

# NEW LEFT REVIEW 139

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2023

## ARTÍCULOS

ANDRÉ SINGER	El regreso de Lula	7
PERRY ANDERSON	Dos grandes pérdidas	37

## OBITUARIO

BRYAN PALMER	Un héroe surgido del infierno del capitalismo	47
--------------	---	----

## ARTÍCULOS

ERIKA BALSOM	Reflexiones sobre una exposición	111
MATTHEW KARP	Clase y partido en la política estadounidense	137
CECILIA RIKAP	¿El capitalismo de siempre?	155

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



ERIKA BALSOM

## REFLEXIONES SOBRE UNA EXPOSICIÓN

### *Los mundos múltiples de «No Master Territories»*

**D**ESDE LAS ESCALERAS que descendían a la penumbrosa sala de exposiciones de la Haus der Kulturen der Welt de Berlín se oía en el verano de 2022 la voz de una mujer<sup>1</sup>. «*So much I want to say, so much I want to say, so much I want to say*» [quiero decir tantas cosas], murmuraba una y otra vez, y sus palabras resonaban en el espacio silencioso. Justamente delante se hallaba la fuente de la repetición mántrica: un monitor de rayos catódicos montado sobre un pedestal que exhibe el vídeo realizado en 1983 por la artista palestina Mona Hatoum y titulado, como era previsible, *So Much I Want to Say*. Derivado de la retransmisión de una performance en directo desde Vancouver a Viena por el método de transmisión satelital de barrido lento, la obra de cinco minutos muestra fotografías en blanco y negro que cambian cada ocho segundos. El rostro de la artista aparece enmarcado en primer plano, con la boca tapada por manos masculinas. En cada nuevo fotograma, las manos se mueven a una nueva posición, oprimiéndole la cara e impidiéndole hablar. Aunque su imagen telegrafía un silencio forzoso, la voz de Hatoum inunda, sin embargo, la banda sonora, articulando el deseo de expresarse de manera expansiva.

*So Much I Want to Say* está situado en la entrada de «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» [Ningún territorio dominante: la creación del mundo feminista y la imagen en movimiento], una exposición que comisarié en colaboración con Hila

---

<sup>1</sup> Estoy profundamente en deuda con todo el equipo que trabajó en «No Master Territories», en especial con Martin Hager, Syelle Hase y Clemens Ottenhausen. Este texto está dedicado a Hila.

Peleg. El video de Hatoum se exhibe en un espacio de 800 metros cuadrados lleno de documentos, obras de arte y otras 43 pantallas de diversos tamaños, cada una de las cuales muestra una obra en bucle digital continuo. No hay cajas negras en las que entrar, solo una coreografía continua de cuerpos, objetos y luz, que se despliegan sobre un suelo de color púrpura. Del 19 de junio al 28 de agosto de 2022, la sala de exposiciones está menos iluminada de lo habitual, transformada en un espacio intermedio entre una galería y una *mediathèque*, poblado de estaciones de visualización y equipado con un sistema de sonido RFID que permite a los visitantes acceder a la banda sonora de cualquier pantalla mediante unos sencillos auriculares (*So Much I Want to Say* es la única pantalla con sonido abierto). Del techo pende, en color azul y anaranjado, un gran cartel de tela realizado por la artista afroestadounidense Cauleen Smith, estampado con un quiasmático llamamiento al antagonismo y el cuidado: «Aflige a los acomodados, reconforta a los afligidos».

A la derecha, un pequeño balcón da a la planta baja que alberga una selección de libros y una presentación de materiales dedicados a los contextos de recepción de cines feministas. Aquí y allá, los elementos arquitectónicos delimitan el espacio de la gran sala, pero la impresión general es de apertura. A la derecha del monitor en el que se muestra *So Much I Want to Say* se encuentra *Sisterhood™: Hyping the Female Market* [Sororidad™: publicitando el mercado femenino] un video realizado en 1993 por el colectivo de medios estadounidense Paper Tiger Television. Esta obra de 25 minutos se burla de la mercantilización de la mujer fuerte y triunfadora, apropiándose con humor de los géneros televisivos y analizando anuncios publicitarios de Nike y Reebok para montar un ataque a lo que más tarde se conocería como feminismo «*lean in*». Los anuncios venden «individualismo y autonomía», sugiere el video, ofreciendo «un modelo de feminismo perfumado, bonito, pulcro, femenino»; «un feminismo que no ofende», que aparta la atención de las desigualdades estructurales para centrarla en el yo. *Sisterhood™: Hyping the Female Market* muestra que las promesas de empoderamiento para las privilegiadas se producen a expensas de las muchas: las zapatillas deportivas de 80 dólares están fabricadas en Indonesia por una mano de obra mayoritariamente femenina, con un coste laboral de 12 centavos el par. La noción de «sororidad», infundada desde el comienzo pero central para el feminismo de segunda ola, se ha quedado hueca, convertida en una marca.

A la izquierda, una pantalla grande muestra la versión digitalizada de una obra originalmente filmada en 16 mm, que la cineasta experimental canadiense Joyce Wieland rodó en abril de 1973, en una concentración de 5000 personas para apoyar una huelga de trabajadores de Dare Foods Limited, una fábrica de galletas situada en Kitchener, Ontario. Los empleados —365, de los cuales 275 eran mujeres— se quejaban de las malas condiciones laborales y de la brecha salarial. En la representación de Wieland no aparece por ningún lado la individualidad del rostro. Busca, por el contrario, el anonimato del suelo, filmando los pies de las huelguistas y sus acompañantes mientras deambulan por la hierba y el pavimento, con cochecitos de bebé y perros. En la banda sonora predomina el murmullo impersonal de la multitud. Entonan proclamas como «¡No compréis Dare!» y cantan «Gonna Roll the Union On». En la segunda parte, la voz de una sindicalista explica el propósito de la huelga —«¡luchar contra la explotación inhumana de las mujeres, que ha sido una especialidad de Dare!»— y detalla el plan de organizar un boicot en todo Canadá contra las galletas producidas con esquiroles. Habla con pasión, pero no la vemos en ningún momento; la cámara Bolex de Wieland sigue apuntando hacia abajo. En los once minutos que dura la película, solo una palabra, el título de la obra, aparece estampada en blanco en el centro de la imagen: *Solidarity*.

Al lado, dos obras tematizan el uso de la tecnología de 16 mm. Realizada en Seúl en el momento culminante de la dictadura de Park, *Untitled 77A* (1977), de Han Ok-hee, comienza con la toma de una mujer sentada junto a un proyector, cortando franjas de película de celuloide con unas tijeras. En esta descripción experimental de los actos de filmar, editar y proyectar, la ira y el disfrute feministas se mezclan; como un Dziga Vertov moderno, una mujer sugiere aquí con una cámara que la creación cinematográfica es un medio para dismantelar el mundo con el objetivo de volver a montarlo de manera creativa y distinta. Proyectada cerca, *Women's Camera* (1971) ofrece un contraste tonal: esta película de instrucciones, fríamente humorística, para el uso de una cámara Arriflex 16BL fue realizada en Alemania Occidental por Gardi Deppè, Barbara Kasper, Brigitte Krause, Ingrid Oppermann y Tamara Wyss, cuando eran estudiantes de pregrado en una clase de la Deutsche Film und Fernsehakademie (DFFB) de Berlín en la que predominaban los estudiantes varones. Con sarcasmo, acuden a acciones estereotipadamente femeninas para demostrar la técnica filmica: escenas de muestra con

mujeres tejiendo o pelando patatas, que ensartan suposiciones sexistas de que el lugar de la mujer está en casa, lejos del plató de cine.

