arte. Sin embargo, en ciertos de sus proyectos sí que adopta estructuras de autoría muy rompedoras con las más vetustas del academicismo museístico como es el manejo de licencias copyleft.

Observamos, por tanto, que la obra propuesta por este perfil de artistas provoca este trato entre lo displicente y la falta real de un marco pleno de reconocimiento de su autoría y de su trabajo por parte de las instituciones. Esto suscita la hipótesis de que en la base estaría el cuestionamiento de los ejes principales que sustentan el sistema del arte institucionalizado y el exceso lógicamente de interrogantes que ello presupone en cuanto a su capacidad de asimilación.

²⁴ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.13, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

Aunque el cambio lento y paulatino de museos y centros de arte se haya dado y, en cierto modo, la apertura a otros modelos de creación colaborativos (los que permiten, por parte de lxs artistxs, la entrada de público en la producción de obras) también se haya integrado en sus programaciones, la valoración de este tipo de producción artística ocupa un segundo rango en la consideración del museo. Así lo hacía notar Lacy: “El mundo artístico sí que ha adoptado las maneras de trabajar sobre las que yo escribía en los años 70; pero no lo ha hecho en cuanto a las estructuras de reconocimiento y premio, que son, todavía, predominantemente masculinas.”²⁵

Se abren con esta “democratización del arte”, vías a artistas representantes de una sociedad diversa, por donde acceden otrxs que no son solamente hombres, blancos, occidentales y heterosexuales, en contraste con el marco inicial de aquella élite muy determinada de artistas celosamente guardados en el archivo custodiado por el patriarcado cultural. Estas vías presuponen también el incorporar obras que ya no son únicas, frente a aquellas cuyo refrendo mercantil por parte del museo venía a salvaguardar su valor atendiendo a los criterios de la ortodoxia capitalista. Estas otras piezas que inician su entrada, responden al carácter procesual de las mismas y de ellas se conservan fotos, vídeos u objetos icónicos representativos de lo articulado. Finalmente, también esta “democratización” supone una apertura a la autoría que llevan consigo estas nuevas corrientes, más afines a la disidencia copyleft o la dificultad de atribución cuando otros artistas, colectivos o espectadores han sido productores mismos de la llamada “obra de arte” final. Estos son, por tanto, los ejes de una revolución tan profunda y desestructuradora del propio sistema cultural y sus mercados, que no cabe sino admitir los temores y requiebros de los guardianes del *statu quo*.

El nuevo modelo de autoría en la base de la revolución

Cuando el arte feminista de los años 70 inicia un camino de redefinición del perfil del artista, de la obra que produce y del papel que ejerce el público en relación a la obra, explorando inicialmente las posibilidades de la performance, se verá sometido a un cuestionamiento radical no ya de sus piezas y su mensaje, sino de sí mismas como personas. Así nos lo relata Lacy:

[Y]o diría que las mujeres que tienen éxito artístico deben construir su identidad, al igual que todos los artistas, pero de una manera muy deliberada. [...] Las artistas, sobre todo las de *performance* (como yo misma), construyen su identidad a lo largo del tiempo en relación al contexto dentro del que son recompensadas. [...] [A] las y los artistas que hacen *performance* siempre se los ha tachado de ser algo locos, peculiares, extravagantes, extremistas, narcisistas... [...]

Otra cosa que estaba muy presente cuando apareció la *performance* en los años 70 fue el género, ya que había muchas más mujeres en ella que las que había en otros campos [...] Si veías una exposición de pintura, había muchas menos mujeres que varones pero, si veías una exposición sobre *performance* podía muy bien ocurrir que hubiera un cincuenta por ciento de mujeres. Así es como funcionaba este campo en sus inicios y un montón de mujeres fueron hacia la *performance* porque era algo así como ‘el Salvaje Oeste de las oportunidades’.

No obstante las mujeres construyeron sus identidades de manera compleja porque el cuerpo era el portador de su obra de arte. [...] Construimos nuestra identidad como artistas en aquella época y, para mí [...] todo ello tenía un fuerte componente masculino. En mi caso esto funcionó de una manera psicodinámica porque, como pensaba tanto en el género que podía entrar a tener un comportamiento ‘de género’, entendí que, adoptando determinadas características, podría comportarme de modos tradicionalmente adjudicados a los hombres.²⁶

²⁵ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p.1, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²⁶ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, pp. 4-5, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El cambio para ellas no fue algo irrelevante como observamos, atreverse a adoptar modelos aún experimentales y sin reconocimiento tuvo muchas implicaciones. Pero la transformación estaba ya iniciada y, a medida que profundizaban en sus reflexiones, las diferencias que sus propuestas requerirían serían cada vez mayores, sin posible retorno. “El nuevo género de arte público” es el término acuñado por Lacy en el libro de referencia *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* que editaría en 1995 y al que invitaría a gran parte de los artistas y críticos más significativos del momento como Judith Baca, Allan Kaprow o Lucy Lippard²⁷. En este libro expondría las estrategias de creación que implicaban a los públicos en la producción de las obras. Piezas desarrolladas a lo largo de meses, a veces años, donde los artistas convivirían y colaborarían con los colectivos sociales a quienes las problemáticas de las obras atañese. Se producía así una sucesión de diversas performances, acciones, gestos, grabados en vídeo o registrados con fotografías o audios, a veces colaborando también con otros artistas, para finalmente presentar todo ello como la obra de un único artista pero no como una obra única.

