

# Reír para desobedecer: humor e ironía como estrategias de resistencia visual en el arte feminista de la Transición Española<sup>1</sup>

**Susana Gámez-González**

Universidad Rey Juan Carlos

E-mail: susana.gamez@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0003-1238-0031>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108822>

Recibido: 5 de abril de 2026 / Aceptado: 26 de mayo de 2026 / Publicación en línea: 4 de junio de 2026

**Resumen:** El arte feminista ha sido abordado desde marcos interpretativos que han tendido a privilegiar la denuncia, la gravedad del conflicto o la expresión de la rabia, lo que ha relegado a un segundo plano otras estrategias políticas igualmente eficaces. Frente a esta lectura restrictiva, el presente artículo analiza el uso del humor y la ironía como formas específicas de resistencia visual en el arte feminista producido durante la transición española. Desde un enfoque epistemológico feminista, el estudio se centra en las prácticas de Esther Ferrer, Isabel Oliver y Paz Muro, examinando cómo sus obras incorporan lenguajes vinculados a la cultura visual y al imaginario mediático para subvertir los discursos hegemónicos sobre la feminidad. A través de la parodia, el juego y la exageración, estas artistas cuestionan el canon estético, la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico y la construcción cultural de la supuesta falta de talento femenino. Este trabajo sostiene que la ironía opera como una modalidad específica de resistencia simbólica que, lejos de suavizar el conflicto, introduce una distancia crítica capaz de generar desplazamientos en los sistemas de representación y de activar lecturas críticas de las imágenes.

**Palabras clave:** cultura visual; ironía; arte feminista; resistencia visual; Transición Española

(Eng.) Laughing to disobey: humor and irony as strategies of visual resistance in feminist art of the Spanish Transition

**Abstract:** Feminist art has been approached through interpretative frameworks that have tended to prioritise denunciation, the gravity of the conflict or the expression of anger, thereby relegating other equally effective political strategies to the background. In contrast to this restrictive reading, this article analyses the use of humor and irony as specific forms of visual resistance in feminist art produced during the Spanish transition. Adopting a feminist epistemological approach, the study focuses on the practices of Esther Ferrer, Isabel Oliver and Paz Muro, examining how their works incorporate languages linked to visual culture and media imagination to subvert hegemonic discourses on femininity. Through parody, playfulness and exaggeration, these artists challenge the aesthetic canon, the confinement of women to the domestic sphere and the cultural construction of the supposed lack of female talent. This work argues that irony operates as a specific form of symbolic resistance which, far from softening the conflict, introduces a critical distance capable of generating shifts in systems of representation and activating critical readings of images.

**Keywords:** visual culture; irony; feminist art; visual resistance; Spanish Transition

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Consideraciones metodológicas, 3. Ironía, humor e imagen en las prácticas artísticas feministas, 3.1. *Spielraum*: Esther Ferrer y la pertenencia del cuerpo, 3.2.

---

<sup>1</sup> Este artículo recoge los resultados de la investigación *Un problema de raíz. Arte feminista y memoria*, financiada por el Instituto de las Mujeres (Ministerio de Igualdad) (ref. 32-2ACT-25).

Bordar la norma: técnica y domesticidad en Isabel Oliver, 3.3. Simulacro. Paz Muro: máscara, género y resistencia visual, 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Gámez-González, S. (2026). Reír para desobedecer: humor e ironía como estrategias de resistencia visual en el arte feminista de la Transición Española. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea 1-13. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108822>

## 1. Introducción

Las representaciones visuales de la mujer difundidas por el arte, los medios de comunicación y la cultura popular durante el periodo conocido como la transición española contribuyeron a fijar un conjunto de estereotipos y roles normativos estrechamente vinculados al orden simbólico dominante, un imaginario que definía claramente la posición social y política de subordinación de las mujeres. Este fenómeno no constituye una excepción, sino que responde al hecho de que el mundo es percibido a través de las imágenes y las construcciones simbólicas de significados, valores e ideas presentes en la sociedad, definiendo la forma en que se relacionan las personas.

Como analizarían en décadas posteriores autores como Lipovetsky y Serroy (2015), lo real se construye como una imagen que integra una dimensión emocional, una falsificación hiperreal que, junto a la manipulación de símbolos, tiende a sustituir al pensamiento. Este dominio de lo visual se sirve de mecanismos cada vez más sofisticados que persiguen un mismo fin: la perpetuación de dicho orden simbólico.

Desde el feminismo, se ha denunciado que dicho orden está estructurado desde una lógica patriarcal, privilegiando la figura masculina y perpetuando la desigualdad entre hombres y mujeres. Así, la cultura produce lo que Germaine Greer denomina el *Eunuco femenino*, “joven, sonriente, lampiño, de expresión seductora y sumisa” (Puleo, 2005, p. 54). Durante el periodo objeto de análisis, desde el arte, los medios de comunicación o la moda, se generó un catálogo infinito de imágenes de cuerpos femeninos con un mandato de representación único que eliminaba el principio de individuación y concedía una designación genérica a todas las mujeres.

Frente a ello, durante la década de los setenta del siglo XX, algunas artistas comenzaron a destapar y mostrar problemáticas que hasta ese momento formaban parte de la esfera de lo personal, otorgándoles el lugar que les correspondía y convirtiéndolas en una cuestión política. A partir de las reflexiones sobre su condición de mujeres y creadoras, abordaron temas centrales del pensamiento feminista, incluso sin una conciencia teórica explícita.

En este contexto, se ha señalado cómo la propia categoría de “artista feminista” se construye y se discute en relación con la representación visual y la identidad creativa, y cómo ese marco condiciona el modo en que las artistas pueden nombrarse y ser reconocidas (Luengo-Aguirre, 2024).