Un poco más lejos destacan cuestiones relacionadas con el colonialismo de asentamiento y el activismo ecológico en obras estilísticamente diversas realizadas por la artista ojibwe Rebecca Belmore, las cineastas indígenas australianas Essie Coffey y Tracey Moffatt, o las artistas británicas Tina Keane y Sandra Lahire; podemos movernos entre la deforestación y la contaminación de territorios indígenas en Canadá, las luchas de los aborígenes y el campamento pacifista de Greenham Common. Pasando a otra área, podríamos sumergirnos en los terrenos de la sexualidad y la fantasía en *We Aim to Please* (1976) [Nuestro objetivo es agradar], de las anarcofeministas australianas Robin Laurie y Margot Nash, o en *Between* (1989), una reapropiación del lenguaje visual de la pornografía por parte de la cineasta experimental alemana Claudia Schillinger. Desde allí podría hacer su entrada la amenaza de la violencia, ya sea en el claustrofóbico videoarte de Letícia Parente –realizado como respuesta indirecta a la dictadura militar de Brasil, durante la cual se filmó, y a sus torturadores–; o en *Processo per stupro* [Proceso por violación] (1989), un documental observacional sobre un juicio por violación en grupo en los suburbios romanos, realizado por un grupo de mujeres que trabajaban para la cadena de radiodifusión nacional RAI. Junto a esta última obra se encuentran los retratos íntimos en Super 8 que una de las realizadoras, Annabella Miscuglio, filmó de dos de sus compañeras y amigas cercanas, Rony Daopulo y Paola de Martiis, entre 1973 y 1976; demostrando una confianza palpable entre cineasta y sujetos, estas obras líricas se oponen a la formalidad beligerante de la sala judicial que se muestra en *Processo* y hablan de los vínculos que se establecen entre las mujeres y que influyen en el activismo feminista.

«No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» está dedicada al cine y al vídeo de no ficción realizados por mujeres. Las obras más antiguas datan de 1928, incluidas las imágenes de campo etnográficas tomadas por Zora Neale Hurston –rodadas entre las comunidades negras de Florida y Alabama con una cámara manual de 16 mm– y, del mismo año, *Grozny Vavila i tetka Arina* [Vavila el terrible y la tieta Arina], un encantador corto de animación soviético en el que Nikolai Khodataev y Olga Khodatayeva muestran a las mujeres de la aldea escapándose de sus tareas diarias para hablar en un mitin del 8 de marzo, día internacional de la mujer, mientras espantan a sus maridos borrachos

blandiendo utensilios y aperos de labranza. La más reciente es de 2022: *What About China?* [¿Y China qué?], una película de 135 minutos realizada por la cineasta teórica y práctica Trinh Minh-ha, nacida en Hanoi y residente en Berkeley. Pero la mayor parte de las obras expuestas en «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» se produjeron en las décadas de 1970 y 1980, una época en la que la liberación de las mujeres brotó por todo el mundo. Muchas de estas piezas se concibieron en relación íntima con el activismo feminista, que reconocía la importancia de los medios visuales como mecanismo de resistencia y no solo como maquinaria de dominación. Otras obras no presentan afiliación a ningún movimiento social organizado. Algunas fueron realizadas por mujeres que no se sienten feministas, pero cuyas películas recuerdan aun así las preocupaciones feministas. Abarcando una vasta geografía, estas obras no se ajustan a un único estilo estético. Hay piezas de videoarte performativo, como la de Hatoum, pero también documentales de observación, retratos, noticiarios cinematográficos, etnografías, películas de ensayo, docuficciones, experimentos vanguardistas, etcétera. Lo que no había eran ejemplos del formato intensivo en capital que ha dominado las pantallas cinematográficas de todo el mundo desde la década de 1910: el largometraje de ficción.

Y tampoco se encuentra esa forma entre las treinta y siete películas proyectadas en la sala de conferencias adjunta, transformada en cine. En ella se organizó un programa de proyección con horario establecido, durante ocho horas al día, seis días por semana. A las 14:30 horas del domingo, podía verse un programa de dos obras realizadas por novelistas célebres que han hecho incursiones ocasionales en el cine: la taiwanesa Chiu Miao-chin, con *Gui de kuanghuan* [Carnaval de fantasmas] (1994) –la primera proyección internacional de este corto conmovedor– y la docuficción *La nouba des femmes du Mont-Chenoua* [La nuba de las mujeres del monte Chenoua] (1977), de la argelina Assia Djebar, antigua colaboradora de Fanon en *El-Moudjahid*. La nuba es una forma musical andalusí en cinco partes, que llama la atención sobre la estructura de la película y su rica banda sonora multicapa, basada en las conversaciones de las campesinas. El sábado a las 12:05 horas había una sesión triple de películas realizadas por las refugiadas chilenas Marilú Mallet (exiliada en Montreal), Valeria Sarmiento (en París) y Angelina Vásquez (en Helsinki), que colaboraron con Patricio Guzmán en *La batalla de Chile* (1975-1979). Los viernes a las 18:00 horas se proyectaba *Najeun moksori* [La murmuración] (1995) de Byun Young-joo, primera parte de

la innovadora trilogía realizada con un grupo de ancianas sometidas a esclavitud sexual durante la Segunda Guerra Mundial, que viven juntas en una casa comunitaria de Seúl y se trasladan todas las semanas a la embajada japonesa para exigir una disculpa formal y una compensación. Podían verse también las reflexiones tranquilas sobre el Japón rural efectuadas por Haneda Sumiko en *Mura no fujingakkyu* [Escuela para aldeanas] (1955) o, de Senegal, *Une fenêtre ouverte* [Una ventana abierta] (2005), de Khady Sylla, que explora con una amiga experiencias de enfermedad mental compartidas.

Al comienzo de todo esto, *So Much I Want to Say* saluda a las visitantes con una declaración de lo que les espera: un encuentro extenso con películas y videos que examinan las realidades diversas de la experiencia de género e imaginan posibilidades de emancipación, utilizando la imagen en movimiento no solo para relacionarse con el mundo, sino también para rehacerlo. Hay mucho que decir, y muchas mujeres distintas diciéndolo, a pesar de los obstáculos a los que se enfrentan. En una época en la que el feminismo disfruta de un resurgimiento general pero figura tal vez como un significante más contradictorio y resbaladizo que nunca, Hila Peleg y yo decidimos efectuar un retorno estratégico al pasado. Buceando en los archivos, pretendíamos escuchar las voces de épocas pasadas, tanto para honrar historias infrarreconocidas como para dilucidar de qué modo podrían iluminar dichas voces la coyuntura actual. En lo que resta de artículo analizo algunas de las ideas de las que parte la exposición: cuestiones de práctica comisarial, conceptos de teoría cinematográfica, cuestiones relacionadas con la política feminista.

### *Posibilidades comisariales*

Comenzamos a planear «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» en el otoño de 2019, cuando Peleg me propuso colaborar con ella en una exposición organizada para la Haus der Kulturen der Welt (HKW), «Casa de las culturas del mundo», con la que ella llevaba aproximadamente una década trabajando de manera intermitente. Yo no me formé como comisaria pero, dado que había estudiado la exhibición de imágenes en movimiento en espacios museísticos, me atraía la oportunidad de pasar de la recepción a la producción; en especial en el contexto de la HKW, una institución artística multidisciplinar situada en el corazón del Tiergarten berlinés. El monumental edificio modernista que acoge la HKW –inicialmente denominado Kongresshalle

y ahora conocido coloquialmente como *die schwanger Auster*, la «ostra preñada»— fue la aportación estadounidense a la exposición arquitectónica internacional de Berlín, Interbau, de 1957. La HKW propiamente dicha se fundó en 1989 con el propósito de centrarse en producción cultural «no europea». La llegada del filósofo Bernd Scherer como director en 2006 anunció un giro significativo en su programación. Scherer concebía la HKW como «un laboratorio de ideas en proceso de desarrollo para un mundo que está cambiando no solo globalmente, sino también planetariamente», dotado de la misión de «entretener el arte con la ciencia, la política y la tecnología»<sup>2</sup>.

Desde 2013, con el comisario Anselm Franke como director de artes visuales y cine, la HKW ha albergado una serie de muestras innovadoras sobre temas tan variados como el Antropoceno, la estética forense y los legados del colonialismo en el proceso de reimaginar las posibilidades de la creación de exposiciones propiamente dicha. Por dar una idea del tipo de práctica comisarial asociada con la institución en este periodo indiquemos que sus exposiciones tienden a guiarse por consideraciones temáticas o conceptuales, no monográficas; son esfuerzos densamente discursivos y basados en la investigación, que plantean significativas exigencias temporales e intelectuales a quienes las visitan; retiran del centro o eliminan por completo el objeto artístico tradicional, basándose en una oferta extensa de materiales de archivo; y a menudo abordan cuestiones contemporáneas dando rodeos históricos. El propio Franke ha usado el término «exposición de ensayo» para hacer referencia a esta movilización especulativa y poco convencional de la forma como medio para fomentar la reflexión. Más que una esfera de contemplación estética, la exposición se convierte en un espacio público para la presentación y el cuestionamiento de ideas, un lugar que permite romper de maneras autorreflexivas los límites que demasiado a menudo separan los diferentes modos de investigación cultural<sup>3</sup>.

