

LO NO DICHO: REFLEXIÓN METODOLÓGICA EN TORNO A UNA INVESTIGACIÓN SOBRE ARTE Y FEMINISMOS

THE UNSAID: METHODOLOGICAL REFLECTION ABOUT RESEARCH ON ART AND FEMINISM

Carme Molet Chicot

Universitat de Lleida; carmemolet@didesp.udl.cat

Historia editorial

Recibido: 25-02-2014

Primera revisión: 06-08-2014

Aceptado: 03-12-2014

Palabras clave

Metodología narrativa

Feminismos

Políticas de género

Arte

Resumen

En este artículo analizaremos los pasos seguidos en la investigación “Políticas de género en el arte actual de Lleida”, un trabajo de investigación feminista llevado a cabo en 2008. Exploraremos las posibilidades y dificultades de los relatos de vida en un proceso investigador sobre arte y feminismos, y explicaremos cómo la propia metodología narrativa adoptada situó el escenario de indagación en una tensión múltiple. Aspectos como la incertidumbre que provocó el marco conceptual feminista, mi propia implicación personal y la tensión entre aquello que se deseaba contar y lo que no se contó porque es privado, secreto o porque permanece latente, dificultaron el proceso, a la vez que posibilitaron su desarrollo y los resultados. Gracias al concepto de la paradoja del sujeto femenino/feminista, que nos ofrecen los feminismos postestructuralistas, iremos descifrando cómo estas tensiones metodológicas fueron a la vez la condición de posibilidad de la investigación.

Abstract

In this article we will discuss the steps taken in the investigation "Gender policies in the current art of Lleida", a feminist research work carried out in 2008. We will explore the possibilities and difficulties of life stories in a research process on art and feminism, and we will explain how this narrative methodology situated the scenario of investigation in multiple tensions. Aspects such as the uncertainty that caused the feminist conceptual framework; my own personal involvement; and the tension between what is desired to be counted and what is not counted because it is private, secret or because it lies dormant, hindered the process while at the time it enabled its development and results. Thanks to the concept of the paradox of the feminine/feminist subject offered to us by the poststructuralist feminisms, we will decipher the methodological tensions that were at the same time the condition of possibility for the investigation.

Keywords

Narrative Methodology

Feminism

Gender Politics

Art

Molet Chicot, Carme (2014). Lo no dicho: reflexión metodológica en torno a una investigación sobre arte y feminismos. *Athenea Digital*, 14(4), 237-259. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1324>

A modo de presentación: revisitando una investigación feminista

En este apartado explicaré de manera muy resumida el contenido de la investigación, para posteriormente incidir en la metodología narrativa utilizada y explorar las posibilidades y dificultades de los relatos de vida en un proceso investigador sobre arte y feminismos.

“Políticas de género en el arte actual de Lleida” es una investigación feminista llevada a cabo el año 2008, con el patrocinio del Ayuntamiento de Lleida (III Beca de Investigación Cristina de Pizan). Los objetivos eran desvelar aspectos que, en sus consecuencias, han dificultado la inclusión de las mujeres en los mundos de arte (Becker,

2009) de Lleida e indagar en unos imaginarios culturales y artísticos que tienden a reproducir el orden androcéntrico existente. Se trataba de situar las artes visuales y las producciones artísticas de las mujeres en la esfera de lo político. La investigación partió de una pregunta generadora sobre las circunstancias de la incorporación de las artistas en los mundos del arte de Lleida.

El marco teórico de los feminismos postestructuralistas nos permitió afrontar unos espacios discursivos en los que las mujeres artistas quedan al margen o en posiciones subalternas. A través de este enfoque, abordamos el tema de las mujeres artistas en Lleida como identidades construidas a través de unos discursos de género, pero también como subjetividades libremente reconstruidas por medio de su posicionamiento. Uno de los ámbitos más analizados fueron las políticas municipales y sus espacios museísticos y expositivos, en concreto, la Escuela Municipal de Bellas Artes, el Museo de Arte Jaume Morera y el Centro de Arte La Panera. Se problematizó su diseño político dicotómico, en el que se relega al Museo —y a las producciones artísticas que contiene— a ser un espacio de la deficiencia con una función meramente historicista y centrada en el pasado. En este sentido, vimos cómo las dinámicas generadas por estas políticas, al ignorar el arte actual del territorio, dejan en suspenso la incorporación simbólica de las mujeres artistas. Se desveló el modo en el que los discursos (Foucault, 1973/2005) de nuestras políticas municipales han creado y recreado la realidad que aparentemente estas mismas políticas querían rebatir, y cómo este hecho ha afectado la incorporación de las mujeres a los mundos de arte locales. En este círculo cerrado, las mujeres artistas que habían empezado a producir a partir de los años 80 (en los 90 había en Lleida más mujeres artistas en activo que hombres) van desapareciendo, sin que sus obras puedan visionarse ni estudiarse en la actualidad. En este sentido, la investigación demuestra que las artistas de Lleida estamos atrapadas por partida doble en un espacio subalterno de alteridad, la alteridad donde está situado el Museo y la alteridad de las mujeres que el propio Museo y las políticas artísticas del Ayuntamiento fomentan. Una alteridad invisible que queda en un punto ciego de unas representaciones políticas, pero también de unas experiencias formativas y profesionales ilusorias vividas por algunas de estas mujeres artistas bajo protección pastoral.

Puesto que no hay una voluntad discriminatoria explícita en estas políticas, la invisibilidad del arte realizado por las mujeres no emerge de los documentos escritos. Por esta razón pensamos en una investigación narrativa donde, en los diferentes relatos conectados con las vidas, pudiera aflorar lo no dicho o incluso aquello reprimido que nos permitiera desafiar un vacío. Esta se llevó a cabo a partir de doce relatos de vida; para ello se eligieron 10 mujeres y dos hombres, la mayoría artistas visuales, pero también se incluyó a otras personas relacionadas con los mundos de arte (la directora

de La Panera, un museólogo del Museo, una comisaria de exposiciones y una técnica en gestión cultural, entre otras). Profundizar en la metodología utilizada, enfocando las decisiones iniciales y las tomadas a lo largo del proceso, nos permitirá revisar algunos aspectos metodológicos de la investigación. Mujeres artistas y mujer que investiga, adscritas a unas identidades de género dadas, con sus propios deseos subjetivos en conflicto (Pujal y Garcia-Dauder, 2010), las cuales podemos asimismo resistir y/o re-producir discursos androcéntricos, y actuar de muchas maneras diferentes: una situación paradójica que genera toda una trama difícil de desentrañar y de visibilizar sin la ayuda de paradigmas feministas.

La metodología feminista incide en el sesgo androcéntrico de las epistemologías, cuestiona su supuesta neutralidad y problematiza el desarrollo de las propias investigaciones, haciendo explícita la interseccionalidad del género con otros ejes de exclusión que ha atravesado la historia de la ciencia. Las críticas desarrolladas por las epistemólogas feministas desvelan su carácter androcéntrico (Fox Keller 1989; Haraway 1991/1995; Harding 1993/1996), y, por lo tanto, se alejan de los criterios clásicos de validación positivista. Como consecuencia de las diferentes situaciones sociales y culturales de las mujeres, y de una gran pluralidad de puntos de vista, las investigaciones feministas pueden adoptar una gran variedad de métodos. Ahora bien, si pensamos que la diferencia de sexo/género afecta de algún modo a la elaboración del conocimiento, los métodos adoptados no pueden ser ajenos al paradigma feminista que posibilitará su significación, ya que, de acuerdo con Martha Patricia Castañeda (2008), la investigación feminista está necesariamente anclada en la teoría feminista.