De todas ellas, este artículo recoge una selección de tres artistas: Esther Ferrer, Isabel Oliver y Paz Muro, con el objetivo de analizar el uso de la ironía y el humor como estrategias de resignificación de las representaciones visuales tradicionales y normativas de la mujer en el contexto de la transición española. Para lograrlo, se definen, a su vez, otros dos objetivos específicos:

- Identificar y analizar los recursos visuales y simbólicos, como la parodia, la apropiación, la exageración y la teatralidad, empleados por las artistas para subvertir los relatos hegemónicos sobre la mujer difundidos a través del arte y la cultura visual de la transición española.
- Examinar el papel del humor y el juego como registros críticos en relación con la ironía, atendiendo a su función en la desactivación de los modelos normativos de feminidad y de los dispositivos simbólicos de legitimación del canon.

Cabe destacar que, frente a una lectura del arte feminista desde registros asociados a la denuncia, la violencia o la gravedad del conflicto, la risa, en sus formas irónicas, paródicas o

lúdicas, ha funcionado también como estrategia de intervención cultural. En este sentido, diversas aproximaciones han señalado la dimensión política del humor como forma de resistencia simbólica y de reescritura crítica de los códigos visuales. Desde el ámbito de los estudios sobre cultura visual feminista, Streeten (2020) plantea que este, lejos de la comicidad superficial, opera como una forma de intervención crítica que activa lecturas disidentes. A partir de este planteamiento, el humor no se limita a cuestionar los modelos dominantes, sino que interviene en ellos desde dentro, reutilizando sus códigos para desestabilizarlos, en una operación que no destruye el sistema de representación, sino que lo reprograma críticamente.

Por otro lado, resulta oportuno señalar que, si bien la historiografía reciente ha contribuido a recuperar y contextualizar la obra de estas artistas, este estudio propone un desplazamiento del foco hacia el análisis de la ironía como operación semiótica y política, entendida no solo como recurso expresivo, sino como estrategia de intervención contra los dispositivos hegemónicos.

Para fundamentar este desplazamiento del foco, resulta necesario explicitar el modo en que se han abordado las obras analizadas, atendiendo tanto a sus características formales como al contexto histórico y feminista en el que fueron producidas. La articulación de estos dos planos, el visual y el teórico, permite comprender con mayor precisión cómo operan el humor y la ironía en las propuestas de Ferrer, Oliver y Muro, así como los mecanismos que activan para cuestionar los discursos dominantes.

## 2. Consideraciones metodológicas

La metodología empleada en este artículo combina el análisis visual y la revisión bibliográfica con aportaciones de la epistemología feminista, especialmente las recogidas en “Acerca de la investigación y la Metodología Feminista” (Bartra, 2012), y las contribuciones de autoras como Sandra Harding y María Mies. Entre los principios fundamentales que guían este enfoque se destacan: la necesidad de problematizar aquello que no ha sido tematizado por la ciencia tradicional, reflexionar acerca de la propia vida y de la experiencia de ser mujer, la subjetividad investigadora y el compromiso con el traslado a la sociedad. De este modo se aportan herramientas y recursos que permiten actuar a las mujeres como agentes del cambio y desarrollar una “praxis encaminada a su liberación efectiva” (Prieto, 2013, p. 18).

Estas aportaciones permiten abordar problemáticas históricamente excluidas del canon, atendiendo tanto a las condiciones concretas de producción de las obras como a los contextos vitales y políticos que las atraviesan. En esta línea, resulta especialmente relevante lo que Sandra Harding subraya al afirmar que “el trabajo feminista más innovador ha partido más bien de experiencias, vidas o actividades de mujeres, particulares y culturalmente específicas” (2012, p. 47), lo que refuerza la necesidad de incorporar la experiencia concreta de las autoras como parte del proceso interpretativo. Asimismo, María Mies reivindica la importancia de una “parcialidad consciente” (citada en Prieto, 2013, p. 16), entendida no como falta de rigor, sino como una forma de desvelar los mecanismos mediante los cuales determinados discursos se han presentado como neutrales o universales.

Desde esta perspectiva, se combina la atención a los aspectos formales de las obras con la consideración de los discursos feministas, entendiendo cada pieza en relación con los mandatos de género y con los modelos visuales heredados. En consecuencia, el estudio de las obras se desarrolla mediante una lectura visual, iconológica y semiótica, atendiendo a los distintos niveles de significado de la imagen con el fin de describir e interpretar las operaciones que organizan su sentido. Este procedimiento permite analizar cómo determinados recursos visuales producen efectos de distanciamiento, desplazamiento y relectura crítica de las imágenes.

En este marco, la ironía se concibe como una operación semiótica que estructura la relación entre lo mostrado y lo significado, y el humor como el registro a través del cual esta operación se hace visible y adquiere sentido crítico.

El análisis, por tanto, se orienta a identificar estrategias como la parodia, la apropiación, la exageración, la teatralidad, el uso del cuerpo y la resignificación de técnicas u objetos asociados a lo femenino, consideradas aquí como categorías de análisis.

Bajo esta premisa, la selección de las obras responde a su pertinencia analítica, ya que permiten hacer visibles estas operaciones y favorecer una lectura comparada de las estrategias de la ironía y el humor en distintos medios y lenguajes artísticos.