Conocí a Peleg en 2014, cuando me invitó a trabajar en la publicación de la tercera y última edición del Berlin Documentary Forum, un evento interdisciplinario bianual que ella había fundado en la HKW en 2010. Esto nos llevó a coeditar *Documentary across Disciplines*, una antología

---

<sup>2</sup> Véase la página digital de la Haus der Kulturen der Welt.

<sup>3</sup> Anselm Franke, «On Fichte's Unlimiting and the Limits of Self-Reflexive Institutions», en Diedrich Diederichsen y Anselm Franke (eds.), *Love and Ethnology: The Colonial Dialectic of Sensitivity (after Hubert Fichte)*, Berlín, 2019.



publicada en 2016, que aborda lo que algunos han denominado el «giro documental» del arte contemporáneo, observado aproximadamente desde comienzos del milenio. En efecto, como afirma la experta en cinematografía Evgenia Giannouri, «en el transcurso de las dos últimas décadas, las prácticas documentales han invadido el ámbito de la creatividad artística»<sup>4</sup>. Si bien el giro documental se produjo en parte como respuesta al hartazgo creciente que producía el textualismo posmoderno, estuvo influido también por la crítica a la transparencia del medio. Proponía una expansión radical del término «documental», hasta el punto de que pasó a ser entendido no como un tipo de formato sino como un método o una actitud críticos que podrían encontrar expresión a través de una pluralidad de medios.

El surgimiento de la «exposición de ensayo», que hace un uso amplio de los documentos –y a menudo reflexiona sobre la inestabilidad del documento como categoría, en relación, por ejemplo, con la obra de arte– puede entenderse en sí como una manifestación de este fenómeno. Pero como subraya Giannouri, quizá su dimensión más destacada haya sido la vital fertilización recíproca del lenguaje documental y del experimental en la práctica de la imagen en movimiento, lo cual ha establecido un puente entre dos campos que han evolucionado históricamente de manera relativamente distanciada. En ocasiones han sido presa de un antagonismo mutuo, que descansaba sobre una caracterización errónea por ambas partes: desde el punto de vista del documental, el cine experimental puede considerarse elitista y formalista; desde la perspectiva del cine experimental, el documental se considera como una inversión excesiva en el contenido realizada a expensas de la investigación formal. La perspectiva de que se produzca una nueva colaboración entre ambos ha suscitado a su vez un interés por revisar narrativas ya establecidas sobre la historia cinematográfica, para excavar posibles genealogías de las prácticas híbridas actuales.

Desde que empezamos a planearla en 2019, tuvimos claro que la exposición se situaría de algún modo en este ámbito, ampliando nuestra colaboración anterior. Al mismo tiempo, animadas por el renovado interés que suscita el feminismo y conscientes de que, durante el tiempo en el que la había dirigido Scherer, la HKW no había dedicado ninguna exposición a este tema, estábamos ansiosas por centrar nuestra atención

---

<sup>4</sup> Evgenia Giannouri, «No Man's Land, Every Man's Home», en Erika Balsom y Hila Peleg (eds.). *Documentary across Disciplines*, Cambridge (MA), 2016, p. 218.

específicamente en prácticas cinematográficas creadas por mujeres. Las grandes retrospectivas recientes sobre el arte feminista internacional – como «Global Feminisms», comisariada conjuntamente por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Brooklyn Museum en 2007, o «WACK!: Art and the Feminist Revolution», comisariada por Connie Butler en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles ese mismo año– no habían adoptado la imagen en movimiento como su objeto principal. Asimismo, la historia nos daba buenas razones para intervenir en el punto de encuentro entre el feminismo y el giro documental. Las áreas recogidas bajo el paraguas de «no ficción» –un término amplio que adoptamos para abarcar las tradiciones parcialmente superpuestas y divergentes del cine y el video experimentales y los documentales– han estado mucho más densamente pobladas por mujeres que el ámbito de la creación cinematográfica de ficción y, sin embargo, con frecuencia estas creadoras se ven expulsadas a los márgenes de los estudios sobre historia del cine, incluidos los feministas. Nosotras decidimos tomar esos márgenes como nuestro centro, entrelazando múltiples hilos de práctica.

Cine y vídeo de no ficción realizados por mujeres, entonces. ¿Pero quién, o qué, es una mujer? Aplicamos el término en un sentido inclusivo máximo para abarcar a todas las que se identifican como tales, con independencia del sexo que se les asignara al nacer. El término «mujer», como explica la escritora feminista Lola Olufemi, es «una coalición estratégica, un paraguas bajo el cual nos reunimos para plantear exigencias políticas»; «en un futuro liberado, podría no existir en absoluto»<sup>5</sup>. Nos dispusimos a organizar una exposición que rechazase el falso universalismo que acecha en la idea de «mujer», subrayando por el contrario la contingencia del género, la simultaneidad de las opresiones y las múltiples diferencias que existen entre las mujeres, incluidas las perspectivas de las mujeres trans. También rechazamos las alianzas del feminismo, viejas y nuevas, con el neoliberalismo, el racismo y el imperialismo. Como observa la teórica cultural Françoise Vergès, «Nombrarse “feminista” no siempre es fácil. Las traiciones del feminismo occidental generan tanto rechazo como su ávido deseo de integrarse en el mundo capitalista»<sup>6</sup>.

No hace mucho, parecía necesario defender que el feminismo conservaba su importancia como respuesta a la lógica defectuosa de una

---

<sup>5</sup> Lola Olufemi, *Feminism, Interrupted*, Londres, 2020, p. 65.

<sup>6</sup> Françoise Vergès, *A Decolonial Feminism*, Londres, 2021, p. 5; ed. cast.: *Un feminismo decolonial*, Madrid, 2022, p. 18.

era «posfeminista». Ahora, cuando el feminismo vuelve a ser innegablemente actual, el problema radica en la heterogénea variedad de posiciones abarcadas bajo su signo. Vergès pone de manifiesto que el feminismo no fue inocente en el pasado, como tampoco lo es en el presente: sus complicidades con el racismo; su continua participación en una espuria «misión civilizadora», que perpetúa la dominación en nombre de la «modernización» y los derechos de las mujeres; sus afinidades con la islamofobia; su estrecha relación con el Estado carcelario y su uso de la opresión de género como coartada para negar que existan otras formas de privilegio. Nancy Fraser y Catherine Rottenberg han demostrado la complicidad de algunas ramas del feminismo con el neoliberalismo, poniendo de manifiesto que un movimiento en otro tiempo comprometido con la liberación colectiva ha asumido nociones de empoderamiento individual<sup>7</sup>.

«¿Por qué considerarte “feminista”, por qué defender el feminismo –pregunta Vergès– cuando estos términos están siendo devaluados hasta tal punto que la extrema derecha puede reapropiarse de ellos?»<sup>8</sup>. Es una pregunta importante, en especial para una mujer blanca que trabaja en una exposición que lleva por subtítulo «La creación del mundo feminista y la imagen en movimiento». Pero como Vergès, Fraser y Rottenberg, nosotras considerábamos que había buenas razones para articular una crítica al feminismo desde el interior del feminismo y, al mismo tiempo, crear profundamente en las historias importantes y en las posibilidades constantes de solidaridad y emancipación que responden a ese nombre<sup>9</sup>. Nos enfrentábamos a la tarea de organizar una exposición que adoptase posiciones claras respecto a estos temas, que asumiese las iteraciones del feminismo seleccionadas y subrayase sus vínculos con otras luchas en pro de la justicia, y que en el mismo gesto mostrase las tradiciones ricas, aunque poco reconocidas, del cine y el vídeo de no ficción realizados por mujeres.

---

<sup>7</sup> Nancy Fraser, «El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia», *NLR* 56, mayo-junio de 2009; Catherine Rottenberg, *The Rise of Neoliberal Feminism*, Oxford, 2018; ed. cast.: *El auge del feminismo liberal*, Castellón, 2020.