Lo que esta investigación aporta al debate sobre la metodología de investigación feminista es el estudio de un caso concreto, mediante el cual se explicita que solamente una metodología narrativa unida a una epistemología feminista pudo hacer aflorar los resultados obtenidos. Si bien argumento que no existen unos métodos específicos sino que estos deben decidirse de manera situada —estrechamente relacionados con las epistemologías feministas— lo que esta investigación aporta es que, en algunos casos, tan solo una metodología narrativa puede abordar algunos aspectos paradójicos de este tipo de investigación. Sobre todo en lo que respecta a la valoración de lo no dicho como algo relevante y en el análisis de la posición implicada de la investigadora.

Así pues, me propongo indagar más a fondo en el trabajo realizado bajo una nueva mirada a la luz de la reflexividad, del tiempo transcurrido y de unas contribuciones todavía vigentes. Explicar las problemáticas y consideraciones metodológicas que adoptamos nos permitirá tanto revisar el proceso y los resultados de esta investigación como presentar un nuevo testimonio de investigación feminista.

Para acabar este apartado y como una aclaración de estilo, decir que este texto ha sido escrito en primera persona del plural porque, si bien asumo la autoría de la investigación, las aportaciones de las personas participantes marcaron gran parte de un proceso polifónico. El singular lo utilizo en cuestiones que me atañen de manera autobiográfica o como autora de este artículo.

Epistemologías feministas y métodos de investigación

Dado que la investigación feminista se caracteriza por una mirada crítica tanto al conocimiento producido como a los procedimientos mismos de investigación (Reinharz, 1992), se trata de reflexionar sobre la puesta en práctica de epistemologías feministas y, de manera específica, en torno a sus aspectos metodológicos, no en el sentido de establecer un cerco identitario, sino para abrir otras opciones para la investigación. Opciones que reflexionen en torno a las maneras de enfocar las relaciones de poder y resistencia que se generan en escenarios y discursos androcéntricos, de los que no quedan al margen los ámbitos artísticos ni científicos. Precisamente fue la reflexión profunda sobre la segregación de las mujeres en el mundo científico la que hizo quebrar algunos de sus dogmas más institucionalizados. Ante las pretensiones de universalidad, objetividad y neutralidad con las que se constituyó la ciencia, las epistemologías feministas empezaron a tomar en cuenta las condiciones en las que se produce el conocimiento, y también al sujeto cognoscente y su condición generizada, demostrando la posición sesgada de las propias investigaciones. Pero esto no podía visionarse usando los mismos postulados positivistas que se estaban denunciando. Se abrió pues un debate acerca de la especificidad de las epistemologías feministas, que implicó también a las metodologías, un debate sobre la existencia o no de formas de conocer y de hacer específicas que está todavía vigente. Veamos algunos de sus puntos álgidos a partir de las aportaciones de Sandra Harding, cuando en 1987 se pregunta si existe un método de investigación feminista.

Harding (1987/2002) explora los vínculos entre epistemologías, metodologías y métodos de investigación y argumenta que es posible observar ciertas diferencias en cómo se aplican los métodos de recolección de información desde perspectivas feministas. Entre otras sugiere: la escucha atenta, el hecho de mantener posiciones críticas frente a las concepciones de los científicos sociales tradicionales, de enfocar algunos comportamientos de mujeres y hombres que, desde la perspectiva de estos científicos, no son relevantes, y de buscar patrones de organización de los datos históricos no reconocidos con anterioridad. Al mismo tiempo, nos advierte que no se deben equiparar los rasgos novedosos de la investigación feminista con la aparición de un nuevo “método de investigación” y formula algunos de estos rasgos característicos, que obtiene

después de analizar diferentes investigaciones feministas y abstraer sus aspectos más relevantes de manera comparativa. Procedimiento que le lleva a identificar tres patrones que se repiten:

1. La investigación feminista define su problemática desde la perspectiva de las experiencias de las mujeres, y emplea estas experiencias como un indicador significativo de la “realidad” con la que se deben contrastar las hipótesis.
2. La investigación tiende a diseñarse a favor de las mujeres; en los mejores estudios feministas, los propósitos de la investigación y del análisis son inseparables de los orígenes de los problemas de investigación.
3. Al situar a la investigadora en el mismo plano crítico que el objeto de estudio, se añade “un nuevo objeto de investigación”. En otras palabras, “la clase, la raza, la cultura, las presuposiciones en torno al género, las creencias y los comportamientos de la investigadora, o del investigador mismo, deben ser colocados dentro del marco de la pintura que ella o él desean pintar” (Harding, 1987/2002, p. 24).

Más que de métodos o metodologías feministas, Harding (1987/2002) nos habla de rasgos metodológicos que nos muestran cómo aplicar la estructura general de la teoría científica a la investigación sobre las mujeres y sobre el género. Y también de características epistemológicas que implican unas teorías del conocimiento diferentes de las tradicionales. Posteriormente se advierte en su teoría un desplazamiento epistemológico hacia la posición *del punto de vista*, que afecta el modo de entender la metodología. Examinar las tres corrientes teóricas de la epistemología feminista (Adán 2006; Castañeda 2008; Harding, 1993/1996), a saber, *el empirismo feminista, la teoría del punto de vista feminista y la posmodernidad feminista*, nos será útil para entender los cambios y fluctuaciones que caracterizan este debate. Porque, tal como escribe Castañeda (2008), “en relación con la investigación, a una teoría corresponde una forma particular de plantear problemas y de definir los procedimientos a seguir para resolverlos” (p. 79). En consecuencia, todo método depende en gran medida del modelo epistémico o del marco conceptual feminista usado. El *empirismo feminista* parte de los métodos tradicionales, a los que inscribe una mirada feminista. Para las autoras de esta corriente, la objetividad científica no debe ser un fin irrenunciable. Como representantes, se puede destacar a Helen Longino y Lynn H. Nelson. La *teoría del punto de vista feminista* defiende que las mujeres están mejor situadas para llevar a cabo una investigación: al ser un grupo excluido de los espacios de poder, detentan una posición menos distorsionada, tienen estilos cognitivos propios y, por lo tanto, necesitan métodos de investigación específicos. Nancy Hartsock, Dorothy Smith, Sandra Harding o Evelyn Fox Keller

han desarrollado sus propuestas bajo esta corriente. La *posmodernidad feminista* está representada por feminismos postmodernos y postestructuralistas que desconfían de los enunciados universales, consideran las identidades como fragmentadas y posicionadas y se alejan de cualquier postura esencialista. Las representantes más destacadas son Susan Hekman y Donna Haraway.