### **3. Ironía, humor e imagen en las prácticas artísticas feministas**

En el contexto de la transición española, el humor y la ironía se convirtieron en unas herramientas eficaces para cuestionar las representaciones visuales normativas de lo femenino. Desde una perspectiva semiótica, Erwin Panofsky (1979) distingue distintos niveles de significado en la imagen y sitúa en el plano iconológico el significado intrínseco, entendido como aquel que permite interpretar la obra como expresión de los valores simbólicos y de la visión del mundo de una época. Así, el proceso de interpretación artística se articula en tres fases: preiconografía (lo evidente), iconografía (el mensaje) e iconología (lo oculto). Es en esta última donde se descubre la clave de la obra, su significado profundo, y, también, donde opera la ironía.

A este respecto, Linda Hutcheon (1994) alerta sobre la dificultad de concretar sus funciones: con ella se puede lograr tanto una carga afectiva mínima como la mayor provocación y polémica. La ironía no responde a ninguna ideología, sino que funciona como una herramienta que permite ensalzar o denostar y requiere una actitud evaluativa y un juicio crítico, tanto de quien la usa como de quien la interpreta, estableciéndose así un compromiso emocional. En este contexto, se entiende no como mera burla o comicidad superficial, sino como una operación de doble enunciación que activa una distancia crítica entre lo que se muestra y lo que se quiere significar.

Por su parte, Sabela Fraga Costa subraya, en publicaciones recientes, que el uso del humor introduce un alejamiento de los marcos normativos de pensamiento, permitiendo cuestionar aquello que se presenta como natural o evidente, al mostrar que “las cosas no son como son, sino como quieren que se vean” (Fraga, 2022, p. 276, traducción propia). Por tanto, el humor puede entenderse como una forma de resistencia, de mostrar las contradicciones del poder y de desactivar el miedo; y el juego, a su vez, como una alternativa al orden racional y productivista del pensamiento patriarcal. En definitiva, un espacio de libertad simbólica donde ensayar nuevas formas de ser y de sentir.

De este modo, el arte feminista encuentra en el humor y la ironía una gran fuerza subversiva y un medio eficaz para la crítica y la resignificación. Más allá de la burla o el sarcasmo, se trata de una operación semiótica donde, gracias a la complicidad de quien la contempla, se activa un significado alternativo. A lo que habría que sumar la propuesta desde la epistemología feminista, donde el arte se convierte en un espacio privilegiado de experimentación política y afectiva (Falconi, 2022).

Desde una perspectiva histórica, se ha mostrado cómo el empleo del humor en el arte feminista no constituye un recurso aislado, sino una estrategia de resistencia simbólica (Isaak, 1996), así como una herramienta capaz de intervenir en los procesos de memoria histórica, desnaturalizando violencias y jerarquías normalizadas (Martínez, 2022). Conviene recordar su papel relevante en numerosas prácticas artísticas feministas desde finales de los sesenta, especialmente en contextos en los que la crítica abierta encontraba mayores dificultades de circulación. Artistas como VALIE EXPORT o Ulrike Rosenbach recurrieron también a la parodia, la exageración y la apropiación de referentes visuales populares para evidenciar los códigos de género inscritos en la cultura visual de su tiempo. Estas intervenciones no solo señalaban la distancia entre la representación normativa de lo femenino y la experiencia real de las mujeres, sino que proponían formas alternativas de mirar, en muchos casos desde lo absurdo o desde pequeñas grietas de humor que permitían desplazar el sentido dominante.

En este marco, artistas como Esther Ferrer, Isabel Oliver y Paz Muro utilizaron la ironía y el humor para cuestionar las imágenes que fijaban una feminidad domesticada, recurriendo a la exageración, la parodia y la teatralidad como formas de resistencia. A través de la reinterpretación irónica de imágenes populares, se enfrentaron a los principios y bases patriarcales que estructuraban la sociedad, la política y la cultura.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, estas autoras operan como casos de estudio idóneos, al responder a criterios históricos, conceptuales y formales. Así, su producción se inscribe en el contexto de la transición española y articula, desde distintos medios y lenguajes, tales como la performance, la pintura y la instalación, el uso de la ironía y el humor como procedimientos críticos para cuestionar las representaciones normativas de lo femenino.

### 3.1 *Spielraum*: Esther Ferrer y la pertenencia del cuerpo

“Más que otro tema cualquiera, el desnudo femenino connota «El Arte»” (Nead, 2017, p. 11). A pesar de que la tradición artística ha exigido históricamente la perfección física a las mujeres, los modelos canónicos de referencia anatómica en el arte han sido siempre masculinos. El *Doríforo* (hacia 440 a. C.) de Policleto, el *Hombre de Vitruvio* (1490) de Leonardo da Vinci o el *Modulor* (1942-1948) de Le Corbusier, son solo algunos ejemplos de la búsqueda del hombre de las proporciones ideales del cuerpo humano. Del mismo modo, se ha visto como la razón es un atributo asignado al varón y la emoción como algo propio de la condición femenina. Bajo esa premisa, como señala la historiadora de arte británica, Lynda Nead (2017), el cuerpo indisciplinado y salvaje de la mujer es convertido en una experiencia estética válida gracias a la mediación del gran arte, es decir: la mujer, pura emoción y potencialmente incontrolable, en cultura.

Como ya se ha mencionado, durante la década de los setenta del siglo XX, algunas prácticas artísticas comenzaron a situar el cuerpo femenino como un espacio de interrogación crítica frente a los discursos normativos de género. En este contexto, el trabajo de Esther Ferrer (Donostia, 1937) destaca por el uso del humor, la ironía y la participación del público como estrategias para cuestionar los dispositivos de control que han regulado históricamente la representación y la experiencia del cuerpo de las mujeres. Desde este enfoque, su obra permite analizar cómo la ironía y el humor operan a través del cuerpo y de la apropiación de modelos visuales vinculados al canon.