<sup>8</sup> F. Vergès, *A Decolonial Feminism*, cit., pp. 5-6; ed. cast.: p. 8.

<sup>9</sup> Como observaba bell hooks ya en 1981, «es evidente que muchas mujeres se han apropiado del feminismo para sus propios fines, sobre todo las mujeres blancas, que se han situado a la vanguardia del movimiento; pero en lugar de resignarme a aceptar tal apropiación, yo opto por reapropiarme del término “feminismo” para subrayar que ser “feminista”, en la verdadera acepción de la palabra, es desear la liberación de los roles de género sexistas, la dominación y la opresión para todas las personas», bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Londres, 1982, p. 195; ed. cast.: *Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*, Bilbao, 2020, p. 268.

## *Lanzando la red*

En cuanto se aprobó nuestro concepto de exposición, en enero de 2020, empezamos a investigar en serio. Además del formidable equipo de investigadores y administradores internos de la HKW, fuimos reuniendo un grupo de colaboradores de todo el mundo: artistas, comisarios, programadores y expertos con los que dialogábamos, que tenían más experiencia o mejor acceso a archivos que nosotras, en especial durante la pandemia, o que podían hacer aportaciones a la exposición o al libro adjunto<sup>10</sup>. En nuestra selección de obras, queríamos trascender los grandes nombres que con más frecuencia se asocian con la práctica cinematográfica feminista. El hecho de apartarnos del largometraje de ficción era ya un paso en esta dirección, pero decidimos utilizar este planteamiento también en el ámbito de la no ficción, profundizando en las colecciones de archivo. No buscábamos el mérito de «descubrir» figuras olvidadas o desconocidas; esperábamos, por el contrario, constatar la amplitud del campo, rebasar la obra de mujeres blancas de Norteamérica y Europa occidental que tiende a predominar en los debates sobre el tema. Con ello no pretendíamos negar la importancia de tales prácticas: figuras destacadas como Maya Deren, Ulrike Ottinger y Agnès Varda estaban presentes en la exposición, aunque con obras menos conocidas y a menudo no cinematográficas, tales como fotografías y álbumes de recortes. Pero queríamos explorar una geografía más policéntrica, trazar las redes de afinidad internacionales y también las divergencias y las temporalidades no sincrónicas de los múltiples feminismos mundiales.

Un aspecto crucial fue que no restringimos nuestra búsqueda a obras que pudieran denominarse «documentales experimentales»<sup>11</sup>. Lanzamos nuestra red muy lejos, con el objetivo de capturar la heterogeneidad estética del campo, por dos razones. En primer lugar, rechazábamos la proposición de que existe una «mirada femenina» o una «estética femenina» de acuerdo con las cuales la creación cinematográfica feminista manifiesta ciertas características formales compartidas que podrían considerarse específicamente femeninas. Queríamos establecer, por el contrario, lo que la teórica cultural Ella Shohat ha denominado un «pluriflogo» entre diversas

---

<sup>10</sup> Entre nuestros colaboradores se incluían Elena Baumeister, Johanne Hoppe, Inga Selck, Madeleine Bernstorff, Shai Heredia, Nina Hoechtel, Sarah Keller, Ricardo Matos Cabo, Sahar Salahshoor, Rasha Salti, Isabel Seguí, Marc Siegel y Xiaoyu Weng.

<sup>11</sup> La circulación del término «documental experimental» ha aumentado notablemente en los últimos veinte años. Véase Genevieve Yue, «The Accidental Outside», *World Records*, vol. 6, núm. 3, 2022.

prácticas de resistencia, que «no solo resalte la variedad de los sujetos culturalmente distintos que están sexualizados y generizados, sino también las contradicciones que se verifican dentro de este rango, siempre con la esperanza de forjar epistemologías alternativas y alianzas imaginativas»<sup>12</sup>.

La segunda razón para abarcar más fue que queríamos superar la división existente entre la defensa de las prácticas realistas, por una parte, y el respaldo a las técnicas de vanguardia antirrealistas, por otra. Es un debate que se retrotrae a la década de 1970, cuando los primeros documentales feministas de tipo realista, basados en la lógica del grupo creador de conciencia –ilustrado por películas como *Three Lives* (1971) de Kate Millet, incluida por nosotras en el programa–, se toparon con la oposición de teóricas cinematográficas feministas que criticaban el realismo por considerarlo una mistificación ideológica influida por Brecht y Althusser<sup>13</sup>. Pero como observa la historiadora Shilyh Warren en *Subject to Reality*, el legado de esta actitud «antirrealista» es que los estudiosos y estudiosas del cine feminista han descuidado décadas anteriores de práctica documental realista efectuada por mujeres. Asombrosamente, algunas teorizaciones del giro documental actual también contemplan el realismo como un problema, enmarcándolo en un intento directo de imitación, influido por una creencia ingenua en la transparencia de la representación<sup>14</sup>.

Siguiendo la propuesta que hace *Subject to Reality* de recuperar este corpus descuidado y deseosas de complicar la crítica al «realismo», nos interesamos por películas como *Selbé et tant d'autres* (Selbé y tantas otras, 1982), el retrato de 30 minutos realizado por Safi Faye sobre una aldeana del sur de Senegal, y como *Something Like a War* (Una especie de guerra, 1991), el documental de Deepa Dhanraj sobre la esterilización forzosa y los derechos reproductivos en India –obras que pretenden

---

<sup>12</sup> Véase la introducción a Ella Shohat (ed.), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Nueva York y Cambridge (MA), 1998, p. 2.

<sup>13</sup> El texto clásico de esta crítica es Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter-Cinema», en Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, Londres, 1973, pp. 24-31. E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres, 1983, pp. 125-141, ofrece una visión general del debate; una defensa convincente del realismo es la de Alexandra Juhasz, «“They Said We Were Trying to Show Reality—All I Want to Show Is My Video”: The Politics of the Feminist Realist Documentary», *Screen*, vol. 35, núm. 2, verano de 1994, pp. 171-190.

<sup>14</sup> Shilyh Warren, *Subject to Reality: Women and Documentary Film*, Bloomington (IN), 2019, pp. 14-15. Respecto a las teorizaciones antirrealistas del giro documental contemporáneo, véase Erika Balsom, «To Narrate or Describe: The Documentary Turn Beyond Docufiction», en Karen Redrobe y Jeff Scheible (eds.), *Deep Mediations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures*, Minneapolis (MN), 2021, pp. 180-182.

describir directamente la experiencia de las mujeres desde perspectivas decoloniales–, así como por formas experimentales como *Onanism* (1969), realizada por Nalini Malani, de Bombai, o *Lie Back and Enjoy It* (Échate y disfruta, 1982), realizada por JoAnn Elam, de Chicago. No solo queríamos rehabilitar las estrategias realistas, sino sobre todo subrayar que el realismo y el movimiento moderno operan más como extremos de un espectro de posibilidades que como campos distintos. El objetivo era romper con una narrativa concebida por etapas de acuerdo con la cual el documental realista es superado por estrategias vanguardistas influidas por una escuela específica de investigación teórica. Aunque el debate realista-experimentalista ha ocupado un lugar central en los estudios sobre cine feminista angloestadounidense, es incapaz de explicar la diversidad de prácticas que florecieron en las décadas de 1970 y 1980 incluso dentro de Estados Unidos y del Reino Unido, y no digamos fuera de estos dos países. Nuestro objetivo era ofrecer una imagen más amplia y matizada, que contribuyera a replantear las coordenadas geográficas que han dado forma a buena parte de los estudios y de la programación.