Los cambios de las propias científicas dan fe del carácter inacabado y temporal de estas posiciones, que mantienen una tensión abierta, en diálogo constante, donde la propia experiencia deviene constructo teórico. El énfasis que las teorías tradicionales ponen en la “objetividad” supone una clara separación entre sujeto y objeto de estudio. Necesariamente, esta relación se cuestiona y se replantea desde posiciones feministas, en ocasiones incidiendo en la reflexividad del yo investigador, como en el caso de Harding (1993/1996), o en los *conocimientos situados* que postula Haraway: “Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, *conocimientos situados*” (Haraway 1991/1995, p. 324, cursivas del original). Así pues, las miradas objetivas solo pueden venir desde una posición parcial, encarnada y situada (Gandarias, 2014), y de la mano de la reflexividad a partir del reconocimiento de la propia condición de género del/la investigador/a. Para Haraway (1991/1995), se trata también de una lucha incesante para modificar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar. Podríamos concluir diciendo que aunque no creamos que existan métodos exclusivos o específicos de investigación feminista, sí podemos seguir hablando de métodos y de metodologías apropiados para este tipo de investigación y de sus múltiples puestas en práctica. Es decir, un método es feminista si se lleva a cabo desde uno de los muchos enfoques teóricos feministas que desafían la “objetividad” de las teorías tradicionales y la entienden de manera situada y responsable, una objetividad política.

Un buen ejemplo de estos desafíos políticos también los encontramos en los mundos del arte, en los que, a partir de los años setenta, autoras como Lucy Lippard, Laura Mulvey, Linda Nochlin y Griselda Pollock pusieron en tela de juicio la historiografía dominante y abrieron nuevas posibilidades para las mujeres artistas y para reescribir la historia. Las historiadoras feministas han demostrado que la ausencia de las mujeres en la historia del arte no es una mera omisión o un simple olvido, sino la condición misma en la que se asienta la disciplina como tal. Como explica Griselda Pollock (2007, p. 96), las perspectivas patriarcales no solo suponen la ocultación de determinadas imágenes y artistas, sino que también implican “producir y mantener las formas adecuadas de responder al arte, organizando principios científicos de métodos estilísticos, formales, iconográficos y arqueológicos que impiden cuestionarse cosas como la histo-

ria de quién se está contando y desde qué punto de vista”. Asimismo, Patricia Mayayo (2003, p. 51) señala:

Todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino, se evalúa a la luz de ese difuso pero persistente concepto que es la *feminidad*. A su vez, el carácter *femenino* de una obra sirve invariablemente para demostrar el estatus secundario de su autora.

En este sentido, resulta crucial marcar sexualmente la historia del arte para hacer visibles los mecanismos de poder con los que ha sido construida, tal como afirma Giulia Colaizzi (1990). Marcar sexualmente para desvelar ausencias y actuar desde una posición situada nos aboca a unas prácticas de la objetividad investigadora en las que primen los contextos de interacción, las polifonías y los relatos experienciales, y, por ello, uno de los principales métodos de investigación feminista lo encontramos en las narrativas.

Sobre discursos y narrativas

A partir de los años 70, algunas mujeres comienzan a escribir textos autobiográficos en busca de un lenguaje propio con estrategias de desestabilización del lenguaje patriarcal. Desde el feminismo de la diferencia francés, Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva apuestan por una escritura sexuada en femenino que dé cuenta de la diferencia sexual. Hélène Cixous introduce la escritura femenina como cuerpo, la escritura como ordenamiento frente a lo real del goce, en la que las mujeres se construyen en el acto de escribirse. Para estas autoras, tanto la escritura como “la mujer” vienen a garantizar la otredad, la diferencia que se multiplica rizomáticamente como práctica de libertad. Escritura femenina que, a partir de los años 90, será propiciada también por la Librería de mujeres de Milán, con unas palabras y textos que dan cuerpo a sus políticas del partir de sí y de la autoridad femenina. Por otro lado, desde los estudios literarios feministas emergen algunas preocupaciones fundamentales como el carácter “invisible” de la escritura de las mujeres, las posibilidades del lenguaje como desestabilizador del falogocentrismo y las dificultades de la voz femenina como sujeto parlante investido de poder y autoridad para los/las lectores/as. Susan Lanser (1992) identifica tres modos narrativos con los que las autoras desafían las prácticas del canon literario tradicional e intentan asentar una autoridad discursiva femenina. Estas son la voz de autora (autoridad), la voz personal y la voz comunal. Lanser manifiesta también la proyección social y política implícita en una escritura/lectura feminista.

Por lo que se refiere al ámbito de la investigación —con independencia del paradigma feminista suscrito—, las narraciones han sido uno de los métodos más utiliza-

dos por las investigadoras feministas. En consonancia con el giro discursivo en el campo de las ciencias sociales, se han abierto nuevas vías que, alejadas de los criterios clásicos de validación positivista, puedan dar cuenta tanto de la construcción de subjetividad como de las micropolíticas de la vida cotidiana. Tomar la narrativa como modo de conocimiento nos permite adentrarnos en un relato que capta la riqueza y los detalles de los significados, las motivaciones, los sentimientos y deseos de las personas. En la narrativa se enfocan matices que no pueden ser expresados en enunciados abstractos. De acuerdo con Antonio Bolívar y Jesús Domingo (2006), el juego de subjetividades en busca de una verdad consensuada es un proceso dialógico y privilegiado de la construcción de comprensión y significado. Este juego nos permite explorar historias que son complejas en sí mismas y que se interrelacionan en un complicado tejido social y cultural. Por otro lado, tal como destacan Barbara Biglia y Jordi Bonet-Martí (2009), la construcción de la narrativa supone siempre una ficción que no busca representar fielmente la realidad, sino reconstruirla, a fin de comunicar el testimonio de la persona entrevistada. Reconstruir la realidad a través de la escritura articula, en este tipo de investigación, la narración y el análisis, los discursos y las experiencias vividas. Se trata de procesos meticulosos que requieren ética y tacto.

Gaston Pineau (2006/2008) nos habla de una lucha dialéctica entre los trayectos de vida (bios) y los discursos (logos) para darles sentido, o bien por medio de la expresión vivencial o mediante la aplicación de modelos conocidos. Desde una posición postestructuralista y feminista, más que de lucha dialéctica, nos gusta hablar de articulación entre experiencia vivida y teoría que nos ayuda a darle sentido en un mismo texto narrado; el énfasis radica en contemplar el discurso como tecnología del género más que como logos. Además, tener en cuenta la distinción entre la narración como reflejo del mundo o esta como exponente del carácter discursivo de la realidad nos llevará a posicionarnos de maneras diferentes. Teresa Cabruja, Lupicinio Íñiguez y Félix Vázquez (2000) formulan la cuestión del siguiente modo:

Cuando nos referimos a la narrativa o, más concretamente, a la utilización de narraciones, ¿estamos aludiendo a la representación de la realidad, a su reflejo o, por el contrario, estamos señalando el carácter construido de la realidad? Parece oportuno plantearse esta interrogación, ya que, dependiendo de nuestra inclinación por una postura u otra, situaremos la noción de narrativa en una posición de centralidad o en una posición de subordinación respecto de los discursos y las prácticas sociales (p. 63).