La transgresión constituye un elemento central en el trabajo de Esther Ferrer desde sus inicios, como muestra su performance *Íntimo y personal* (1977) en la que invita a medir partes del cuerpo, propio o ajeno, en cualquier posición, situación o estado. En palabras de la propia artista: “la acción estaba basada en la falocéntrica necesidad de control y medición” (Fernández Aparicio, s.f.). En ella, la artista se presenta como una mujer activa y sin ropa porque le resultaba más cómodo, pero también porque “nuestro cuerpo nos pertenece” (Ferrer, 2016, p. 83). De este modo, se presenta como sujeto y como un cuerpo que no respeta las normas, perturbando la identidad impuesta a las mujeres y cuestionando el sistema y el orden simbólico que la sustentan.

Antes de continuar, conviene situar esta acción dentro del contexto más amplio del arte de acción en España durante los años setenta, un terreno en el que prácticas experimentales como las del grupo ZAJ o las propuestas desarrolladas en espacios alternativos funcionaron como laboratorios de desobediencia frente a las convenciones del arte institucional. En este escenario, la posición de Ferrer resulta especialmente significativa: su insistencia en la presencia del cuerpo, la participación del público y la ruptura con los códigos de representación tradicionales anticipa debates que más tarde adquirirían centralidad en la performance feminista. Así, *Íntimo y personal* no solo cuestiona la autoridad del canon, sino también las formas establecidas de mirar y de relacionarse con el cuerpo.

Otro aspecto clave en su trabajo consiste en hacer partícipes a quienes intervienen en la acción, generando espacios de colaboración en la construcción de la obra; alejándose así del

concepto de control y dominación masculina. Para el filósofo Jesús Adrián Escudero en las estéticas feministas contemporáneas

(...) la obra de arte y, en especial, el arte feminista solicita del observador una actitud participativa. Este carácter indeterminado y modificable de la obra convierte al observador en co-partícipe, en co-ejecutor, en co-creador, en un miembro activo del juego estético (Escudero, 2003, p. 298)

lo que permite entender la obra de la artista vasca como un ejemplo de integración de los postulados feministas (como la colectividad) y de alejamiento de la noción de canon en su sentido más amplio.

Con cada acción, Ferrer genera un ambiente que se aproxima al concepto *spielraum*, ese “espacio de maniobras o habitación de juegos” (Duarte, 2017, p. 136). En este caso, un lugar donde poder confrontar dos principios opuestos como es la supuesta seriedad del acto científico y matemático de medir, frente a lo absurdo que para la artista supone esta práctica. Una crítica teñida de humor y que se evidencia en el propio texto que acompaña a las fotografías:

Cada persona tendrá un metro en la mano con el que va midiendo lentamente partes de su cuerpo. Las que quiera, como quiera a lo largo o a lo ancho (si el que lo hace es un hombre desnudo se medirá irremediabilmente el falo). (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.)

En una de las reproducciones que recogen la acción (Fig. 1), la artista se presenta en posición funcional, que es la que se adopta para las mediciones antropométricas, en actitud pasiva y con la mirada perdida. Sobre su cuerpo están adheridos una serie de números y unas letras de mayor tamaño, que forman el título de la acción. El texto con las instrucciones a seguir durante la performance invade su cuerpo, apreciando un parecido formal con el *Hombre de Vitruvio* (Fig. 2), en una operación de apropiación irónica de uno de los modelos clásicos de representación del cuerpo. Todo ello sobre un fondo blanco, posiblemente con la intención de huir de la idea

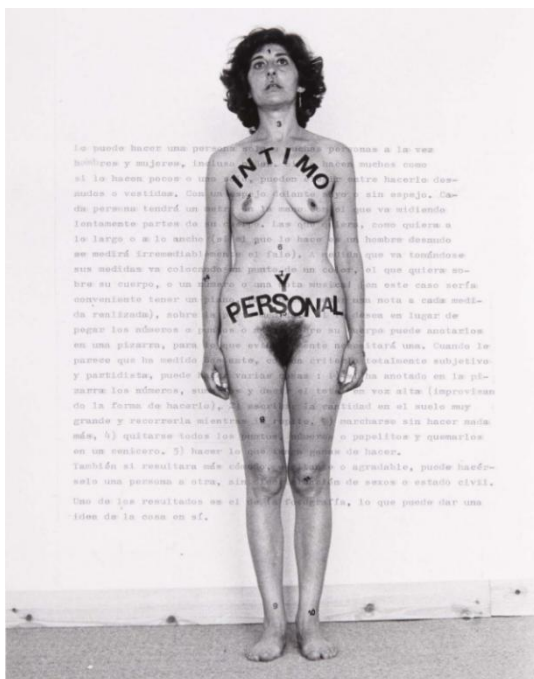


Figura 1. Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1977. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

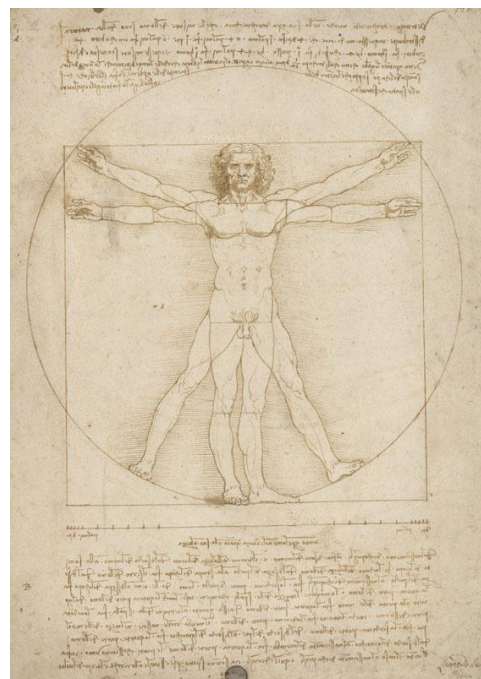


Figura 2. Leonardo da Vinci. *Hombre de Vitruvio*, c.1490. Gallerie dell'Accademia