Inicialmente, pretendíamos establecer un diálogo entre obras contemporáneas e históricas. Pero tras nuestra primera inmersión en los archivos –dos semanas explorando la vital colección del Arsenal–Institut für Film und Videokunst de Berlín– cambiamos de idea. La abrumadora amplitud de obras interesantes procedentes del pasado nos convenció de que la exposición debía ser completamente histórica, aunque respondiendo a intereses actuales. Hubo, sin embargo, una importante excepción a esta norma: *What About China?* de Trinh Minh-ha. En ella, Trinh recupera metraje en Super-8 que rodó en una antigua aldea *hakka* a comienzos de la década de 1990, tomándolo como base para un ensayo amplio que aborda las formas de vida rural en proceso de desaparición, el desarrollo de tecnologías de la imagen, el género y la noción ambigua de la «armonía» en la cultura china. Pese a que nuestro proyecto se había reorientado hacia el rico paisaje de las décadas de 1970 y 1980, *What About China?* seguía siendo crucial. Como la exposición en su conjunto, la película de Trinh pregunta qué puede surgir de una vuelta a los archivos, mientras adopta la polivocalidad como principio rector. Al incluir una obra realizada en 2022, resaltamos que la no ficción feminista es un campo de actividad vivo, no una entidad sepultada y sujeta a conmemoración museológica formal<sup>15</sup>. Pero quizá lo más importante sea que

---

<sup>15</sup> La HKW colaboró de hecho en la financiación de *What About China?*, que en esa fase se estaba realizando todavía.

la proyección de *What About China?* en la sala de cine cinco días a la semana –una frecuencia que no se programó para ninguna otra obra– daba a entender la centralidad de Trinh en la concepción de «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image».

Trinh fue para nosotras una figura inspiradora por varias razones: su práctica interdisciplinaria, que abarca el cine y la literatura; su fusión de la forma documental y la experimental; y su duradera preocupación por el feminismo interseccional, la representación de la diferencia, el pensamiento decolonial y la problematización de los binarios: yo/otro, interior/ajeno. Trinh es una voz incisiva en la crítica al realismo –que declaró, como es sabido, en 1990 que «el *documental* no existe»– pero también ha dedicado películas y textos a la ética de la representación de no ficción, explorando lo que significa «hablar de cerca» frente a «hablar sobre»<sup>16</sup>. En 1986, Trinh dirigió un número especial de la revista *Discourse* titulado «She, the Inappropriate/d Other» [Ella, la otra inapropiada], con artículos escritos por o sobre varias figuras –Mira Nair, Assia Djebar, Leslie Thornton– que nosotras incluimos en la exposición. Trinh explica la figura conceptual de la «otra inapropiada» como aquella «que se mueve siempre con al menos dos de cuatro gestos: el de afirmar “soy como tú” mientras apunta insistentemente a la diferencia; y el de recordar «soy diferente» mientras desestabiliza cualquier definición de otredad a la que se haya llegado»<sup>17</sup>. Este movimiento de afinidad y diferencia nos pareció de una importancia acuciante para el campo de la no ficción feminista.

También tomamos el título de nuestra exposición, «No Master Territories» de la primera parte de *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* escrito por Trinh, en el que el título «No Master Territories» agrupa cuatro ensayos importantes, incluida una revisión de parte del material publicado por primera vez en el número especial de *Discourse*<sup>18</sup>. Trinh no elabora directamente lo que significa la expresión en su pensamiento. Pero como nosotras explicábamos en nuestra declaración comisarial:

---

<sup>16</sup> Trinh Minh-ha, «Documentary Is/Not a Name», *October*, vol. 52, primavera de 1990, p. 76. La noción de «hablar de cerca» procede de la primera película de Trinh, *Reassemblage* (1982).

<sup>17</sup> Trinh Minh-ha, «Introduction», *Discourse*, vol. 8, otoño/invierno de 1986-1987, p. 9. Este número de *Discourse* incluía también una traducción del ensayo de Roland Barthes titulado «Alors, la Chine?», que comparte título en inglés con la película realizada por Trinh en 2022.

<sup>18</sup> Trinh Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Londres, 1991, pp. 11-80.

Esta declaración abolicionista es profundamente utópica y habla de la necesidad de reimaginar el mundo con audacia para poner fin a la dominación en todas sus formas, no solo las relacionadas con el género. Haciendo un gesto a una agenda feminista irreducible a la política de un solo tema, la expresión despliega una imagen geográfica, cargada con los legados de la esclavitud y el colonialismo, para imaginar una condición material y epistemológica libre de la tiranía del control y la posesión totalizadores [...]. Resolviendo la partición imperial entre centro y periferia, entre dominador y dominado, abre un espacio fluido en el que pueden producirse conexiones no jerárquicas, transversales y tal vez inesperadas<sup>19</sup>.

En este breve título encontramos un medio para condensar muchas de las ideas que nos rondaban por la cabeza cuando empezamos a articular las propuestas que efectuaría nuestra exposición. Éramos muy conscientes de que un mundo sin territorios dominantes no se parecería en nada al que habitamos; quizá sea una imposibilidad. Pero nos fascinaba la exigencia propulsora albergada en la frase, el llamamiento a que nos disociemos de las normas punitivas y de los marcos de inteligibilidad heredados.

### *Galerías y cine*

La idea de que no haya «territorios dominantes» insinuaba también una forma posible de abordar nuestra forma de tratar el espacio de la exposición. En este aspecto trabajamos en colaboración con Kooperative für Darstellungspolitik, un estudio arquitectónico independiente con amplia experiencia en el diseño de exposiciones en la HKW. Una cosa es concebir una exposición y seleccionar las obras que se desea mostrar; y otra muy distinta montarla de manera atractiva, en especial si está dedicada principalmente a la imagen en movimiento, un medio notoriamente difícil de exhibir bien. «Solo una sala de cine puede exhibir películas adecuadamente», insiste Alexander Horwath, exdirector del Österreichisches Filmmuseum de Viena<sup>20</sup>. Esta podría ser una afirmación atrevida en una época en la que las salas prácticamente han dejado de ser el principal espacio de exhibición cinematográfica; pero debería entenderse como una respuesta a esa evolución y a las malas prácticas de exhibición que, en consecuencia, se han vuelto habituales. Las películas encuentran destinos tristes en las diminutas pantallas de los teléfonos móviles, sí, pero también en las pantallas gigantescas ahora ubicuas en el arte contemporáneo.

<sup>19</sup> Erika Balsom y Hila Peleg (eds.), *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, Cambridge, MA, y Londres, 2022, p. 23.

<sup>20</sup> Alexander Horwath, «Statt eines Nachrufs: Jean-Marie Straub», *Cargo*, 22 de noviembre de 2022.



Desde la década de 1990, con la creciente disponibilidad de tecnología de proyección de vídeo, la imagen en movimiento se asentó en los museos de maneras insólitas. A medida que artistas importantes asumían el vídeo como medio principal, los comisarios empezaron a prestar atención a la historia cinematográfica, organizando exposiciones que tematizaban la relación existente entre arte y cine. «Hall of Mirrors: Art and Film since 1945», comisariada por Kerry Brougher en 1995 en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; y «Spellbound: Art and Film», comisariada por Ian Christie y Philip Dodd en la Hayward Gallery de Londres al año siguiente, fueron dos exposiciones que marcaron un hito. Mientras terminaba un siglo y comenzaba otro, se hizo cada vez más común ver cómo obras realizadas inicialmente para la exhibición en salas de cine eran importadas a los museos y expuestas en bucle, habitualmente en formato digital. Emergió así un nuevo modelo de exhibición de la historia del cine, un modelo que dejó atrás la exposición de utilería, trajes, carteles y clips –práctica familiar, entre otras instituciones, en el Museum für Film und Fernsehen, perteneciente a la Deutsche Kinemathek de Berlín– para reivindicar los espacios del arte como ámbitos para exhibir las películas históricas en sí mismas.

«No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» es heredera de este linaje, perteneciente a la que podríamos denominar la segunda ola de interés por la historia del cine, que en el arte contemporáneo alcanza su cénit a partir del ascenso de la proyección a comienzos de la década de 1990. Tras una preocupación inicial por el Hollywood clásico y las investigaciones específicas del medio efectuadas en el cine experimental de las décadas de 1960 y 1970, el interés del arte por la historia cinematográfica se trasladó al cine político y de no ficción, en especial en sus formas más artísticas. En lugar de Hitchcock, por una parte, o Paul Sharits, por otra, los nuevos polos de atracción eran Chris Marker y Harum Farocki. Aunque las figuras y los géneros artísticos en discusión evolucionaron, una cuestión se mantuvo, sin embargo: el problema de la presentación adecuada. Cuando las obras realizadas para el cine se importan al museo, tienden a ser exhibidas para un visitante en movimiento y deben competir por la atención con otras pantallas y obras de arte. La linealidad de comienzo, nudo y desenlace da paso a la circularidad del bucle. Para algunos, como Horwath, esta migración constituye un problema. Diagnosticando incisivamente «los diversos intentos, principalmente por parte de los comisarios pero a menudo también de los propios artistas, de convertir las obras cinematográficas existentes en pseudoinstalaciones o en pálidas imágenes de plasma colgadas de las paredes», observa que «la elevada popularidad del cine en exposiciones

de arte hoy en día (y de exposiciones sobre el “cine en el arte”) guarda una relación inversa al número de modelos de presentación adecuados que vemos en circulación»<sup>21</sup>.