Ahora bien, otorgar a los discursos una posición de centralidad, supone también tener en cuenta que se originan y reproducen en la vida cotidiana, en escenarios y espacios de relación, en situaciones de intersubjetividad, y que propician tanto una eco-

nomía de afectos como de relaciones de poder. Aspectos que no deben obviarse en ninguna investigación narrativa feminista, puesto que, de acuerdo con Biglia y Bonet-Martí (2009), todo proceso de investigación constituye una relación de poder que debe ser asumida a fin de reconocer nuestros sesgos y adoptar una disposición difractante que produzca desplazamientos sobre el conjunto del proceso. Ciertamente, el hecho de construir narrativas puede servir para desvelar experiencias y opiniones de las mujeres frecuentemente invisibilizadas que, de esta manera, pueden formar parte de descripciones y de relatos que construyen versiones de mundo. Ahora bien, se trata de relatos igualmente contruidos, que no pueden situarse al margen de la configuración de una subjetividad de género y de las múltiples contradicciones y deseos que ello genera. Hablamos de narraciones situadas, sin trazas de romanticismo ni intentos de objetivación de los resultados finales, que de ninguna manera pueden considerarse como exponentes de verdad.

En contraste con un modelo de ciencia en el que la pretensión de objetividad oculta las relaciones de poder, la perspectiva narrativa permite poner en primer plano la subjetividad presente en el proceso de producción de conocimiento, cosa que facilita que se multipliquen las miradas y se obtenga una visión polimórfica de la realidad. Precisamente esta oscilación nos ayuda a comprender la complejidad en la que nos desenvolvemos: al fin y al cabo, la historia puede ser contada de diferentes maneras y las mismas protagonistas pueden ofrecer múltiples y variadas narraciones para sus historias. La verosimilitud, la reciprocidad, el conocimiento compartido y el hecho de intentar reducir distancias entre quien recoge y quien ofrece la historia de vida no deberían crear un espejismo de realidad. Para ello, el reconocimiento de la artificialidad del texto y de las diferentes posiciones (incluida la de la investigadora) es básico. Así pues, y de acuerdo con Antar Martínez-Guzmán y Marisela Montenegro (2014 pp. 116-117), tres serían las principales líneas teórico-metodológicas a las que la perspectiva narrativa puede contribuir en un proceso de indagación feminista: en primer lugar, en el hecho de hacer emerger la subjetividad en el proceso de producción de conocimiento; también porque desvela y problematiza la forma en la que el sujeto generizado se constituye en el marco de discursos históricos y sociopolíticos; y por último, en la medida que permite reconocer el rol activo de las/los participantes y mostrar la colaboración metodológica que se precisa para la producción de conocimiento desde la intersubjetividad.

Por lo demás, la narrativa ha tenido un papel fundamental para incluir a las mujeres en el acontecer histórico. Justamente las narraciones autobiográficas les permiten desafiar el espacio discursivo donde han sido/son relegadas por unos discursos androcéntricos. En este sentido, la narración nos fue de gran utilidad para agenciar diferen-

tes historias de las artistas y de algunas personas implicadas en los mundos del arte en Lleida, voces silenciadas por las políticas institucionales y por el advenimiento de grandes narrativas foráneas, y para poner de relieve aspectos que la antigua historia del arte no suele tener en cuenta. Singularidades del hacer artístico de muchas mujeres, algunas de las cuales se encuentran en los relatos de nuestra investigación.

El porqué de esta investigación narrativa

En la investigación que aquí se explica, abordamos las políticas del arte en Lleida de manera global. Tanto es así que el tema del género y de las mujeres artistas fue planeando, inscrito en todos los aspectos del sistema del arte de la ciudad, desde una multiplicidad de diferencias (de Lauretis, 1987/2000) y desde una perspectiva claramente política. Y lo primero que observamos fue que, en Lleida, las políticas del género quedan ocultas detrás de las prácticas artísticas, las instituciones y los acontecimientos: de feminismos no se habla. Hay como una especie de silencio compartido que sitúa el arte en un terreno neutro, asexuado, todavía pendiente del gran mito de la modernidad: un arte puro, cerrado y situado en el individuo creador más allá de los conflictos sociales, un arte considerado en sí mismo bandera de libertad. Un enfoque muy alejado del que sustentan los diferentes paradigmas feministas que conjugan los espacios privados con los espacios públicos, lo personal e íntimo con lo social y cultural, y con la afirmación de que todo es político. Como dice Rossi Braidotti (1994/2000, p. 70), los feminismos relacionan las temáticas del género con los problemas de conocimiento y de legitimación epistemológica. Bajo esta mirada, el arte ha dejado de ser el paraíso de la inocencia en el que lo situaba el pensamiento moderno y se ha convertido en un territorio en lucha. Así pues, empezaré explicando el inicio de esta investigación narrativa a partir de un relato contextualizado, en el que dejaré constancia de mi compromiso en el proyecto. Puesto que en una investigación narrativa se debe analizar los sesgos que pueda ocasionar la posición del sujeto que investiga, expondré mi implicación personal y las circunstancias y deseos que la circunscriben. Veamos un fragmento de mi diario de campo (13 de abril del 2006):

Había un malestar progresivo en el ambiente, las coordenadas de la gestión municipal se iban alejando de los intereses de las/los artistas locales que, a su vez, no parecíamos ponernos de acuerdo en cómo organizarnos y en qué hacer. Por aquel entonces trabajaba como educadora (contratada por Trama, una empresa externa) en el Museo de Arte Jaume Morera de Lleida y una de mis principales preocupaciones era la ausencia de obras de mujeres artistas en sus exposiciones y en la colección. Tiempos aquellos en los que la crisis se

estaba gestando y Lleida, al decir de nuestros gobernantes municipales, se encontraba en plena euforia.

Un punto de inflexión: año 2005. Por razones “inexplicables” me vi obligada a dejar los servicios educativos del Museo de Arte Jaume Morera después de 10 años de trabajar como educadora. Como “precaria a la deriva”, buscaba entender los motivos de mi difícil situación. Siguiendo a Adrian Piper (2003, p. 158), mi estrategia de autodefensa fue transformar el dolor en significado.

Para poder significar, pensé en usar la investigación narrativa, primero a través de una autoetnografía, y después por medio de la investigación con relatos de vida de la que da cuenta este artículo. Porque, tal como escriben Lynda Measor y Patricia Sikes (1992/2004), tanto los relatos de vida como, en general, los métodos de investigación biográficos “nos proporcionan una forma respetable de ceder a nuestro deseo de obtener, a partir de las existencias ajenas, la evidencia de que no estamos solos con nuestras dificultades, nuestros sufrimientos, nuestros placeres y nuestras necesidades” (p. 270). En artes visuales y en museología, estos métodos eran, por aquel entonces, poco conocidos en Lleida. Fue en el campo de la educación donde comencé a leer sobre investigación narrativa y biográfica, método que, aunque aplicado en sociología y antropología, hasta mediados de los años 90 no se empezó a considerar en la investigación educativa en nuestro país. Leía autores como Jerome Bruner, Ivor Goodson, Max van Manen, F. Michael Connelly y D. Jean Clandinin, Jorge Larrosa, Zulma Caballero, entre otros, y los trabajos de las/los componentes del ahora denominado Grup d’Investigació Esbrina (UB). Ahora bien, lo que me animó de manera decisiva a adoptar este método fue una experiencia personal en una investigación con historias de vida de Verónica Larrain Pfingsthorn, en la que participé como informante.