Recientemente la prestigiosa Tate Modern de Londres adquirió la obra de Lacy *Crystal Quilt* como parte de su colección permanente. Para presentarla desplegó en varias salas contiguas la sucesión de objetos y estímulos con los que se pretendía reconstruir para el espectador lo que aquella producción pudo significar en su día. El espacio principal albergaba una enorme fotografía que representa uno de los momentos más significativos de la gran performance que Lacy llevó a cabo con 430 mujeres en 1987 en Minneapolis, además del tejido que portaba el simbolismo de la obra y anexo a este espacio, otra sala donde se escucharían parte de las conversaciones y registros sonoros que el proceso de la pieza recabó, para por último presentar diversa documentación. Del mismo modo, en 2016 la institución explicaba al público en su página web por qué Lacy es una artista y no una activista retomando las propias palabras de la artista y su posicionamiento identitario²⁸. Además del cuestionamiento de la autoría tradicional que esta obra presupone, se plantea el problema de en qué se diferencia este modo de trabajar de lo que sería una acción política que pudiera haber llevado a cabo un grupo social comprometido con esa misma causa en el ejercicio de su activismo. Es decir, la Tate Modern debe justificar, desde su gran maquinaria legitimadora, las razones que convierten a Lacy en una artista más de su colección como lo serían pintores como Mark Rothko o Georgia O’Keffe, cuya identidad como artistas no se cuestiona, entre otras cosas, porque el tipo de producción que plantean se adecúa al *statu quo* y no son necesarias explicaciones similares cuando se adquieren sus cuadros.

Ahora bien, este es el tipo de obra era la que Lacy producía hace 30 años. Si la integración de esta pieza en la Tate Modern de Londres ya presenta dificultades, su producción actual (al igual que la de otros artistas en su misma línea) contiene complejidades mayores para las que, muy probablemente, las instituciones no están preparadas en absoluto. Nuevamente esto no ocurre con artistas convencionales, para quienes el paso de su obra más reciente de la galería en la que está expuesta a los museos y colecciones de arte es algo habitual. Este mecanismo forma parte de la consolidación del valor de las piezas en el mercado del arte.

El caso de Lacy resulta ilustrativo de la evolución de estos proyectos. Actualmente hace intervenir en su producción artística a otros agentes como las redes sociales o empresas del sector cultural como pudiera ser Creative Time. A continuación, analizaremos este aspecto así como la influencia que ello pudiera tener desde la lectura de la autoría. Precisamente también en *Between the Door and the Streets* realizada en 2013, la autoría tradicional quedará literalmente descompuesta como estudiaremos. Esta propuesta tuvo su precedente un año antes con *Three weeks in January*. Veamos parte de sus implicaciones en el relato de la artista californiana:

²⁷ Suzanne LACY (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

²⁸ “Who is Suzanne Lacy?”, artículo publicado el 13 de enero de 2016 en la sección “Blogs & channel” de la web de la Tate Modern [en línea], <http://bit.ly/2vtnXDW> [8 de septiembre de 2017].

[En *Three weeks in January*] [t]uvimos a un montón de *bloggers* que participaron en las *performances*. Aquí influyó parcialmente la obra de Toxic Lesbian²⁹. Hicimos una *performance* en la que la gente conversó en la parte superior del ayuntamiento y su único público eran *bloggers*; y estos publicaron en sus blogs lo que observaban [...]. Todas las mujeres que hacían activismo en la ciudad vinieron y participaron en esta *performance*. Se trató de una experiencia verdaderamente directa, cara a cara, en contraposición a una experiencia mediada por Internet.³⁰

La artista comenzó por tanto a crear obras digitales sin estar inmersa en la realidad de lo que el ciberfeminismo estaba proponiendo en paralelo. Sin embargo, empezó a generar comunidades online donde ella ya no tenía el control, ni tan siquiera diseñaba los eventos online por sí misma. Esto no le supuso ningún problema en el camino de su experimentación personal, más bien al contrario, contribuyó a ahondar en lo que todo ello significaba para su obra:

Creo que la web es muy buena –sobre todo de la manera en que tú [Toxic Lesbian] la has explorado– para evidenciar tipos de conectividades que son parte de la estética de la práctica social. Que la web capture de verdad el compromiso directo o que tenga la misma calidad que sentarse delante de otra persona y tener cierta conexión emocional o física o psicológica [...] Hasta ahora son dos cosas muy diferentes.³¹

En realidad, los problemas que a Lacy le suscitaba el uso de estos recursos nada tenían que ver con el cómo serían recibidos por parte de la crítica especializada o del sistema de legitimación cultural por cuanto su autoría podría estar viéndose afectada. Sus preguntas tenían que ver con sus audiencias, el cuerpo mismo de su obra como ella misma explicaba en 2014:

Ahora, nos vamos a 2010 y la fuerte prevalencia, en esta generación, de la comunicación a través de tecnologías web como Instagram, Twitter, Facebook, etc. Mi pregunta era cómo esa encarnación –corporeización– de las revelaciones originales de violación se podía llevar a algo tan ‘descorporeizado’ como la cultura web.³²

Pero sería en *Between the Door and the Streets* donde llegará más lejos en esta investigación, como se evidencia en esta conversación:

Suzanne Lacy: [...] De manera que yo no le puedo contar demasiado sobre la comunidad online [...] esa comunidad online no me resultaba a mí en concreto muy accesible porque no es un entorno muy ‘discursivo’, ¿me explico? Toxic Lesbian: De alguna manera, tal y como ha trabajado en otras ocasiones, con mediadores, también en el caso de esa interlocución con la comunidad online, reunió usted ahí [...] un grupo de *community managers* [gestores de comunidades virtuales]. Yo me imagino que, de alguna manera, tuvo unas reuniones preliminares con esos *community managers*, ya que ellos hablaban desde sus propias cuentas de Twitter y Facebook a sus *followers*

²⁹ Lacy hace aquí referencia a la colaboración con Toxic Lesbian en 2011 en el marco del mencionado proyecto *El esqueleto tatuado* producido en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el que parte del mismo supuso una de las primeras, sino la primera, performance a través de Internet en la web institucional del museo que fue llevada a cabo por Toxic Lesbian.

³⁰ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p. 6, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³¹ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p. 7, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³² “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.3, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

[seguidoras/es] y con el estilo de comunicación que ya tenían ellos desarrollado. De alguna manera fueron su vehículo, la mediación de usted con la comunidad online, ¿no?

Suzanne Lacy: [...] Especialmente en *Between the Door and the Streets* no se usaron comunicaciones electrónicas u online como un aspecto de la obra, como se hizo en *Three Weeks in January*. Sí anunciamos y comunicamos la pieza pero no de la manera centralizada en que lo hace Toxic Lesbian o de la manera en que se hizo en *Three weeks in January*. [...]

Yo me comunicaba con un grupo de diez organizadores que, a su vez, salían a comunicarse con diez organizaciones. Así que, de alguna manera, aunque mi comunicación con las/os *performers* estaba mediada por personas, al igual que en *Three Weeks in January*, la comunicación con la gente que estaba implicada en el proyecto estaba mediada tecnológicamente. [...]

Toxic Lesbian: [...] Lo que quiero decir es que, aunque usted afirme que no es una especialista en redes sociales online está, sin embargo, utilizando el perfil de otras personas (que sí tienen una identidad en la red) para cultivar su proyecto y para que esa comunidad online exista.

El hecho es que, cuando se investigan en Internet las huellas de lo que ha producido todo ese proyecto [...] no se percibe que no sea usted quien haya creado o no la comunidad *online*: el caso es que, ese proyecto, la ha generado. Usted simplemente ha comunicado su proyecto a unos mediadores [...]

Suzanne Lacy: Sí, tiene razón y mucha de mi relación con los *social media* es algo más allá de mi generación. Lo que quiero decir es que aunque no tenga reuniones, a mí me gusta tener un cuerpo cerca del mío; y esto es una característica de mi generación pero también de mi personalidad. La cuestión es qué tipo de comunicación y qué tipo de organización se producen de diferentes maneras. La pregunta no trata de tecnología sino de organización.³³

Vemos que la artista está preocupada por la capacidad dialógica de esta nueva herramienta, por el cómo aumentar la comunicación y qué implicaciones tiene para sus públicos el empleo de estos nuevos medios. Sin embargo, no entra en ningún momento a cuestionar su propia autoría con esta forma de proceder. Parece obvio que alguien que ha actuado desde modelos no legitimados desde el inicio de su carrera artística, se ha acostumbrado a crear un camino por el que, al cabo del tiempo, transitarán las instituciones.

Otro aspecto que vendrá a hacer más complejo el reconocimiento de una autoría al uso, es la entrada de grandes empresas culturales. En *Between the Door and the Streets* sería Creative Time quien mediase entre la organización de la propia artista, la del Museo de Brooklyn (con el papel institucional de referencia) y las ramificaciones que aflorarán en este tipo de estructuras. En realidad, la invitación para el desarrollo del proyecto proviene de Creative Time. Se trata de un agente internacional especializado en la producción y comunicación de eventos culturales de gran alcance, caracterizado por su intensa actividad en redes sociales y difusión on line. Esta organización siempre articula sus proyectos con artistas visuales, músicos y *performers* muy renombrados y es responsable, por ejemplo, de la imagen de Manhattan con dos potentes focos en lugar de las Torres Gemelas como emblema del ataque del 11-S.

La movilización social generada para el proyecto fue muy relevante tanto online como offline y para ello se reunió a un grupo de personas especializado y extenso (compuesto por periodistas, coordinadores de grupos sociales, agentes de calle, *community managers* de los sectores sociales concernidos) trabajando durante periodos muy largos antes del evento, generando ese debate y expectación en torno a la fecha del evento analógico (y también con posterioridad al mismo) alimentando la diversidad de piezas digitales y el crecimiento de la comunidad online. Se trata por tanto de una pieza con dimensiones mucho más amplias y de mayor repercusión mediática y social que las precedentes de la artista, donde ciertos aspectos de la obra escaparán a su control y pasarán a formar parte de un evento mayor, dirigido por los agentes culturales que apoyan la producción de la pieza.