misógina de asociación de la decoración con lo femenino, ya que para Vitruvio la ornamentación era un “elemento disuasorio que desviaba la atención de la esencia del arte” (Duarte, 2017, p. 137). De esta forma, emulando una de las ilustraciones más reconocidas e importantes sobre las medidas y proporciones humanas, evidencia el control del patriarcado sobre el cuerpo de las mujeres y conecta con la idea señalada por la teoría feminista: la necesidad de problematizar aquello que no ha sido tematizado por la ciencia tradicional. Algo que queda explicitado en palabras de la propia artista, para quien “la única manera de resolver los problemas es saber que existen” (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016).

El hecho de conceptualizar una acción de estas características en plena transición democrática puede leerse como una contribución significativa al arte y a la reivindicación de un trato justo e igualitario hacia la mujer en España. Asimismo, el título de la performance puede leerse como un juego irónico con el conocido lema feminista radical de “lo personal es político” (Puleo, 2005, p. 44). En este caso, la acción pone en evidencia cómo la relación de cada persona con su propio cuerpo, que debería pertenecer al ámbito de lo íntimo, es convertida en objeto de exposición y control público, mientras que las cuestiones estructurales que afectan a sus vidas continúan siendo relegadas al ámbito privado cuando, en realidad, son profundamente políticas. Porque, como la propia Ferrer explica, en la performance siempre hay forma, pero debe corresponder a un concepto (CENDEAC, 2017).

En definitiva, Esther Ferrer se sirve de la burla y del humor para activar una lectura irónica del cuerpo, mediante la que se cuestionan los dispositivos de control y los modelos normativos que han configurado su representación en el orden simbólico. En este sentido, y en relación con la dimensión grotesca de estas prácticas, Víctor Hugo señalaba que: “En el pensamiento de los modernos ... lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo” (Duarte, 2017, p. 141).

### **3.2 Bordar la norma: técnica y domesticidad en Isabel Oliver**

“Mientras los varones sean entre sí objetos de aprecio y las mujeres únicamente objetos de deseo, no sólo el sistema de cooptación mantendrá ese techo de diamante indeseable, sino que además el estatuto completo humano no nos pertenecerá” (Valcárcel, 1998, p. 232).

En las últimas décadas, la historiografía feminista ha señalado que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado. En este sentido, Linda Nochlin (1971) apuntó cómo el canon artístico se construye a partir de estructuras de exclusión que han mantenido históricamente a las mujeres al margen, reservando su reconocimiento a casos excepcionales. A ello habría que sumarle los atributos “femeninos” que se les otorga a sus trabajos, reforzando la base biológica de la discriminación y la idea de lo otro, del segundo arte.

Ya en la década de los setenta del siglo XX, Isabel Oliver (Valencia, 1946) era una feminista manifiesta y no tenía una pareja sentimental artista, algo poco usual en aquel momento. La mayoría de las compañeras se quedaban a la sombra de sus maridos, como recuerda Amalia Avia en sus memorias: “la verdad es que constituimos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Esto era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción” (Avia, 2004, p. 208).

Oliver recuerda las dificultades que tuvo para ser pintora por el destino que como mujer le habían escrito. Así, mientras que a sus colegas hombres les preocupaba la identidad española, a ella le inquietaba el significado de ser mujer y artista. Esa preocupación le llevó a desarrollar, en el año 1972, la serie *De profesión: sus labores* (Fig. 3), título que alude a la actividad que figuraba en el documento de identidad de muchas mujeres a las que no se les otorgaba ninguna profesión. En estas piezas, Oliver representa reiteradamente un mismo motivo, un paisaje, variando únicamente la paleta cromática y ejecutando una pincelada que imita el punto de cruz. El formato remite al bastidor de costura y al trabajo manual asociado al ámbito doméstico. De

esta forma, su trabajo permite observar cómo la ironía se pone en juego mediante la resignificación de técnicas y prácticas tradicionalmente asociadas a lo femenino.

El punto de partida de este trabajo es la irritación y la indignación que sintió al descubrir, en el escaparate de una mercería, un cañamazo con un cuadro de Gustave Courbet “para que las señoras bordaran y se bordaran un clásico” (Museo Reina Sofía, 2020, 3m6s). En palabras de la pintora “nos enseñaban a bordar y nos bordaban a nosotras mismas y quedábamos bordadas para siempre” (Infinity Art, 2020, 2m27s).

En dicha serie, Oliver recrea con pinceladas los bordados que aprendían como parte de su formación como futuras esposas y madres. Introduce una distancia respecto a las normas mediante un proceso de desplazamiento y resignificación de las técnicas y prácticas tradicionalmente asociadas al ámbito doméstico. Al transformar los bastidores de costura en lienzos, subvierte su significado simbólico y los inscribe en el ámbito artístico. Así, a través de esta estrategia, construye un discurso crítico que denuncia la reclusión de la mujer, apoyándose en un recurso ampliamente utilizado en la práctica artística feminista: la reproducción y



Figura 3. Isabel Oliver, *Serie de profesión: sus labores*, 1972-74. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

reformulación de roles y estereotipos de género.