Allí quedó la experiencia, hasta que, por una inquietud surgida en mi tesis autoetnográfica, decidí llevar a cabo de manera paralela una nueva investigación a través de algunos relatos de vida. Había partido de mí misma; ahora bien, si inicialmente estaba más preocupada en reflexionar sobre unos hechos y unas circunstancias que me habían afectado personalmente, no tardé en darme cuenta de que el análisis de mi testimonio —aunque estuviera realizado desde una perspectiva política— era insuficiente. Para construir conocimiento situado dentro del escenario cultural de Lleida, necesitaba contrastar mi experiencia con otras y abrir un espacio polifónico a la participación y a la opinión de personas implicadas en los mundos de arte de la ciudad. Porque, tal como explica José Ángel Bergua (2011, p. 33):

La acción social no solo tiene que ver con individuos, sino también con las relaciones que dichos individuos tienen, los contextos culturales que dan

sentido a tales relaciones y los procesos de cambio que alteran los sentidos de todos los componentes anteriores.

Alteraciones de sentido que, en nuestro caso, se dieron de manera desigual y en tiempos distintos. En mi caso, algunos deseos románticos de sincronías se fueron apagando en el transcurso de la investigación, mientras que el deseo de saber se iba reafirmando.

Así pues, lo que pudiera parecer un sesgo relacionado con los intereses personales en esta investigación, al poner de relieve mi posición —no como representante transparente de “las mujeres” artistas, sino como persona implicada en los hechos investigados—, fue precisamente lo que le dio su fuerza y su razón de ser.

Tal como Biglia y Bonet-Martí (2009, párr. 48) destacan, el carácter productivo y potencialmente político de una investigación narrativa se amplía “con el reconocimiento de su parcialidad (debida al posicionamiento situado de quienes las producen) y su temporalidad (abierta a ser modificada con el pasar del tiempo)”. Por lo demás, me di cuenta de que muchos de mis propios deseos eran deseos compartidos, aunque no todos ni de la misma manera, y, pese a que eso duela, pone de relieve diferencias entre las propias mujeres, cosa por otro lado positiva, ya que cuestiona el espacio de las “idénticas”.

Optar por la palabra género en el título de la investigación (*Políticas de género*) fue una decisión pragmática, pero también política. Barbara Biglia y Edurne Jiménez (2012, p. 106) indican que la utilización de la perspectiva de género da más facilidades de aceptación a las investigaciones feministas, pero a la vez inciden en el riesgo de que nuestras palabras pueden ser más fácilmente cooptadas y los resultados, subvertidos. También Margot Pujal Llombart y Silvia García-Dauder (2010, p. 8) nos hablan del uso cada vez más simple y despolitizado del término género (como meras diferencias entre mujeres y varones), “que genera la ilusión ingenua contraria: de claridad, linealidad y superación o progreso, y que supone un retroceso y una adecuación de la crítica feminista”. En mi caso, el hecho de poner el énfasis en el sustantivo *políticas* se hizo para que no hubiera dudas respecto a la intención de la investigación, en la que usé la palabra *género* como herramienta de análisis y los feminismos como paradigma interpretativo. Ciertamente, mientras que el concepto *políticas de género* fue bien acogido, hablar y preguntar sobre feminismos creó algunas divergencias.

Relatos de vida, flexibilidad e hibridación metodológica

Así fue como tomé la decisión de realizar 12 relatos de vida, entre los que incluí mi propio relato en aras de la ética de la investigación. A partir de largas entrevistas que transcribía, construí pequeñas historias que enviaba a cada una de las personas para que pudieran hacer su propia reconstrucción. Porque, tal como Measor y Sikes (2004) sugieren, “creemos que la mejores salvaguardas éticas provienen en realidad del proceso de validación por parte de los entrevistados” (p. 280). En este sentido, cada relato fue una narración escrita a dos voces y fue producido como consecuencia de una situación, de un contexto y de unas preguntas. Los relatos me permitieron explicar de manera más completa unas experiencias que se pudieran conectar entre sí sin que todo quedara fraccionado por el guión que marcaba el diseño previo. Me movía una doble finalidad, recolectar datos y entrar en la lógica interna de unas narraciones de vida. Por esta razón construí un cuestionario con unas preguntas comunes y otras específicas relacionadas con la trayectoria de cada persona participante. No obstante, durante la entrevista y a través de una escucha atenta, les animaba a transitar los nuevos senderos que iban emergiendo. En este mismo sentido, tampoco insistí cuando las respuestas eran escuetas y más cerradas. Así pues, solía tirar de diferentes hilos: el de las preguntas del cuestionario, el de la fluidez del relato —cosas no previstas, confidencias que surgían espontáneamente— y, además, comparaba las respuestas con las de otras/otros participantes de la investigación, y ello me llevaba a hacer nuevas preguntas y observaciones. Dejaba espacio para que emergieran emociones y preocupaciones, para que pudieran explicar su historia y su manera de interpretar los hechos, pero también me movía un interés por desvelar el porqué de una situación tan anquilosada, y para ello había que mirar más allá del relato, porque, como muy bien advierten Measor y Sikes (2004), las entrevistas “requieren escucha, pero también entrañan un proceso que hemos denominado escuchar más allá, es decir, *escuchar más allá* de lo que se dice en la superficie” (p. 274, cursivas del original).

Flexibilizar los métodos en aras de abrir nuevas posibilidades para la investigación no afecta necesariamente a su rigurosidad; la hibridez es, en una investigación feminista, muchas veces necesaria. En este sentido, recogí muchos más datos que los que me proporcionaron los relatos: de la prensa local, de libros y catálogos editados en nuestra ciudad; incluí en la indagación las elaboraciones externas de investigadores, así como registros, entrevistas, etc., que me permitieron validar las narraciones. Esto fue así, aunque también, en sentido inverso, los relatos me permitieron desafiar aspectos de la historia oficial, un quehacer habitual en las investigaciones feministas. Ahora bien, si desde la retórica de la objetividad los hechos existen independientemente de las prácticas y permanecen a disposición de alguien que los descubra y los explique

(Cabruja, Íñiguez y Vázquez 2000, p. 74), desde el paradigma que aquí se aplica, todas las partes de la investigación son narraciones construidas. Así pues, considerando que los hechos admiten muchas narraciones e interpretaciones posibles, las aportaciones realizadas en esta investigación son versiones situadas de la realidad.

En aras de la ética de la investigación: algunas decisiones importantes

La selección de personas a quienes pedí su colaboración no fue hecha con criterios de calidad artística. Fueron varias las razones por las que elegí a unas y no a otras. Por supuesto, todas ellas habían tenido una implicación directa en la creación del espacio artístico de Lleida, algunas desde comienzos de la democracia. Entre las mujeres participantes, la mayoría se habían dedicado durante un tiempo a la producción artística, y en algún caso se dedicaban a la gestión. También se priorizó incluir diferentes edades. En cuanto a las mujeres artistas, se eligió a las que tenían una producción artística relacionada con la variable sexo-género, o también a las que, debido a sus experiencias vividas, pudieran aportar luz en estos temas. Por motivos obvios, esta investigación enfoca de manera prioritaria a las mujeres. Sin embargo, hice dos excepciones. En un primer caso me interesaba el testimonio de alguna persona del Museo de Arte Jaume Morera, donde durante mucho tiempo —a excepción de algunas colaboraciones— solamente hubo personal masculino. Respecto al segundo, mi interés estaba centrado en su obra y en las conexiones que se podían establecer desde una lectura de género. Otro factor importante que se tuvo en cuenta fue que ambos habían hecho escritos sobre algunas mujeres artistas de Lleida. Aquí tuve que hacer otro cierre, aunque pienso que habrá que seguir investigando más a fondo otras aportaciones.