Yo había trabajado extensamente sobre este tema, en ocasiones publicando evaluaciones críticas sobre exposiciones que no lograban crear las condiciones de presentación que las obras exhibidas necesitaban para ser plenamente apreciadas. Ahora me encontraba al otro lado de la valla. ¿Cómo podíamos idear un diseño espacial para «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» que evitase, o al menos mitigase, los problemas que otros y yo habíamos identificado en tantos intentos anteriores? Como primer paso, decidimos bifurcar la presentación entre la sala de exhibición y el salón de conferencias, usando el segundo como sala de cine. Para esto nos inspiramos en «Passages de l’image», la exposición comisariada por Raymond Bellour, Catherine David y Christine van Assche para el Centre Pompidou en 1990. Organizando tanto una presentación museística como un programa de cine, «Passages» fue una exposición clave que inauguró la fascinación por la imagen en movimiento en el arte en la década de 1990. Pero notablemente no lo hizo abandonando la sala de cine, sino reafirmando la historia y la particularidad de ese tipo de exhibición; estableciendo un vínculo con el museo y al mismo tiempo insistiendo en establecer una distinción entre ambos espacios.

En la HKW procedimos de manera similar: una exposición museística extensiva y un programa de cine completo, con proyección de películas a horas programadas desde las 12:05 horas del mediodía, ocho horas al día, seis días a la semana. El cine proporcionaba un hogar a obras que, en nuestra opinión, exigían las especificidades de duración y percepción propias de ese entorno, ya fuera porque tenían un tiempo de proyección mayor o por algún otro aspecto de su estructura o de su temática. «Solo una sala de cine puede exhibir las películas adecuadamente», comienza Horwath. Sin embargo, acerca de «Sagen Sie’s den Steinen: Zur Gegenwart des Werks von *Danièle Huillet* und *Jean-Marie Straub*» (Cuénteselo a las piedras: en presencia de las obras de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub), organizada por la Akademie der Künste de Berlín en 2017, comenta lo siguiente: «Pero lo que sí se puede mostrar

---

<sup>21</sup> Alexander Horwath, citado en Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath y Michael Loebenstein, *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*, 2ª edición, Viena, 2020, p. 135.

[*herausstellen*] es el trabajo que se les dedica; y eso es lo que hace esta exposición [*Austellung*]<sup>22</sup>. Tuvimos cuidado de exhibir las películas en la galería lo mejor posible, lo que significaba proporcionar un espacio amplio y asientos cómodos, prestar atención a las líneas de visión y a la interacción entre pantallas, y evitar el problema del sangrado de sonido mediante el uso del sistema RFID, ya mencionado; casi todas las selecciones exhibidas duraban menos de veinte minutos. También aprovechamos la oportunidad, sin embargo, para presentar la documentación y los materiales gráficos de los que habla Horwath, algo que no podría hacerse en una sala de cine, pero que proporciona una contextualización indispensable.

En la galería, la mayoría de las pantallas se sostenían en general en un tablero MDF curvo, que creaba una superficie de exposición para una serie de carteles realizados por la diseñadora gráfica Linda van Deursen, imitando el formato usado en la publicidad cinematográfica. El fondo de cada uno lo formaba una copia rasterizada de una foto obtenida a partir de la película exhibida en ese dispositivo; encima de esa copia, van Deursen organizaba los documentos, normalmente en reproducción, debido a la disponibilidad y a factores presupuestarios, pero ocasionalmente en original. Detrás de *Prowling by Night* (1990) de Gwendolyn, por ejemplo, una animación en *stop-motion* realizada en colaboración con trabajadoras sexuales de Toronto, mostramos extractos de *Stiletto*, el boletín de la Organización Canadiense por los Derechos de las Prostitutas, en el que se publica un artículo sobre la película y un anuncio de su proyección en un centro de reunión de trabajadoras del sexo. *Tremblement de chair* (2001), de Mirha-Soleil Ross y Mark Karbusicky, estaba acompañada por páginas de la trans zine *Gendertrash from Hell*, de la que Ross era editora. Una nueva restauración de *Mi aporte* (1972), de Sara Gómez, estaba complementada con fotos de la cineasta afrocubana tomadas por Agnès Varda durante una visita al ICAIC de La Habana en 1962; por toda la sala se exponían fotografías del viaje efectuado por Varda a China en 1957. Entre los documentos expuestos había presupuestos de producción, libros, discos LP, fotografías, dibujos, artículos de revista, entrevistas, cuestionarios de valoración para los espectadores, obituarios y hasta una camiseta.

A través de estos materiales, resaltábamos los vínculos profesionales y personales entre las mujeres y hacíamos un gesto a los contextos de producción y circulación, complementando lo que aparece en la pantalla

---

<sup>22</sup> A. Horwath, «Statt eines Nachrufs: Jean-Marie Straub», cit.

con indicios de lo que ocurre detrás de ella. Nos parecía importante atender a las vidas que hay detrás de estas obras, a las vidas *de* estas obras, y a las infraestructuras alternativas –a menudo frágiles, infrafinanciadas, no comerciales– que sostienen la práctica feminista en los medios y ayudan a reformular los parámetros de la institución cinematográfica de maneras contestatarias. El formato de exposición nos permitía hacerlo de maneras imposibles en la sala de cine. Dado el título de nuestra exposición, parecía apropiado evitar la división del espacio en capítulos, o «territorios» diferenciados, por los que moverse de manera independiente. A diferencia de la sala de cine, el espacio museístico puede crear conexiones entre pantallas a través de lo que Farocki ha denominado «montaje blando», esto es, la relación existente entre las imágenes cuando están presentes conjuntamente en un campo visual, cuando «lo que está en juego es una relación general, no una oposición o una ecuación estrictas»<sup>23</sup>. Aunque esto podría considerarse una contaminación indeseada de la integridad que proporciona la muestra de canal único, también puede evaluarse más positivamente, considerando que permite que entre las pantallas emerjan constelaciones de significado. Algo que fomentamos mediante una organización intuitiva y abierta del espacio.

No había *parcours* específicos que el visitante debiera seguir; se invitaba a vagar de acuerdo con la propia inclinación, no guiándose por un mapa sino por un folleto que enumeraba todas las aportaciones por orden alfabético de apellido, con cada entrada acompañada de un texto breve. (El folleto incluía las películas proyectadas en la sala de cine: las obras de la exposición se indicaban en tipografía negra sobre fondo blanco, y las exhibidas en el cine, en letra blanca sobre fondo negro, aunque aparecían juntas en una sola lista para indicar que tenían la misma importancia). En lugar de articular una sola narrativa maestra con un origen y un *telos*, queríamos entrelazar muchas historias, de maneras que rompieran con la clasificación nacional y cronológica. Esto suponía también abandonar la idea de se han producido «olas» de actividad feminista sucesivas y relativamente homogéneas, lo cual tiende a subordinar las temporalidades y las especificidades locales a la periodización basada en una perspectiva euro-estadounidense. «Escribir la historia del feminismo en forma de olas y generaciones –ha observado la historiadora del arte Griselda Pollock– transmite una falsa secuencialidad», que impone una consistencia engañosa y «rupturas obligatorias a lo largo de una línea temporal en lugar de aferrarnos a momentos, destellos, constelaciones de futura

---

<sup>23</sup> Harun Farocki y Kaja Silverman, *Speaking About Godard*, Nueva York, 1998, p. 142.

potencialidad no agotada e impredecible»<sup>24</sup>. En el diseño espacial de la exposición, queríamos atenernos a todo esto: cortejar la contradicción, permitir que las películas respirasen y que aflorase la diferencia.