En un contexto internacional, en 1975 Martha Rosler lleva a cabo su famosa performance *Semiotics of the Kitchen*, en ella parodia el programa de cocina de Julia Child, que en la década de los sesenta triunfó en la televisión estadounidense. Un arte-diversión de “una mujer extraña haciendo cosas extrañas que con suerte hará que te rías” (The Museum of Contemporary Art, 2012, 4m46s). A pesar del carácter aparentemente lúdico de la acción, a medida que avanza la cinta el lenguaje corporal va modificándose hasta mostrar una actitud violenta y de desprecio, lo que permite leer el trabajo doméstico como un espacio de tensión y conflicto simbólico, un aspecto que conecta con la obra de Oliver: el enfado como motor y el humor como vehículo de expresión.

Más que establecer una relación directa, esta comparación permite situar la obra de Oliver en un marco más amplio de prácticas que emplean el humor como forma de crítica cultural. Otro de los factores que operan en el mundo del arte es la creencia generalizada de la necesidad de una definición cerrada como artista. Así, la identidad artística se vincula y define a través de

la disciplina, la cual se acompaña de una serie de rasgos, casi siempre masculinos, que contribuyen a la mistificación del genio varón. De este modo, el pintor y el escultor se sitúan lejos de la bordadora o la ceramista, ya que todo aquello que no responda a dicho canon es despojado del reconocimiento artístico. Por ello, en la actualidad muchas artistas reivindican dichas técnicas, algo que ya hicieron otras en la década de los setenta. Pintoras como Isabel Oliver o Ángela García Codoñer quedaban excluidas a través de una definición androcéntrica de lo que debía ser arte, y de una serie de atributos con los que muchas no estaban de acuerdo, lo que las llevó a convertir sus propias prácticas en espacios de resistencia simbólica y reclamar una reforma profunda del sistema. En este sentido, el trabajo de Oliver pone en evidencia cómo esta resignificación desestabiliza tanto los modelos normativos de feminidad como los criterios de legitimación del canon artístico.

### 3.3 Simulacro. Paz Muro: máscara, género y resistencia visual

Paz Muro (Cuenca, c. 1930) es una de las precursoras del arte conceptual español. Creció en un ambiente liberal, un contexto que favoreció su apertura a la exploración de nuevos medios de expresión. Como muchas otras artistas de su generación, abandonó la pintura en la década de los sesenta y comenzó a experimentar con otros medios y materiales como el papel, pequeños objetos, libros de artista, la fotografía o la performance.

El ingenio, la estética carnavalesca y el contenido feminista de algunas de sus obras, contrastan con la seriedad con que se abordaban el resto de los trabajos dentro de un contexto de lucha política. Sin embargo, bajo esa apariencia de juego, Paz Muro se sirve del humor y de la cultura popular como estrategias de subversión y crítica social. En su performance *La burra cargada de medallas* (1975) se inspira en la fábula *El asno cargado de reliquias* (1781) para realizar una crítica por la celebración del Año Internacional de la Mujer. En dicha fábula, Samaniego advierte del peligro de creer que nos adoran cuando en realidad es a lo que portamos. El símil que Muro pretende transmitir con su acción es su desacuerdo con algo que considera un acto más del patriarcado que niega a las mujeres la condición de sujetos, considerándolas como eternas representantes de su sexo. “¿Acaso existe el Año Internacional del Varón? ¿Commemorar a “la Mujer” no es, en realidad, ¿una forma de ignorar a las mujeres?” (Mayayo, 2018, p. 195).

Ese mismo año realiza una pequeña instalación compuesta por unos textos explicativos y cuatro despleables de una serie de fotografías de estatuas femeninas de la ciudad de Madrid. El título *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* hace referencia al papel de musa y de objeto de contemplación de las mujeres y a su borrado de la historia como sujeto creador. En línea con la idea del arte como juego, las imágenes se sitúan en un cuadro que contiene cuatro ventanitas con puertas, convirtiéndola, de este modo, en una pieza interactiva. Detrás de una obra en apariencia sencilla se esconde una intelectual que busca perturbar o, incluso, descolocar al público. Acciones e intervenciones con muchas capas y matices que no fueron entendidas y que, sumado a su género, sería la razón de “su olvido historiográfico” (Tejeda & Hinojosa, 2011, p. 793).

La pieza *William Shakespeare-Paz Muro, Paz Muro-William Shakespeare* (1974) (Fig. 4), un metrónomo que remite formalmente a la obra *Indestructible Object* (1923) de Man Ray (Fig. 5), permite analizar cómo la ironía opera a través de la apropiación de figuras de autoridad cultural y del desplazamiento del poder simbólico asociado al canon. La obra adopta la forma de un pequeño objeto mecánico en cuyo eje oscilante se disponen las imágenes. En uno de los lados aparece el retrato de William Shakespeare; en el otro, el de Corín Tellado, mientras que en el centro se sitúa la propia artista caracterizada como el autor inglés. El movimiento rítmico del aparato hace que las figuras se alternen visualmente, generando una secuencia en la que los rostros y los nombres se suceden y se contaminan mutuamente. La artista aparece caracterizada como el famoso dramaturgo, con peluca, barba y traje negro. Definido por algunas teóricas como un acto

de travestismo, en el contexto de la obra, y, en palabras de la propia artista, se trata en realidad de un acto de simbiosis, de la “asociación íntima de personas... de las que cada una con sus cualidades ayuda a la otra” (Mayayo, 2018, p. 197), lo que refuerza la lectura de la obra como una operación de identificación estratégica que desestabiliza la noción clásica de autoría.

En la obra se puede observar cómo se incluye la negación “NO” en la parte inferior del retrato del dramaturgo inglés y la afirmación “SI” en la de la escritora española. En el centro se sitúa la propia artista representando la vinculación de ambos, en una especie de diálogo en el que Paz Muro plantea que la distinción del género en la definición del talento y los atributos que determinan el reconocimiento de una u otra figura, quizás no tengan sentido.