Las razones que me llevaron a incluir mi relato dentro del apartado de las voces que explican fueron varias. Por un lado, la necesidad ética de explicitar la propia implicación personal en la investigación, y por otro, los roles asumidos, como mujer artista, crítica, educadora e investigadora en artes visuales, en el contexto de Lleida a lo largo del tiempo investigado.

Finalmente, una de las artistas entrevistadas dejó la investigación, creando un punto de inflexión en el proyecto. Era una de las artistas que más podía aportar en este trabajo porque cubría toda una franja de tiempo de trayectoria en solitario, desde finales de los años 60 hasta la actualidad. Habíamos realizado entrevistas (8 horas de grabación) y, una vez transcritas y después de algunas conversaciones y de un notable esfuerzo de síntesis por su parte a la hora de revisar el relato, decidió abandonar el proyecto por motivos personales. Entendí su posición y aunque tuvo un papel decisivo en

mi propia comprensión de los hechos, con relación a los datos que constan en el informe de investigación, todos ellos habían sido publicados. En ningún momento utilicé ninguna de las confidencias de la entrevista inicial. Respetar la voluntad de las personas que participaron en la investigación era lo más importante: al fin y al cabo se trata de sus vidas. Vidas que en una investigación feminista sobre arte se mezclan continuamente con las producciones artísticas y con los hechos. Una investigación artística situada difícilmente puede guardar el anonimato, y menos aún en el caso de Lleida, donde guardar la privacidad hubiera comportado dificultades porque es fácil que los integrantes del sector artístico se conozcan, y además, en los relatos las artistas hablaban de sus obras y muchas de ellas son piezas conocidas, lo que las hacía fácilmente identificables. Se incluyó, por lo tanto, los nombres de las personas participantes, con lo cual la revisión de estos relatos por su parte supuso un compromiso personal respecto a lo que podía hacerse público y lo que no. Por consiguiente, los hechos que fueron explicados son los que las personas implicadas quisieron compartir y lo hicieron de manera franca y generosa. Desde aquí hago constar mi sincero agradecimiento.

Tal como señalan Measor y Sikes (2004, p. 270), “si el material es íntimo el riesgo de hacer daño es grande”. En las historias de vida existen problemas relacionados con los ámbitos “íntimos y dolorosos” y mucho más cuando se trata de narraciones de mujeres y, en general, de todas las personas que están en una posición vulnerable. En ningún caso estas personas deben quedar expuestas si no se puede resguardar la privacidad. Las investigadoras y los investigadores tenemos la obligación de impedir que las personas sean controladas y manipuladas según los intereses de la investigación.

Por otro lado, el deseo de verosimilitud, de reciprocidad, de conocimiento compartido, el hecho de intentar reducir la distancia entre quien recoge y quien ofrece el relato, no deberían crear un espejismo de realidad. Para ello la explicitación de las diferencias y de las discrepancias, así como el reconocimiento de la artificialidad del texto, resultan básicos.

Nudos, tensiones y paradojas en la narrativa feminista

Según Measor y Sikes (2004), “el ámbito del género es otro de los lugares en que los temas metodológicos y éticos se entremezclan para crear tantos problemas como nuevas percepciones” (p. 288), y en una investigación feminista difícilmente estos elementos pueden darse por separado. En este apartado analizaremos algunos aspectos problemáticos de la investigación, que tienen que ver con la epistemología y la metodología feministas con las que se llevó a cabo, lo que ayudó a situar algunos puntos ciegos, pero también produjo diferencias, desacuerdos e incluso removió heridas; con el vacío que

deja la salida de la participante más reconocida, y la relación pastoral de la mayoría de las mujeres artistas (como ex alumnas) con el principal exponente de las políticas municipales en Lleida en la época investigada. Aquello que no se dice porque es privado, porque es secreto o porque se desconoce, oscila a lo largo del texto. Mi intención de desvelar, para generar resonancias y confluencias y para mejorar una situación largo tiempo bloqueada, se ve frenada por la propia ética de la investigación. Veamos algunos de los nudos y tensiones originadas y cómo estas se hacen visibles gracias a la propia metodología narrativa, tensiones que a la vez que suponen un problema para el desarrollo de la investigación, son su condición de posibilidad.

Mi rol de investigadora que tenía conocimientos sobre feminismos, así como el desconocimiento de los mismos (y de la relación arte-feminismos) de la mayoría de las mujeres artistas que colaboraban en esta investigación, me situaba en una posición difícil. Era como si mis preguntas al respecto señalaran una carencia y ello me hacía sentir mal, puesto que deseaba crear vínculos y complicidades. En el posicionamiento de algunas artistas había un desconocimiento de estos temas que las llevaba a tener una visión estereotipada de lo que son o han sido los feminismos. En algunos casos conocían las obras de artistas relevantes de los feminismos internacionales, pero no las relacionaban con estos feminismos. Hay en sus relatos una disociación absoluta entre unas obras que admiran —tanto por su desarrollo formal como discursivo— y las inquietudes feministas que las originaron. Por otro lado, cabe destacar que la mayoría de estas artistas habían realizado sus proyectos en unos momentos propicios para la valoración de las diferencias y del arte realizado por las mujeres, ya que a partir de los años 90 en nuestro país se abre un espacio para las producciones artísticas que subvertían el sistema sexo-genero. Ahora bien, este trasfondo también dará lugar a la aparición de piezas artísticas que en muchos casos reivindicaban la feminidad al margen de los feminismos. En la mayoría de los relatos de las mujeres que forman parte de esta investigación, se puede observar que contemplan la situación subalterna de las mujeres en la sociedad pero piensan que esta no afecta al mundo del arte y, por lo tanto, consideran que adoptar una actitud feminista está fuera de lugar. Otras creen que aunque afecte, no es un tema que se tenga que plantear desde una vertiente feminista. Se manifiestan como igualitarias, pero no como feministas. Una especie de desagrado o de actitud defensiva hacia los feminismos las lleva a alejarse de estos, como si esta palabra tuviera el poder de agravar más aún sus problemas, convencidas de que con el tiempo las cosas van cambiando sin necesidad de incidir en ellas de manera específica.

Curiosamente, fue uno de los artistas quien mayores conocimientos y sensibilidad mostró hacia los feminismos. Ahora bien, en este juego de posiciones, pude observar que la mayoría de las artistas mujeres manifestaron una mayor vulnerabilidad a la

hora de tratar de estos temas, y ello me hizo reflexionar sobre el significado y las dificultades que comporta un posicionamiento feminista y sobre cómo unos saberes sobre feminismos —como todo saber/poder— pueden llegar a establecer jerarquías. Así pues, en un intento sincero de no crear otredades, me di cuenta de que aunque se posicionaran de manera negativa con respecto a los feminismos, estábamos de acuerdo en muchas cuestiones que yo calificaría como feministas, e intenté que esto no afectara nuestra relación investigadora. Un aspecto más a ubicar en el apartado de diferencias entre las propias mujeres, pero también en la complejidad y vulnerabilidad constitutiva de la feminidad.