### *Cortar la línea*

Un faro guía a este respecto fue «Whose History?», de la artista británica Lis Rhodes, una polémica poética con una génesis ligada a propuestas historiográficas y de organización de exposiciones que siguen siendo perdurablemente pertinentes hoy en día. En este artículo, Rhodes ataca la narrativa lineal presentada en la exposición organizada en 1979 en la Hayward Gallery, «Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910-1975» [Cine en cuanto cine: el experimento formal en el cine, 1910-1975], que trazaba una trayectoria continua y predominantemente masculina desde las vanguardias históricas hasta las obras estructurales de la década de 1970. Como miembro del comité comisarial de «Film as Film», Rhodes había investigado a figuras tales como Maya Deren, Germaine Dulac y Alice Guy, pero en último término había dimitido del comité y retirado su película, *Dresden Dynamo* (1971)<sup>25</sup>. Junto con otras siete mujeres, hizo una aportación al catálogo titulada «Woman and the Formal Film» [La mujer y el cine formal], que comprendía diversos textos históricos escritos por, o sobre, Deren, Dulac y Guy, precedidos, a modo de prólogo, por «Whose History?». Rhodes subrayaba la importancia de la investigación histórica para la defensa del feminismo e insistía en que no bastaba con repoblar las viejas estructuras con nuevas protagonistas: la historia del cine feminista debería contarse de manera feminista. En referencia a «Film as Film», escribía lo siguiente:

La historia representada aquí es la ilustración de un ideal filosófico, la mezcla de momentos para demostrar que existe una conexión teórica. Es como si pudiera trazarse una línea entre pasado y presente y se sujetasen a ella trozos de la vida y la obra de una persona; no hay excepciones, ni cambio—la teoría parece hermosa—la similitud entre artículo y artículo es tranquiliza-

<sup>24</sup> Griselda Pollock, «Is Feminism a Trauma, a Bad Memory, or a Virtual Future?», *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 27, núm. 2, 2016, p. 30.

<sup>25</sup> Annabel Nicolson y Peter Gidal también dimitieron del comité por razones detalladas en Jane Clarke, Jeanette Iljon, Mary Pat Leece, Pat Murphy, Annabel Nicolson, Lis Rhodes, Felicity Sparrow y Susan Stein, «Woman and the Formal Film», en *Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910-1975*, Londres, 1979, p. 118. Para un análisis retrospectivo que contextualiza este episodio, véase Lucy Reynolds, «“Whose History?” Feminist Advocacy and Experimental Film and Video», en Sue Clayton y Laura Mulvey (eds.), *Other Cinemas: Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*, Londres, 2017, pp. 138-149.

dora–camisa con camisa–hombro con hombro–una cadena inflexible, cada parte en su lugar. El patrón está definido. Si se corta la línea, la cronología cae en un cúmulo arrugado. Prefiero un cúmulo arrugado, con la historia a mis pies, no estirada por encima de mi cabeza<sup>26</sup>.

También nosotras queríamos la historia a nuestros pies, a los pies de quienes nos visitasen. Esto suponía no establecer líneas, ni límites, ni enfiladas. Una obra remite –o responde– a otra, de maneras más o menos directas; y lo mismo sucede con la siguiente, y la otra. Entre todas ellas, no puede hallarse una senda única, sino una disposición radial de distintas posicionalidades a través de la cual, por invocar de nuevo a Rhodes, la historia podría «redescribirse, reconsiderarse, reevaluarse»<sup>27</sup>.

Dentro y a través de este cúmulo arrugado, los motivos se repiten y los contrastes sobresalen. Por ejemplo, aunque tienen un estilo resueltamente disímil y saludan desde contextos nacionales diferentes, tanto *Untitled 77A* como *Women's Camera* hablan de la importancia de la creación cinematográfica en formato pequeño para la práctica feminista. Llamativamente pocas películas de «No Master Territories» se realizaron originalmente en el formato profesional habitual de 35 mm; de las pocas que lo adoptaron, la mayoría se produjo en países socialistas, que ofrecían apoyo estatal, como Cuba, Polonia y la Unión Soviética. La abrumadora mayoría se hizo usando los formatos más baratos y accesibles del Super 8, los 16 mm y el vídeo, formatos que también tenían más probabilidades que el de 35 mm de circular fuera de los cines, llegando a las aulas, a los espacios comunitarios, a los hogares y a las galerías de arte. Juntas, *Untitled 77A* y *Women's Camera* señalan esta dimensión crucial del campo. Después de encontrar estas obras cerca una de otra, el o la visitante podría trasladar las ideas de profesionalismo y accesibilidad a su experiencia con otras obras. Quizá observaría las texturas granuladas del Super 8 de *Sex Party* (1987), realizada por Angelika Levi, situada no demasiado lejos, y establecería una conexión entre la escena lesbiana alternativa que capta la película y el formato íntimo usado para realizarla, antes de descubrir en el folleto que inicialmente se proyectaba en fiestas sobre una sábana colgada.

Los vínculos existentes entre las obras pueden constituir también una forma de poner de relieve la diferencia. En el montaje dinámico y a

---

<sup>26</sup> Lis Rhodes, «Whose History?», en *Film as Film. Formal Experiment in Film, 1910-1975*, Londres, 1979, p. 120.

<sup>27</sup> *Ibid.*

saltos de *Schmeerguntz* (1965), una película de 15 minutos realizada por Gunvor Nelson y Dorothy Willey, se usa el desorden corpóreo de lo cotidiano para desmenuzar la perfección ficticia y lustrosa de los medios de comunicación de masas: destellos de pañales sucios, vientres embarazados, tampones o restos de vómito aparecen junto a imágenes tomadas de la televisión y de revistas, incluidas algunas del concurso de Miss America. En agosto de 1968 la película se proyectó en un mitin de Mujeres Radicales de Nueva York; no en una sala de cine sino, gracias a un proyector portátil de 16 mm, en la oficina de derechos civiles en la que el grupo se reunía después del trabajo<sup>28</sup>. El mitin suscitó la idea de organizar una protesta en el concurso de Miss America, que se celebraría al mes siguiente en Atlantic City. Esa acción fue captada en película de 16 mm por Bev Grant y Karen Mitnick Liptak, del colectivo Newsreel, y estrenada con el título de *Up Against the Wall, Miss America* [Al paredón, Miss América] (1968), que nosotras exhibimos en una tableta en el reverso de la proyección de *Schmeerguntz*, junto con otros documentos.

*Schmeerguntz* y *Up Against the Wall, Miss America* aprovechan el gélido glamour del concurso como condensación espectacular de las expectativas sociales que pesan sobre las mujeres. Al otro lado de la sala, en *Miss Universo en el Perú* (1982), realizada por el Grupo Chaski, el concurso de belleza adquiere una resonancia adicional. Esta película realizada colectivamente yuxtapone dos acontecimientos simultáneos que tuvieron lugar en Lima en julio de 1982: el concurso de Miss Universo y el sexto congreso nacional de una organización campesina radical, la Confederación Campesina del Perú (CCP). Criticando sin duda el concurso de Miss Universo por su mercantilización de la feminidad idealizada, los cineastas lo sitúan también en relación con los problemas sociales de Perú *más en general*: una grave crisis de deuda, desigualdad desbocada, contrainsurgencia violenta contra el grupo guerrillero comunista Sendero Luminoso. Junto a la crítica a la representación patriarcal, sitúan en primer plano las formas en las que el género se entrecruza con la raza, la clase y las formas actuales de colonialismo.

---

<sup>28</sup> La proyección tuvo lugar en las oficinas del Southern Conference Educational Fund (SCEF) donde trabajaba Carol Hanisch y que ella ofreció como centro para las reuniones de las New York Radical Women: véase Ariel Dougherty, «Feminist Film, A "Firt Foray" as Change Agent», en Bryan Konefsky (ed), *Experiments in She-ness: Women and Undependent Cinema*, Albuquerque (NM), 2016, pp. 5-8. Véase también Brenda Richardson, «Women, Wives, Film-Makers: An Interview with Gunvor Nelson and Dorothy Wiley», *Film Quarterly*, vol. 25, núm. 1, otoño de 1971, p. 35.