³³ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, pp.3-4, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El modelo de financiación procede tanto de la participación de patrocinadores como de entornos de financiación mixta, pública y privada, por parte de empresas relacionadas mayoritariamente con las telecomunicaciones o las tecnologías, pero también por otras que quieren asociar su imagen a un concepto de innovación. La artista describía así el papel de las instituciones en sus últimos proyectos:

Desde los años 70 venía invitando yo a las instituciones a colaborar pero yo me quedaba el papel de productora del trabajo. Hoy en día esto ha cambiado y es porque la forma de la práctica social en el arte cada vez está más aceptada. Ahora, cuando me invita una institución [...] me quedo como simple organizadora. Cuando estas organizaciones me invitan a hacer un proyecto y ponen los fondos en vez de tener que solicitarlos yo, emergen un montón de problemas a los que no me enfrentaba antes. Y estos problemas están relacionados con protocolos institucionales preexistentes; cuando hablo del ‘salvaje Oeste’, eso también significaba para mi obra que podía producirla de una manera bastante independiente pero, por supuesto, la contrapartida era el tener que recaudar yo misma la financiación y publicitar la obra [...].

Cuando trabajamos con Creative Time vienen con este fallo, con los protocolos [...] un calendario [...] su programación. De manera que estas relaciones crean un conjunto de aspectos prácticos, apoyan e influyen en la producción de este tipo de obra. [...] [A]l producir la obra con Creative Time también estoy actuando con su voz mediática. [...] De este modo había un grupo de mujeres pero, entre medias, había un grupo de líderes de la organización-base que eran quienes contactaban con los de Creative Time.³⁴

Según esta declaración, la libertad de actuación es completa y se incorporan agentes en la medida en que la organización de la propuesta lo requiera. Lacy es pues una mediadora con el diálogo con la institución, con el lenguaje visual, con la sensibilidad artística, pero también un tipo de mediadora social, que escucha y atiende la demanda social. En ocasiones las obras pueden estar generadas por la “mano” de la artista en sí, pero en otras muchas, por profesionales contratados para ello de modo que artista y público se integran en el marco de la pieza de modo conjunto. O incluso es el público el que “hace” la obra.

El propio trabajo que llevará a cabo el arte por Internet, anterior a la instauración del ciberfeminismo, ya socavará fuertemente estos cimientos. Los primeros investigadores que empiezan a escribir sobre la autoría de la obra de *net.art*, al cabo de pocos años de iniciarse el camino de estas producciones en los años 90, dan cuenta incluso de los cambios de criterio que instituciones prestigiosas formularán sobre una misma obra. Lourdes Cilleruelo ha expuesto cómo en el arte de Internet la autoría queda desdibujada desde los propios inicios de las manifestaciones artísticas que se producen³⁵. Las webs que se empiezan a emplear en los años 90 como repositorios, son redefinidos como obras de arte en sí mismas y adquiridas por instituciones culturales para sus colecciones incluso desde esta etiqueta. Tal es el caso de la iniciativa de “Adaweb” adquirida en 1996 por el Centro de Arte Walker que, sin embargo, hoy en día es sólo considerado como lo que originariamente se concibió, un repositorio. En España, como expuso Montserrat Boix, el ciberfeminismo artístico habría tenido hasta ese momento poca repercusión, a diferencia de esta perspectiva activista³⁶. Precisamente en este sentido, llevarán a cabo una de las primeras labores de recopilación con la publicación *online* *Mujeres en Red*, activa desde finales de la década de los años 90.

³⁴ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.8, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³⁵ Lourdes CILLERUELO, “Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)”, Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, 2000.

³⁶ Montserrat BOIX, “Hackeando el patriarcado: la lucha contra la violencia hacia las mujeres como nexos. Filosofía y práctica de Mujeres en Red desde el ciberfeminismo social”, *Labrys*, 10 (julio-diciembre 2006) [en línea], <https://www.labrys.net.br/labrys10/espaha/boix.htm> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

Como vemos, esta investigación incluye el análisis de varios aspectos que influyen en la autoría. En primer lugar, el modo de crear propio al arte colaborativo y comunitario que desemboca en el nuevo género de arte público; en segundo, la creación por o para Internet que afecta a una difusión vírica de la pieza y posibilita su modificación respecto a la “originalmente creada”; o del mismo modo el cómo afecta la participación de agentes, diversidad de artistas o de instituciones en el proyecto artístico de unx solx artista. El cambio está inscrito en la revolución que implica la sociedad del conocimiento. Propio de la misma es el reconocimiento de que el saber ya no es inmutable y con ello múltiples verdades son ahora cuestionadas.

Javier Callejo expone cómo la autoría como fenómeno individualizado es sistemáticamente quebrantado con la nueva producción sistémica y colectiva³⁷. El uso de tecnologías para la amplificación y definición-redefinición del saber profundizan la ruptura con el lugar del autor del siglo XIX. En el sistema actual, el autor se difumina para tener más importancia lo que crea, sus contenidos, exponiéndose además a una continua re-elaboración que oculta aquella “impronta original”. Esta nueva autoría viene a sustituir a ese “autor” reificado. Este contexto es el que abona la transformación ciberfeminista que profundiza más aún, casi como una seña de identidad de estxs artistas, en la desestructuración de la autoría convencional.