La distancia entre lo que se puede o no se puede decir en una narración se agrandó debido al gran vacío dejado por la persona que abandonó la investigación. Además de esta voluntad de cierre, pero estrechamente relacionado con ella, existe también otro tipo de espacio en blanco que ninguna escritura puede ocupar: el espacio de lo desconocido, de lo indecible o del secreto. Jacques Derrida (1996/1998) nos habla de la literatura y del secreto, de cómo en un texto se dice algo pero al mismo tiempo se guarda el secreto. Se refiere a una experiencia de lo secreto que permanece inaccesible y heterogénea al dominio de lo público. En ella nadie nos dice lo que debemos decir o no, ni tampoco es un problema de voluntad, más bien se trata de una experiencia de singularidad. Ahora bien, ninguna experiencia de singularidad se puede dar al margen de la identidad, y por lo que aquí respecta, de una identidad sexual, y si esto es así en todos los casos, todavía se intensifica más cuando se trata de la escritura de/sobre las mujeres. Por otro lado, el silencio es una dimensión relativamente ignorada de la investigación y, como Candance West, Michele Lazar y Cheri Kramarae (2000) dicen, “podemos aprender mucho acerca de las experiencias de subordinación de las personas observando no sólo lo que dicen, sino también lo que no dicen” (p. 204). Una de las ideas más interesantes de Shoshana Felman (1993) acerca de la autobiografía de las mujeres es que la vida de toda mujer contiene, de forma explícita o implícita, la historia de un trauma que se transmite como una herida inconsciente, atravesando las generaciones y el límite de la consciencia individual. Llevando más allá esta idea, Felman argumenta que aunque las mujeres no tengan ninguna experiencia traumática en sus propias vidas, contienen el trauma como herencia de las generaciones precedentes. En este sentido, la autora afirma que una autobiografía no puede ser nunca una confesión, puesto que el trauma existe de manera latente y, por lo tanto, es solamente mediante la colaboración de un/una oyente, del diálogo y del vínculo entre mujeres, o incluso de la lectura atenta de los textos masculinos que hablan de las mujeres, que puede aparecer una autobiografía. Este fue un poco el juego que tuve que manejar en la investigación: textos masculinos que hablaban de mujeres artistas, el silencio (voluntad de no decir) de la mujer de mayor edad y trayectoria, la negación de cualquier problemática especí-

ficamente feminista de la mayoría de las mujeres que colaboraban y el dolor de mi propia herida (que iba cicatrizando gracias a la investigación).

Otro aspecto que permaneció no dicho en esta investigación, y que solamente fue emergiendo de un leer entre líneas los relatos, fueron las repercusiones paralizadoras de unas experiencias excepcionales vividas en la EMBA (Escuela Municipal de Bellas Artes de Lleida) durante el periodo de formación de la mayoría de estas mujeres artistas.

Sus relatos nos hacen pensar en el “síndrome de la hija obediente” del que habla Rosi Braidotti (1994/2000, p. 69), que, según esta autora, implica “una fuerte identificación con sus maestros”. Juan Carlos Volnovich y Silvia Werthein (1996, p. 358) señalan una creciente presencia de padres que estimulan en sus hijas características de independencia y autonomía que no pueden aceptar en las mujeres que comparten sus vidas. Según estos autores, se produce una disociación entre los aspectos instituidos, los que tienden a reforzar los paradigmas patriarcales y los aspectos instituyentes que tienden a incorporar nuevas formas de relación entre los géneros, fundamentalmente con respecto a los vínculos filiales. Este es otro de los factores que nos ayudan a entender cómo una escuela que se creó como espacio de masculinidad, relegando a las mujeres, favoreció el desarrollo de sus alumnas. En esta investigación se demuestra cómo las “facilidades” de las generaciones más jóvenes escondieron durante algún tiempo las dificultades de las generaciones anteriores. Unas “facilidades” que a la larga tampoco las han protegido de una realidad que después tuvieron que afrontar. Ahora bien, aunque esto sucediera de manera acrítica, fomentando su dependencia, no deja de ser una dependencia que conforma los límites de su sujeción. Ciertamente, estamos hablando de una sujeción necesaria para la conformación subjetiva (Judith Butler, 2001/2010) y que, por lo tanto, sitúa fuera de cámara el hecho de que los mismos profesores y políticos que potenciaron la aparición y el desarrollo de una gran número de mujeres artistas con propuestas realmente interesantes fueron los responsables de su posterior relegación.

Margot Pujal (2006) explica la vulnerabilidad del sujeto femenino como producto de la emergencia del sujeto como ser social sexuado, hecho que conlleva una tensión constante y compleja en cualquier intento de desafiar posiciones genéricas. Pone de relieve la paradoja que supone la construcción social del “deseo obstinado por ser mujer en las mujeres”, en un intento desesperado por tener existencia social y obtener reconocimiento, cuando “precisamente ese intento puede conllevar a lo contrario, a la aniquilación subjetiva o física de las personas”, ya que “ser de otro” es literalmente “dejar de ser”, o dándole la vuelta, es “estar fuera de sí” (p. 5). La autora relaciona los conceptos de sujeción, vulnerabilidad, identidad de género y resistencia. Siguiendo la

línea marcada por Butler (2001/2010), Margot Pujal (2006) argumenta que no puede haber libertad sin sujeción, ya que la sujeción es algo inherente a nuestra constitución como sujetos sociales —a la vez psíquica y corporizada—, de la que la vulnerabilidad es uno de los fundamentos.

Los feminismos postestructuralistas se valen del concepto de paradoja para abordar toda la complejidad de la identidad femenina y de la subjetividad de las mujeres. Rosi Braidotti (2004, p. 95) nos explica cómo la paradoja esencial de la identidad de las mujeres consiste en la necesidad de afirmar una identidad femenina y, al mismo tiempo, de deconstruirla. Por su parte, Teresa de Lauretis (1987/2000, p. 80) contempla las diferencias como el lugar desde donde se justifica un sistema de opresión y, a la vez, como el lugar desde donde se puede rebatir, y sitúa asimismo al sujeto del feminismo en una paradoja. Aceptar el valor de las paradojas podría ayudarnos a enfocar las diferencias de manera creativa y sin complejos, y a asumir que estamos a la vez dentro y fuera de la ideología de género y la doble tensión que esto comporta. Como explica Teresa de Lauretis, renunciando a un lugar que es seguro —que es “casa” en todos los sentidos— por otro lugar desconocido, se corre un riesgo, y no solo afectivo (1987/2000, p. 138).

Tal como se demostró en la investigación, el tema de las mujeres artistas en Lleida es necesario afrontarlo desde otro lugar, alejado del espacio desde el que el sistema artístico ha sido y sigue siendo pensado. Y hacerlo desafiando y volviendo productivas las limitaciones de la sujeción. Por lo tanto, podemos concluir que tan solo una investigación narrativa como método, respaldada por una epistemología feminista, pudo develar los puntos ciegos y hacer frente a las numerosas paradojas y silencios que emergieron en el contexto de la investigación.

Algunas consideraciones finales...