*Miss Universo en el Perú* incluye extenso metraje documental del concurso, que los cineastas obtuvieron de manera ilícita, haciéndose pasar por corresponsales de televisión extranjeros<sup>29</sup>. Estas imágenes se entrelazan con giros frecuentes a emisiones de televisión refilmadas, incluidos anuncios publicitarios y noticias sobre atentados terroristas, huelgas y la emergencia económica. Distintas mujeres aparecen como contraplanos a este flujo de (des)información, con el rostro enmarcado en primer plano mientras miran desafiantes a cámara. La película plantea su comentario en gran medida mediante operaciones de montaje ironizantes y distanciantes. Por ejemplo, entre el testimonio de mujeres pertenecientes al grupo feminista Flora Tristán, que declaran haber sido detenidas y golpeadas por la policía por haber entregado folletos en el evento, y las declaraciones de un sacerdote y un periodista detallando cómo pretende Miss Universo generar beneficios para inversores extranjeros y nacionales, se encaja la imagen de un promotor de Miss Universo hablando de la unión entre países. En el congreso campesino, por su parte, el Grupo Chaski rueda los testimonios de mujeres cuya lucha se desarrolla en dos frentes –contra el sexismo en sus propias comunidades y contra el poder colonialista-capitalista de la clase dominante– acompañados por imágenes de cuidado infantil y producción de alimentos comunitaria, con escenas del concurso de belleza intercaladas. La movilización colectiva y la camaradería observadas en el congreso ofrecen una contraimagen vital de la vida indígena, opuesta al *kitsch* turístico escenificado en la emisión de Miss Universo.

### *Márgenes superpoblados*

Para ver todas las obras proyectadas en «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» *harían falta aproximadamente siete días; o más, en el caso de que alguien quisiera ver las películas* exhibidas en actos especiales a lo largo del verano, con mesas redondas en las que participaban cineastas y otros invitados. En total, proyectamos más de cien obras, realizadas por ochenta y nueve individuos y colectivos. Aunque las entradas eran válidas para dos pases, para animar a los visitantes a

---

<sup>29</sup> Como observaba la colaboradora de nuestra exposición Isabel Seguí, «Between Nearness and Incommensurability: Andean Women's Documentaries in the 1980s», en E. Balsom y H. Peleg, *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, cit., p. 104. En los créditos finales, el Grupo Chaski da primero las gracias al pueblo peruano y después a Miss Universe, Inc. y a Panamericana TV por «no participar y de ese modo estimular nuestro trabajo mientras filmábamos».



regresar, el objetivo no era que se viese todo; de hecho, la escala de la exposición estaba calibrada para dejar claro lo siguiente: impedir cualquier sensación de que el trabajo podría consumirse y dominarse sin pasar nada por alto. Pero había otra razón, más importante, para presentar una cantidad de obras tan amplia y estaba relacionada con nuestra orientación historiográfica.

A menudo se considera el cine de mujeres como una historia de ausencia y fracaso, poblada solo por un puñado de afortunadas excepciones que han logrado hacer películas contra todo pronóstico. Hay cierta verdad en ello, por supuesto. Las mujeres han estado y siguen estando infrarrepresentadas en la producción cinematográfica; sus películas se han perdido, olvidado, han quedado inconclusas o no han llegado a realizarse. Todo esto nosotras lo hemos reconocido a base de pequeños detalles: mostrando las cartas de rechazo que la cineasta franco-guadalupense Sarah Maldoror recibió de distintas fuentes de financiación cuando intentaba hacer una película sobre la política franco-guayanesa Christiane Taubira; la proyección de un proyecto haitiano inconcluso sobre Maya Deren; fotografías tomadas por la periodista canadiense Sophie Keir sobre el viaje que realizó a Irán en 1979 para el Día Internacional de la Mujer, donde ella y su compañera Kate Millett rodaron en 16 mm y grabaron sonido en inmensas manifestaciones contra el recorte de las libertades al que fueron sometidas las mujeres después de la revolución, metraje para una película que no se materializó. Reconociendo que pocas mujeres lograban vivir de su creación cinematográfica, usamos documentos de apoyo para mostrar algunas de las otras funciones que desempeñaban, además de la de artistas o cineastas: profesora, editora, trabajadora sexual, novelista, programadora de cine, antropóloga, activista, editora, etcétera.

*¿Por qué exhibir entonces más de cien películas? Porque basar demasiado firmemente una aproximación al pasado en la carencia y en la limitación comporta peligros. Obcecarse con la tragedia del potencial desperdiciado ejerce una poderosa atracción melancólica; el apego a la ausencia y a la incompletitud puede ser agri dulce. Dicha posición corre el riesgo de reinscribir la perspectiva dominante de que las mujeres están ausentes de la historia del cine porque han estado ausentes de la creación cinematográfica, cuando clarísimamente, si abrimos el foco, vemos que no es este el caso. Miremos solo a Hollywood y la falta de mujeres será cierta; miremos al cine artístico internacional –o a la producción en 35 mm más en general– y seguirá siendo una afirmación bastante acertada. Pero*

si observamos el ámbito de la no ficción –que necesariamente implica revisar los criterios de qué se considera de «calidad», qué hace que una película sea importante– la abundancia de prácticas interesantes sale a la luz. Como explica la experta en cinematografía Teresa Castro en su aportación al catálogo de la exposición, «no reconocidas, no documentadas y enfrentadas tan a menudo a los “fracasos” que las enviaron al montón de cenizas de la historia, las mujeres –y, como sería de esperar, mujeres muy diferentes entre sí– estuvieron presentes en todo momento»<sup>30</sup>.

Las mujeres estaban, su trabajo estaba, en formatos no profesionales, apoyadas por infraestructuras alternativas, fuera de la corriente principal. Quizá no hayan sido tan vistas o no se haya escrito tanto sobre ellas como debería, quizá estaban infrafinanciadas e infravaloradas; pero estuvieron ahí todo el tiempo. ¿Cómo influiría tomar esto –y no la suposición de carencia y excepción– como el punto de partida para emprender una investigación sobre la historia del cine feminista? La amplitud y la cantidad de películas y videos incluidos en «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» *es una respuesta a esta pregunta. Podríamos haber decidido exponer menos obras o centrarnos con mayor profundidad en un número reducido de figuras. Sin embargo, optamos por la extensión como forma de subrayar la inmensidad de la participación de las mujeres en las múltiples historias del cine y el video de no ficción.*

Los criterios de inclusión y exclusión que han regido históricamente los cánones del cine siguen sustancialmente vigentes hoy en día, pese a que hay esfuerzos de revisión en marcha. Unas cuantas mujeres, en su mayoría euro-estadounidenses blancas, han sido elevadas a la categoría de *autoras*, con obras incluidas en listas de las supuestas mejores películas de todos los tiempos. Ser *autora* no solo implica ser cineasta profesional con una firma personal; depende también de poder disfrutar de grandes presupuestos y acumular una obra de tamaño sustancial, cosas accesibles para muy pocas mujeres. Los sellos distintivos del feminismo neoliberal incluyen su preocupación por el avance individualista a costa de la liberación colectiva y de disipar cualquier actitud de oposición al *statu quo*. La cultura del cine feminista encuentra su propia manifestación de este paradigma en el apego persistente a la figura de la gran directora, que subsume el trabajo de muchos bajo la autoría de

---

<sup>30</sup> Teresa Castro, «The Many Feminist Histories of Documentary», en E. Balsom y H. Peleg, *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, cit., p. 46.

una, elevada a la posición de genio dentro de un modo capitalista de producción cinematográfica que tiene obstáculos muy altos para entrar.

Para evitar ambigüedades, mi objeción aquí no va dirigida contra la creación cinematográfica de las mujeres que han alcanzado esa posición; va, por el contrario, contra un sistema de gusto y valor que afirma guiarse por principios feministas y está dispuesto a reparar la marginación histórica, pero que se contenta, no obstante, con repoblar de mujeres protagonistas las estructuras existentes, dejando intactos los criterios críticos. La escala y el alcance de «No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image» *pretendía mostrar las limitaciones de dicha incorporación selectiva a través de una pequeña muestra del enorme coro de voces que resuenan desde los archivos, pidiendo que se apliquen otros criterios, con propuestas vitales sobre lo que la imagen en movimiento puede ser y hacer.*