La desmaterialización del arte y la crítica ciberfeminista

Durante la década de los años 70, como parte también tanto de la continuación del discurso rupturista de las vanguardias, del nacimiento del arte conceptual o en el plano de lo social la crítica marxista al consumismo y también a cómo este se representaba en el medio artístico, toma forma el discurso acerca de la desmaterialización del arte, como fundamento de la crítica anti-objeto, y con ello se abren múltiples interrogantes desde distintas perspectivas acerca de las autorías, del papel del público o del qué debiera considerarse como vestigio archivable para una institución. Estos conceptos como la tradición abierta y descrita anteriormente son recogidas por lxs artistas ciberfeministas. Como Remedios Zafra explica la relación entre Internet y el arte hecho por mujeres fue de la mano como por atracción natural:

De la misma manera que el vínculo mujer artista / mujer feminista ha sido muy frecuente en las últimas décadas, sobre todo en el proceso de toma de conciencia colectiva, también lo ha sido el interés de las artistas feministas por Internet -y en general por los nuevos medios de comunicación en los que difundir sus reivindicaciones-. No sin motivo, todo nuevo espacio adquiere un valor añadido para las mujeres en la búsqueda de métodos menos lastrados por la cultura patriarcal.

En el arte propio de la red se percibe un interés activo por la deconstrucción más característica de una acción feminizadora.³⁸

Implícitamente hay un reconocimiento espontáneo por parte de lxs artistas de que el medio convencional y sobre todo, el modelo de autoría, responde claramente a los intereses del patriarcado. La intuición de la lucha feminista empuja a salir de este marco y más aún, a quebrantarlo, a ponerlo en cuestión. Pero el vínculo con Internet va más lejos. Media también la relación con la máquina y, con ello, la apertura en torno al debate de género, a su deconstrucción como uno de los puntales que el transfeminismo aportará para la renovación del lenguaje feminista del siglo XXI. En su “Manifiesto Cyborg” Donna Haraway abre las puertas poéticamente al posicionamiento *queer* que permitirá la asociación simbólica con la máquina³⁹. Remedios Zafra concreta esta idea:

³⁷ Javier CALLEJO, *El esquema espacio temporal en la sociedad digital*, Madrid, UNED, 2008.

³⁸ Remedios ZAFRA, “Ciberfeminismo y ‘net-art’, redes interconectadas”, *Diagonal*, 17 de abril de 2008. Publicado en *Mujeres en Red*, abril de 2008 [en línea] <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1454> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³⁹ Donna HARAWAY, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

Maria Damon nos habla de las ‘*ciberfems* de la utopía futurista’: un tipo de postfeministas que basan sus acciones en la consideración de la red Internet como espacio óptimo para sacar partido a la incorporeidad del sujeto y la posibilidad de su realización para sí y para el contexto al que se vincula mediante la tecnología. Sadie Plant ejemplifica en sus teorías la importancia de este vínculo *ciber-fems* constatando a través del mismo algunas de las más agudas reivindicaciones de las mujeres en relación a la tecnología, así como la necesidad de tenerla presente en la construcción contemporánea del género, por cuanto su emancipación se verá facilitada en la gestación del ciberespacio como nuevo espacio de acción.⁴⁰

Como vemos, Zafra menciona el término esencial: emancipación. Se trata de la voluntad, persistente y que vincula a todos los feminismos, de desatar por fin las ataduras respecto a los rígidos límites impuestos por el patriarcado a cualquier campo de acción de las mujeres. Quien vincula definitivamente este concepto con la autoría es Alex Galloway profundizando en la idea lanzada por Sadie Plant ya mencionada por Remedios Zafra:

Plant va más allá de estos límites y se adentra en la compleja relación entre mujer y máquina. Esta relación, unida a la problemática en torno a la identidad, está en el corazón mismo del movimiento contemporáneo denominado ciberfeminismo.

¿En qué medida nos marca sexualmente la tecnología?, ¿Se consigue desterrar la discriminación de Internet con el anonimato sexual del medio?, ¿Puede la tecnología ayudarnos a superar el patriarcado?⁴¹

Lxs artistas ciberfeministas emplearán en muchas ocasiones nombres colectivos, denominaciones de avatar, casi gritos de guerra que dificultan la tautológica identificación que metódicamente buscará la historia del arte, ese procedimiento de archivo, de listado, que exige una autoría evidente, con señas irrevocables, casi con documento de identidad. Aquella idea, que pronto fue abandonada, de que Internet podía significar un camino para el triunfo de la lucha en torno al género por la descorporeización digital y la mediación ciborg de la máquina, dejó la idea sin embargo de manejar desde otros parámetros la identificación de la autoría. Como Galloway nos indica, es una vía abierta a la lucha contra la discriminación. Un ejemplo de la sensibilidad ciborg en relación con el propio proceso de reconocimiento de autor, lo encontramos en estas palabras de Shu Lea Cheang, donde nos ilustra cómo pervive esta metáfora en el proceso de creación de sus *performances*:

Yo me considero más una directora de cine cuando llevo a cabo una instalación o *performance* artística.