A pesar de las dificultades y gracias a ellas —que nos ayudaron a significar una gran complejidad de hechos, situaciones y voces—, llevamos la investigación a buen fin. Ahora bien, los resultados de una investigación narrativa no siempre tienen una proyección social inmediata y visible. Porque, como sostiene Tomás Ibáñez (2001, p. 33), “[l]a realidad no se deja modificar por el conocimiento; saber no es poder”. Eso no significa que no podamos dar cuenta de la realidad y operar sobre el entorno, pero aspirar a la objetividad, para, mediante la “razón”, efectuar directamente un cambio, es tarea vana dado que la realidad no se deja mirar de manera objetiva.

Al vislumbrar los puntos ciegos del sistema del arte en Lleida y al detectar cómo algunos de estos aspectos permanecían cegados para la mayoría de las mujeres artistas

participantes, topamos con algunos de los límites de una investigación feminista de carácter narrativo. En el momento de construir sentido mediante la escritura narrativa a partir de nuestras experiencias, participamos en la construcción de una realidad cambiante de la que nos responsabilizamos. No obstante, también los silencios nos ayudaron a no quedar expuestas, a resguardar nuestra vulnerabilidad, y esto también es importante. Son momentos diferentes, espacios y tiempos que habitamos y que se potencian unos a otros. Valoremos pues esos silencios que evitan cualquier cierre —tan necesarios para la renovación de los saberes— y ese papel en blanco como promesa de escritura. Ahora bien, frente a lo no dicho, fue mucho lo que se dijo y lo que pudimos compartir. Para mí fue un privilegio poder llevar a cabo las entrevistas, me embargaba un gran sentido de responsabilidad y una gran alegría, como la sensación de que estábamos abriendo una puerta a la esperanza, una puerta que siete años después mantiene su invitación.

En este texto hemos enfocado algunos aspectos relevantes de la metodología narrativa para la investigación feminista. Partir de una experiencia concreta nos ha permitido poner de relieve tanto el potencial de este tipo de investigación como las dificultades que hubo que sortear. Porque, tal como han demostrado un gran número de teóricas feministas (Braidotti, 2004; Butler, 2001/2010; de Lauretis, 1987/2000; Pujal, 2006), no es posible liberarse de las tensiones y de las paradojas en las teorizaciones feministas. Así pues, no podemos contar con un método ideal que las diluya, solo podemos transitarlas en la difícil reconstrucción de una verdad cambiante. Además de los aspectos señalados, comunes en la investigación feminista, hemos resaltado otros más complejos relacionados con las paradojas del sujeto mujer. Aun considerando que su significación nunca es definitiva, una metodología narrativa bajo un paradigma feminista ayuda a que estos aspectos afloren y a detectar sus puntos ciegos. Esperamos que este texto pueda articularse con otros, para que el tema de las mujeres artistas en Lleida nunca pueda llegar a cerrarse. Y también que sirva de resonancia para muchas otras investigaciones feministas, en cualquier ámbito y en cualquier parte.

Referencias

- Adán, Carme (2006). *Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al ciborg*. La Coruña: Edicións Espiral Maior.
- Becker, Howard Saul (2009). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bergua Amores, José Ángel (2011). *Estilos de investigación social. Técnicas, epistemología, algo de anarquía y una pizca de sociología*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Biglia, Barbara y Bonet-Martí, Jordi (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida. *FQS*, 10(1), Art. 8. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1225/2665>
- Biglia, Barbara y Jiménez, Eurne (2012). Conformidades y disconformidades en habitar los márgenes en la investigación social. En Yolanda Onghena y Alvisé Vianello (Coords.), *Políticas de conocimiento y dinámicas interculturales: acciones, innovaciones, transformaciones* (pp. 103-115). Barcelona: CIDOB. Recuperado de: <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/CIDOBpoliticConocDinamIntercultCast.pdf>
- Bolívar, Antonio y Domingo, Jesús (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *FQS*, 7(4), Art. 12. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357>
- Braidotti, Rosi (1994/2000). *Sujetos nómadas*. Barcelona: Paidós.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (2001/2010). *Mecanismos Psíquicos del Poder*. Madrid: Cátedra.
- Cabruja, Teresa; Íñiguez, Lupicinio y Vázquez, Félix (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisi*, 25, 61-94. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/15050/14891> Discursio
- Castañeda Salgado, Martha Patricia (2008) *Metodología de la investigación feminista*. Guatemala: CIICH, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Colaizzi, Giulia (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1987/2000). *Diferencias*. Madrid: Horas y horas.
- Derrida, Jacques (1996/1998). Notas sobre deconstrucción y pragmatismo. En Chantal Mouffe (Comp.), *Desconstrucción y pragmatismo* (pp. 13-33). Buenos Aires: Paidós.
- Felman, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Foucault, Michel (1973/2005). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Fox Keller, Evelyn (1989). *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Gandarias Goikoetxea, Itziar (2014). Tensiones y distensiones en torno a las relaciones de poder en investigaciones feministas con Producciones Narrativas. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 127-140. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1210>
- Haraway, Donna (1991/1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, Sandra (1993/1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.

- Harding, Sandra (1987/2002) ¿Existe un método feminista? En Eli Bartra (Comp.), *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-35). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Ibáñez, Tomás (2001) ¿Fondear en la objetividad o navegar hacia el placer? *Athenea Digital*, 0, 31-37. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/view/3/3>
- Lanser, Susan (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP.
- Martínez-Guzmán, Antar y Montenegro, Marisela (2014). Narrativas en torno al Trastorno de Identidad Sexual. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 111-125.
- Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos de arte, Cátedra.
- Measor, Lynda y Sikes, Patricia (1992/2004). Una visita a las historias de vida: ética y metodología de la historia de vida. En Goodson, Ivor F. (ed.), *Historias de vida del profesorado* (pp. 269-295). Barcelona: Octaedro.
- Pineau, Gaston (2008-2009). Las historias de vida como artes formadoras de la existencia. *Cuestiones Pedagógicas*, 19, 247-265. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/19/14Pineau.pdf>
- Piper, Adrian (2003). *Adrian Piper*. Barcelona: MACBA.
- Pollock, Griselda (2007). Reflexiones sobre la influencia del feminismo en el pensamiento y el arte desde 1970. En Juan Vicente Aliaga (Coord.), *La batalla de los géneros* (pp. 89-104). Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.
- Pujal, Margot (2006, septiembre). *Vulnerabilidad, sujeción e identidad de género. Espacios para la resistencia Feminista*. Comunicación presentada en III Jornadas sobre Violencia de Género y VIH: Sinergias Invisibles. Recuperado de: http://www.creacionpositiva.net/uploaded/area-prevencion/violencia/Margot_Pujal_Genero_Perspectiva_Feminista_28_11_06.pdf
- Pujal, Margot y Garcia-Dauder, Silvia (2010). *Desigualdades de género en "tiempos de igualdad"*. *Quaderns de Psicologia*, 12(2), 7-20. Recuperado de <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/838/708>
- Reinharz, Shulamit (1992). *Feminist Methods in Social Research*. New York: Oxford University Press.
- Volnovich, Juan Carlos y Werthein, Silvia (1996). ¿Tiene sexo el psicoanálisis? En Mabel Burin y Emilce Dio Bleichmar (Eds.), *Género, psicoanálisis, subjetividad* (pp. 344-361). Buenos Aires: Paidós.
- West, Candace; Lazar, Michele M. y Kramarae, Cheris (2000). El género en el discurso. En Teun A. van Dijk (Comp.), *El discurso como interacción social* (pp. 179-212). Madrid: Gedisa.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)