Se produce, con esta representación de la mascarada, un desarme de los estereotipos y del canon artístico-literario envuelto en parodia. Al apropiarse de una figura histórica de autoridad masculina, Muro activa un mecanismo de desplazamiento del poder simbólico que sitúa a la mujer en el lugar del sujeto creador. Un trabajo que recuerda al realizado por artistas como Cindy Sherman o Ana Mendieta, puesto que, al igual que ellas, rompe con el concepto de mujer musa y la convierte en el sujeto activo. La artista cubana, con su performance *Facial Hair Transplants* (Mendieta, 1972), problematiza las diferencias de género al representar una escena de identificación sexual mutante. Por su parte, Sherman, con su recreación de pinturas renacentistas y barrocas, como en *History Portraits* (1988-90), utiliza la apropiación de imágenes canónicas para cuestionar la construcción cultural del genio y la autoridad artística, una operación que, como en el caso de Paz Muro, se apoya en la mascarada, la ironía y la reescritura visual del canon.

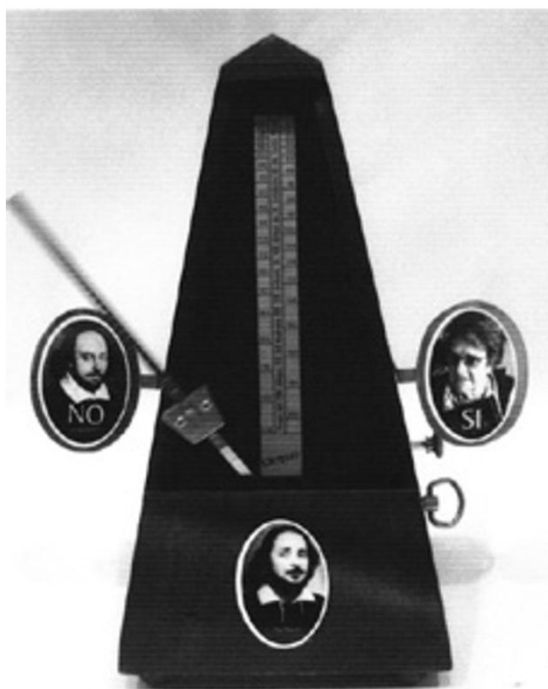


Figura 4. Paz Muro, *William Shakespeare-Paz Muro, Paz Muro-William Shakespeare* (de la serie *Fotos de textos-textos de fotos*), 1974. En: Aliaga & Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*



Figura 5. Man Ray, *Indestructible Object*, 1923, remade 1933, editioned replica 1965. Tate, Londres (Tate Collection, inv. T07614).

De nuevo, conviene remarcar que estas afinidades no implican una filiación directa, sino la coincidencia en estrategias visuales de apropiación y mascarada que problematizan la autoridad simbólica.

Es difícil negar la dimensión de desafío que suponía para una mujer artista en la España de los setenta situarse al lado de William Shakespeare. Cabe pensar que al contraponer

aunque fuese de forma humorística—su propia figura a la del autor inglés, Muro incitaba al espectador a interrogarse sobre el lugar que han ocupado las mujeres creadoras en un linaje de grandes “genios” de sexo masculino. (Mayayo, 2018, p. 198)

Paz Muro es un caso paradigmático de esa nueva forma de entender la práctica artística que estaba surgiendo en la década de los setenta del siglo XX en España. En su arte hay teoría y una reflexión meditada basada en su amplio conocimiento de figuras literarias y filosóficas, pero también de la cultura popular. En sus trabajos combina de forma lúcida e ingeniosa la imagen y la palabra desde un enfoque lúdico, pero no por ello menos crítico, reforzando el carácter irónico y desplazado de su práctica artística en relación con los modelos tradicionales de autoría. Su obra se sitúa, así, en un lugar de difícil categorización, desbordando los límites entre disciplinas y cuestionando las etiquetas desde las que tradicionalmente se ha interpretado la producción artística. De esta forma, más que adscribirse a una única corriente, su trabajo articula una posición compleja en la que convergen diversas estrategias, tal como señalan Tejeda y Hinojosa (2011): “no son literalmente antifranquistas, no son exactamente feministas, no son claramente conceptuales, no hace, Paz Muro, una defensa explícita de los cambios en los usos sociales, sin embargo, es todo eso a la vez” (p. 786).

#### 4. Conclusiones

En los tres casos estudiados, existe una reflexión y crítica hacia los mecanismos patriarcales que operan en la configuración de la noción de mujer, dando como resultado “un dispositivo productivo tan contestatario como paródico” (Alfonso, 2016, p. 15). A través de distintas estrategias, como el uso del cuerpo y lo grotesco en Esther Ferrer, la resignificación de la técnica y lo doméstico en Isabel Oliver, y la apropiación y la mascarada en Paz Muro, estos trabajos subvierten el orden simbólico y los relatos hegemónicos, cuestionando el canon estético, la reclusión al espacio privado y la supuesta falta de talento femenino.

Mediante la apropiación, el desplazamiento y la relectura irónica de los códigos visuales, junto con la reproducción de estereotipos y el recurso a lo absurdo, estas prácticas desarticulan los códigos vigentes y abren un espacio desde el que transgredir e imaginar.

Todas ellas, mediante el empleo de lo lúdico, construyen un campo de resistencia, juego y crítica, donde el público debe interpretar, leer entre líneas y participar activamente en la construcción del sentido de la obra. Así, prácticas como las de Isabel Oliver permiten leer la pintura como un acto de libertad, en la medida en que transforman técnicas y lenguajes asociados al ámbito doméstico en espacios de resistencia simbólica. En definitiva, con todo ello, demuestran el poder de la ironía como estrategia contrahegemónica de resignificación frente a los discursos dominantes.