[...] cuento con que el público -presente, ausente, conectado o sin conexión- interprete un papel. Mi cuerpo se mueve como una muñeca: no hay mirada voyerista, siempre formo parte de la *performance*. En estas obras mi cuerpo está interconectado, punteado y mapeado por nodos y bites.⁴²

La lucha feminista se concreta en la expresión del ciberfeminismo en la emancipación desde el combate en torno al género, empleando el recurso de la “ciborgización” y la desmaterialización respecto al cuerpo que ofrece Internet para ello, además de la ruptura definitiva hacia los modelos tradicionales de autoría. El empoderamiento de estxs artistas sin embargo presupone un asentamiento claro de su identidad como artistas y deja al sistema del arte el problema de resolver las piezas que no podrán volver a encajar a partir de la aceptación de estos modelos en las instituciones. De aquí las reticencias de los museos y centros de arte para incorporar estas cuestiones, o los lógicos problemas del cómo explicar a sus públicos que estas otras manifestaciones también “son arte”.

⁴⁰ Remedios ZAFRA, “Femenino.net.art: feminización de la cultura y red Internet”, p.1. Publicado en *Mujeres en Red*, agosto de 1998 [en línea] <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1534> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴¹ Alex GALLOWAY, “Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo”, *Estudios online*, 1997, [en línea] <http://www.estudiosonline.net/texts/galloway.html> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴² Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang”, p.1 [en línea], <http://bit.ly/2rrStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El caso de Faith Wilding ayuda a tejer los nexos que en esta investigación se pretenden plantear entre las prácticas artísticas ciberfeministas actuales, el arte público y aquellas surgidas en los pioneros movimientos feministas de los años 70 en el arte. La artista americana de origen paraguayo, compañera de Suzanne Lacy en sus prácticas artísticas y educativas durante décadas, renombrada en su momento por sus piezas de *performance*, lecturas y otras de carácter más clásico en cuanto a sus procedimientos, diluye su autoría para integrar su discurso en el colectivo ciberfeminista Subrosa del que será cofundadora en los inicios del siglo XXI, manteniendo dentro de él una postura crítica conectada a la de Critical Art Ensemble que le permitirá mantener vigentes las mismas preocupaciones que ella venía desarrollando hasta el momento. Aportará la visión de los feminismos más tradicionales de los años 70, a los que precisamente algunas corrientes ciberfeministas criticarán con la pretensión de deshacerse de su herencia. La influencia de esta artista en el movimiento mantiene alerta frente al utopismo digital de las artistas activistas representantes de las nuevas generaciones. Su perfil híbrido, como nos indica la investigadora María ptqk, sosteniendo temas que no son la tendencia hacia la ponderación en positivo de las tecnologías, sino bien al contrario, ahondando en cómo éstas han perjudicado tradicionalmente a la mujer, provocará un fuerte contraste intelectual dentro de los debates, enriqueciendo las posturas sostenidas.

Por otra parte, los procedimientos elegidos para la ejecución de sus obras distan de ser conciliadoras con lo digital o el medio web. Con Subrosa, las obras son básicamente proyectos de arte público, *performances* y efectivamente ciertas de ellas son formuladas a través de la web, pero que podríamos afirmar son fruto de la gestación colectiva más que desde su propia iniciativa. Este ejemplo es una muestra de otra postura diferente respecto a esta misma temática pero que viene a incidir en esta sensibilidad común expuesta desde la creación artística por parte de muy diversas artistas. El caso de Wilding es un camino de tránsito, desde la *performance* al *net.art*. Desde la autoría única a la disolución del nombre y la renuncia a una identificación convencional para incorporarse a lo colectivo y difícilmente aislable en un solo yo. Vemos así que, de modos creativamente diferentes, lxs artistas se desmarcan tanto del modelo de obra patriarcal como del procedimiento de autoría. El origen de estos comportamientos surge del mismo sentimiento: la emancipación.

Conclusiones

En este artículo, se han tratado varios casos de artistas y prácticas artísticas para relacionar, desde la perspectiva de estxs autorxs, el concepto tradicional de autoría con el patriarcado simbólico y como este hecho marca su deseo de cambio entre artistas feministas. Las diferencias entre los proyectos artísticos de Suzanne Lacy, Shu Lea Cheang o Faith Wilding son muy notables, si bien existe como apreciamos, una coincidencia en su actitud feminista.

Como se ha podido ver, Lacy se considera una organizadora de comunidad y que su uso de la tecnología es circunstancial para lograr sus objetivos. Incluso la inmersión que realiza en redes sociales tiene el propósito de ampliar las intenciones dialógicas que marcan sus proyectos. Para ella, el contacto físico es un elemento irrenunciable, mientras que esto no será valorado desde el ciberfeminismo de Cheang o Wilding. Para estxs últimas, el uso de los recursos online y de la formulación de obras desde el paraguas del *net.art*, se verá sometido a la propia experimentación de estos nuevos formatos, al deseo de encontrar un nuevo alfabeto visual acorde a sus intenciones políticas. La artista americana por el contrario, en su libro *Mapping the terrain* editado en 1995, explicará pormenorizadamente en qué consisten las audiencias del nuevo género de arte público y quiénes serán esas emergentes “audiencias expandidas”. Se refiere a éstas y al uso de las redes y las tecnologías para actualizar lo que deberían ser las comunicaciones en la era 3.0. Sin embargo, se distancia explícitamente del propósito desestructurador respecto a la autoría que sí tendrán tanto Cheang como Wilding. Esto no significa que Lacy no cuestione la autoría en sí misma. Precisamente

declarará cómo el término *far west* lo aplicará a las posibilidades que en los años 70 encontrarán las artistas feministas en las nuevas prácticas que llevarán a cabo: el *body art*, la *performance*, las prácticas comunitarias... Todas ellas de por sí, cuestionadoras del hasta el momento sistema de legitimación de la autoría. Este *far west* (California) será el lugar donde encontrarán todo un nuevo universo desde el que expresar su mensaje artístico y obviar así el corsé y la discriminación del sistema del arte. En este sentido se reúne con Cheang y Wilding.

Asimismo, tanto Cheang como Lacy van a introducir en sus proyectos otros agentes que van a modificar en ocasiones sustancialmente esa posible obra final. En el caso de Cheang son patrocinadores como la marca de móviles Nokia, para quienes trabaja en desarrollos de obras realizadas para ser visualizadas en estos dispositivos. O en el caso de Lacy al incluir a empresas culturales como Creative Time, como hemos visto anteriormente. La artista americana explica que la introducción de este agente ha supuesto un cambio importante por la conciliación de sus propios procedimientos, calendario o programación. También supone la inclusión de un agente con voz propia, que en algunas partes de la obra intervendrá en primera persona (por ejemplo en las comunidades online) o generando material propio que difundirá alrededor del proyecto. Lacy explica que incluso parte de las conversaciones con los grupos sociales participantes tendrán lugar en la sede de esta empresa y se refiere a ello como *performance*. O del mismo modo, cierta parte de estas audiencias expandidas colaboradoras con la obra se remitirán directamente a Creative Time y no a la artista. Nada de todo este proceder parece suponer un problema para Lacy o el propio Museo de Brooklyn, la institución cultural implicada en la obra *Between the door and the streets* donde interviene Creative Time, en cuanto a la ortodoxia en la gestación del proyecto.

Al indagar quién es el espectador de la obra de arte y hacerlo evolucionar implicando en su creación y producción a los círculos concéntricos más próximos a la pieza (sus primeros espectadores, por tanto), Lacy abrirá el debate sobre la autoría sin proponérselo como un fin en sí mismo, sólo haciendo uso de la libertad que su momento histórico le otorgaba. Las audiencias expandidas permiten una sucesión de co-creadores, colaboradores, público participante, espectadores... que acercan la obra y su lectura con distintas intensidades. Este aspecto que se verá modificado por las metodologías creativas de estxs artistas, conlleva la imposibilidad de comercializar una obra única de valor especulativo y con ello, toda una nueva forma de remuneración al artista se abre paso. Esta nueva complejidad va a producir también una nueva economía, mucho más distribuida, en torno a la obra de arte procesual y colaborativa que va a generar estos cambios de modelo. El público por tanto interviene selectivamente en la creación y producción de la obra, que cambia su tema para girarse hacia problemas que les atañen, les conciernen y en los que por tanto desean implicarse: es su universo el que aparece reflejado en los proyectos artísticos. Este mismo público forma parte con su imagen de las piezas que después se exhibirán en museos e instituciones culturales. Sus modos de estar, de hablar, de pensar, de sentir, serán el filtro que canalice lx artista, quien redefine de este modo definitivamente su papel.

En el caso de Cheang, aunque de modo diferente, mediando otro camino, también la colaboración estará muy implicada en sus procesos e igualmente generará comunidades colaborativas en red. Lx ciberartista actúa con libertad, precisamente la que otorga el saberse, de algún modo, “fuera del sistema”. Cheang expone que trabajará con museos por ser un canal ideal hacia su público, pero que también le patrocinan empresas de conexión ADSL o marcas de telefonía, como hemos citado. De modo explícito aclara que en sus instalaciones mantiene colaboraciones en red para evitar el confinamiento dentro de las cuatro paredes de la institución. Pero para Cheang además la oposición al patriarcado está formulada mucho más vehementemente. Para empezar y como ellx mismx cita, por pertenecer a una minoría racial, ser mujer y queer. Lx artista ilustra su actitud nómada como una manera de entrar y salir del sistema según le interese. Explica que las condiciones sociales o políticas en las que sus proyectos están inmersos le resultan a veces tan insostenibles que la ciencia ficción es un modo de proyectar su obra, de salir del conflicto. Su oposición al patriarcado es mencionada en reiteradas ocasiones:

Considero mi obra *Bowling Alley* (1995) un ataque al patriarcado (<http://bit.ly/2twkNhA>) La instalación colaborativa en red se desarrolla en tres lugares: una bolera real, una instalación en una galería y un página web. La acción de derribar los bolos en la bolera interfiere en la proyección de la galería y provoca una interferencia en la página web. Cuando el público general lanza un bolo, activa la perturbación dentro de una institución y hackea la red de forma inconsciente. El entorno colaborativo en red permite la intervención del público. En un gesto poético, es una conspiración para que el público derribe el sistema patriarcal.⁴³