Analizar sus trabajos desde el humor y la ironía no implica suavizar el conflicto, sino reconocer una forma específica de intervención en las imágenes que abre posibilidades de lectura y pone en cuestión sus significados. En esa línea, el humor funciona como un recurso de reconfiguración y de reapropiación simbólica, capaz de activar formas específicas de resistencia cultural (Fraga, 2024).

La revisión de estas prácticas resulta especialmente pertinente en un contexto en el que los relatos sobre la transición y la cultura visual de la época tienden a ser simplificados, fragmentados o directamente olvidados. Recuperar las intervenciones de artistas como Ferrer, Oliver y Muro no implica únicamente reconocer su valor estético o conceptual, sino también restituir una genealogía crítica de mujeres creadoras que ha sido sistemáticamente desplazada del relato oficial. En este sentido, la memoria no opera como una evocación nostálgica, sino como una herramienta política capaz de cuestionar las formas en que se construye, se selecciona y se legitima la historia del arte.

## Referencias

- Alfonso Bouhaben, M. (2016). La Videoperformance como Crítica Feminista a la Familia Patriarcal. Análisis de "Semiotics of the Kitchen" (Martha Rosler, 1975). *Barcelona Investigación Arte Creación*, 4(1), 8-31. <https://doi.org/10.17583/brac.2016.1427>
- Aliaga, J. V. & Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960–2010*. This Side Up.
- Avia, A. (2004). *De puertas adentro*. Taurus.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En Blázquez Graf, N., Flores Palacios, F., & Ríos Everardo, M. (Eds.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 67-77). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- CENDEAC. (2017, diciembre 21). *Esther Ferrer | Performance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6OxhkJVhXIU>
- Duarte, M. (2017). Lo grotesco en el surrealismo. *El Pájaro de Benín*, (2), 128-153. [https://doi.org/10.12795/pajaro\\_benin.2017.i2.06](https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2017.i2.06)
- Escudero, J. A. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). *Anales de Historia del Arte*, (13), 287-305. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A>
- Falconí Abad, M. (2022). La epistemología feminista: Una forma alternativa de generación de conocimiento y práctica. *Contribuciones desde Coatepec*, (37). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28171647006>
- Fernández Aparicio, C. (s.f.). *Íntimo y personal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/intimo-y-personal>
- Ferrer, E. (2016). Expresar el cuerpo femenino. Un diálogo. *DUODA: Estudis de la diferència sexual*, 72–110. <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/314785/404940>
- Fraga Costa, S. (2022). O humor toma corpo: Unha análise feminista da súa dimensión comunicativa. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 28, 273–288. <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.15>
- Fraga Costa, S. (2024). La estrategia humorística en la agencia visual feminista. *Re-visiones*, (11). <https://doi.org/10.57149/re-visiones.11.14>
- Harding, S. (2012). ¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el punto de vista feminista. En Blázquez Graf, N., Flores Palacios, F. & Ríos Everardo, M. (Coords.) *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 39-65). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias y Facultad de Psicología, UNAM. <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/2911>
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Routledge.
- Infinity Art. (2020). *Isabel Oliver. De profesión: Sus labores* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-he7Z9GVcoc>
- Isaak, J. A. (1996). *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. Routledge.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.
- Luengo-Aguirre, M. (2024). Ser o no ser una artista feminista: el caso de Lin Tianmiao. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 533-543. <https://doi.org/10.5209/aris.91826>
- Martínez Lozano, C. P. (2022). Sonrisa feminista y des-memoria patriarcal: Ironía y humor en clave femenina para historizar la violencia contra las mujeres. *Debate Feminista*, 64, 101–121. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.64.2281>
- Mayayo, P. (2018). Paz Muro: Escritura y experimentación. *Hispanic Issues On Line*, (21), 191-204. <https://hdl.handle.net/11299/201369>

- Museo de Bellas Artes de Bilbao. (2016, noviembre 29). *Conferencia #ObraInvitada "Performance" - Esther Ferrer* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ybl4qbwDa7I>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). *Íntimo y personal*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-y-personal>
- Museo Reina Sofía. (2020, marzo 5). *Entrevista a Isabel Oliver* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZH4afKKyPC4>
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Nead, L. (2017). *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ArtNews*, 69(9), 22–39, 67–71.
- Prieto, V. L. (2013). Para repensar nuestras prácticas feministas de investigación: Poniendo en diálogo a Sandra Harding, Maria Mies y Teresita de Barbieri. *Zona Franca. Revista del Centro de Estudios Interdisciplinario sobre Mujeres*, (22), 13-20. <https://zonafranca.unr.edu.ar/index.php/ZonaFranca/article/view/17>
- Puleo, A. (2005). Lo personal es político: El surgimiento del feminismo radical. En C. Amorós y A. De Miguel (Eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización* (pp. 35-67). Biblioteca Nueva.
- Streeten, N. (2020). A theory of feminist visual humour. In *UK feminist cartoons and comics: A critical survey* (pp. 31–58). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-36300-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-36300-0_2)
- Tejeda Martín, I. & Hinojosa Martínez, L. (2011). Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70. *Artigrama*, (26), 781-794. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_artigrama/artigrama.2011267883](https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2011267883)
- The Museum of Contemporary Art (2012, noviembre 12). *Martha Rosler - Semiotics of the Kitchen - West Coast Video Art - MOCAtv* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0>
- Valcárcel, A. (1998). Feminismo y poder político. *Debate Feminista*, (17), 223-233. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.17.446>