También Remedios Zafra durante su intervención en Matadero en 2016 al realizar la lectura de la obra de Cheang *Brandon*, explicará de otro modo estos aspectos:

[*Brandon* se presenta] como unas de las primeras obras de net.art encargada por un museo a finales de los noventa, no cabe olvidar que éste era un momento en que el net.art mantenía una confrontación dialéctica sobre el papel de la Institución-Arte en la era de Internet, desde la especulación sobre la democratización que muchos veían en la red para que el arte se fusionará por fin con la “vida cotidiana”; sugiriendo que Internet disolvería las fronteras entre museo y mundo y la pantalla haría de marco de fantasía, es decir que por fin se favorecería la “democratización del arte”.⁴⁴

Zafra es muy clara sobre la posición del mercado hacia todas estas iniciativas rompedoras hasta el punto de que éste casi se desvincula de ellas. Este hecho, sin embargo, no modifica la trayectoria que estas creaciones van a seguir, encontrando siempre entornos y mercados donde se harán realidad, dentro y fuera de los museos o galerías de arte. Cheang habla así del modo en que se generó *Brandon*:

La primera vez que concebí este proyecto, ya decidí que iba a ser un proyecto con múltiples autores y múltiples instituciones. Mi objetivo era implicar al Museo Guggenheim, y una vez que lo logré y este decidió que sería el primer trabajo de net.art que iba a encargarse, intenté involucrar a otras instituciones en este mismo marco, para que ayudaran en este proyecto.

Respecto al tema estético, la manera en la que concebí este proyecto, podría decirse que tiene distintas interfaces y que a lo largo de un año se unieron muchos artistas que ayudaron a diseñar esta obra. Y creo que hay una comprensión entre los artistas y yo, de cómo tenía que ser el diseño estético, en el que tenía que existir una cierta coherencia a lo largo de todas las interfaces [...].

Una vez traté de hacer una llamada abierta a artistas que estuviesen en un hospital o en una prisión, que quisiesen participar en mi panóptico, añadiendo más celdas. Esto me permitía tener una puerta abierta a expandir estas interfaces. Y yo en tanto que artista conceptual y que ha diseñado esta obra de arte, invité a gente que sabía que podía aportar cosas interesantes a este proyecto.⁴⁵

Recordemos que, tal y como Cheang nos narraba en el inicio de este artículo, esta obra adquirida por un dólar para la nueva colección del museo neoyorkino, no fue objeto de un control recio por parte del mismo mientras fue su proceso de producción, de un año de duración. El Guggenheim daba comienzo con ella a una serie de adquisiciones análogas sobre las que luego perdió interés.

⁴³ Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang”, p.11 [en línea], <http://bit.ly/2rrStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴⁴ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.2, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴⁵ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.14, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

En definitiva y para concluir observamos en este camino de resistencias, insumisiones y experimentación por parte de lxs implicadxs, de qué modo se incorpora a los modelos tradicionales de autoría otras posibles configuraciones que multiplicarían hasta el infinito la diversidad de la creación, también en cuanto al quién la ejerce. Esta característica (la diversidad) es algo, sin duda, intrínsecamente propio del campo del arte y por el contrario, el ejercicio de control y la ortodoxia estandarizadora lo serían de otra muy diferente: del mercado, la economía y el precio de las cosas. Vemos claramente cómo si nos mantenemos en el discurso del arte, parece no haber límites para los caminos que pueden entablarse. Estos llegan cuando son los árbitros legitimadores de estos otros poderes establecidos los cuales atendiendo a las necesidades estrictamente especulativas, añaden barreras y límites a lo que de por sí surgió de un modo completamente diferente y ajeno a estas intenciones. Desde esta inquietud nos formulamos la pregunta ¿hasta cuándo permanecerá esta censura sobre los discursos feministas implícitos en las necesidades de cambio de los parámetros del juego establecido? ¿Es posible mantener en el siglo XXI este doble rasero dentro de las instituciones?

ELENA GARCÍA-OLIVEROS es artista visual y educadora. En 2005 crea Toxic Lesbian (<http://www.toxiclesbian.org>) e incorpora el pseudónimo de Elena Tóxica.

Ha desarrollado proyectos en colaboración con instituciones artísticas y culturales como Intermediae, El Ranchito o Medialab de Matadero, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Círculo de Bellas Artes, Tabacalera, Patio Maravillas o La Casa Encendida en Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Arteleku de Donosti, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Medialab iMAL de Bruselas o el Medialab Public Art de Berlín, entre otros.

Ha colaborado en la realización de sus proyectos con organizaciones como Amnistía Internacional, ACNUR, Women's Link Worldwide o ILGA World, entre otras asociaciones feministas, de defensa de derechos LGBTQI y salud mental. Asimismo, con personas individuales, activistas y artistas.

En la actualidad realiza una investigación en colaboración con Intermediae Matadero Madrid sobre arte público y ciberfeminismo.

Email: elena.free@gmail.com