

Algunos discursos artísticos sobre la condición femenina

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ

El arte de las últimas décadas del siglo xx ha ofrecido valiosas expresiones que tienen a la mujer como base para discursos operativos sobre la cuestión femenina. Entre el grito, la denuncia o la reafirmación, estas demostraciones artísticas han proliferado en paralelo a las reflexiones sociales, culturales, políticas, económicas, sobre la situación de la mujer actual y la comprensión de su verdadero papel y autonomía. En estos discursos es lógico que queden lejos las representaciones idealizadoras, aquellas centradas en la sensualidad o en el exclusivo placer visual, a no ser que sólo sea para criticar el uso del cuerpo femenino como reclamo al consumo.

Los discursos que en este sentido han llevado a cabo algunas artistas, se refieren a las diversas facetas de la vida de la mujer; desde la utilización de su figura en el campo publicitario hasta incidir en su función reproductora, desde su aislamiento y alienación a su poder y valorización cada vez mayor como miembro social equiparado al hombre. Sin entrar en debates feministas, la cuestión se plantea en cualquier ámbito de reflexión y a la vez en diferentes formatos y soportes plásticos. En general, se han ido definiendo estos mensajes dentro de los llamados «Nuevos Comportamientos Artísticos», o tienen como soporte imágenes extraídas de los medios de masas. Los contenidos, totalmente de actualidad, son reflejo del sentir y de las inquietudes de una época.

Las mujeres —y también algunos hombres— creadoras de este «super nuevo realismo» evidencian una proliferación que da la medida de la pujanza de los mensajes, y sus consecuencias en los distintos círculos sociales y artísticos. Rastrear cada una de las obras producidas dentro de este contexto temático, además de la dificultad de la tarea, es sólo útil en función de su catalogación. Seleccionar unas cuentas obras y autores, en virtud de su representatividad, posee la eficacia de la clarificación y acomodación de los puntos discursivos de las obras al sentido general de esta disertación textual.

Frente a la tradicional representación de la mujer, en un arte mayoritariamente realizado por hombres, las artistas casi se han visto obligadas en sus creaciones a

expresar la búsqueda de su propia identidad, y por derivación la de su género. Ellas indagan en su existencia y condición de mujeres, en sus atributos particulares y en su relación con el entorno, con el que no siempre existe entendimiento. La mujer ha pasado de ser sujeto pasivo a sujeto activo y creador; y en sus discursos artísticos revisan la larga tradición cultural sobre el registro femenino. Sus propuestas se desarrollan entre la poesía y la reivindicación, y otorgan a sus propias existencias, y con éstas a sus propios cuerpos, el motivo fundamental. Ciertamente, ese carácter autobiográfico de muchas de sus producciones, ejemplifican exigencias con valor universal.

Para estas artistas resulta más efectivo trabajar con medios no tradicionales. Consecuentes con el objetivo marcado, buscan en la instalación, en el performance, en el Land art, Body Art, en los nuevos materiales escultóricos y pictóricos, en los más recientes medios tecnológicos..., unas formas expresivas más directas. La definición artística de sus alientos e inquietudes queda entonces sellada por abundantes recursos, impulsores de libertad creativa. Desde la década de los setenta hasta el presente las propuestas se han multiplicado. A partir de la consolidación de estos discursos en los años noventa, ha resultado una serie importante de exposiciones colectivas, en las cuales figuran artistas de los dos géneros compartiendo opiniones similares. Estas muestras —además de otras individuales— son un buen reflejo del debate actual sobre la condición de lo femenino, dentro de un panorama social y teórico más general. Se fueron celebrando en distintas capitales españolas, y significaron el insistir sobre un tema que aún no se había cerrado y que se pretendía despejar. Mientras que *100%*¹ insistía en pro de la igualdad en 1993, otras colectivas como *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (1997) o *Transgenéricas. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (1998)² destacaron la doble faz del ser humano.

Hombres y mujeres artistas abordaban una problemática cada vez más convergente y comprometida. La muestra *Míranos! Mujer, arte y compromiso* del Colectivo SOMA, celebrada en 1998, pretendía aunar, a través de la iniciativa de los servicios sociales del Ayuntamiento de Madrid³, arte y compromiso social. Los artista⁴ participantes, pertenecientes al Centro Artístico Soma, materializaron sus discursos en pinturas, esculturas, grabados fotografías e instalaciones. El comisario, y también expositor, Siro López, manifestó que se buscaba «por medio de distintos lenguajes artísticos sensibilizar sobre situaciones inquietantes en el tema de la mujer»⁵. Pero

¹ Colectiva celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993.

² Ambas se exhibieron en el Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, en 1997 y 1998, respectivamente.

³ El marco de la exposición tuvo lugar en el Museo de la Ciudad de Madrid.

⁴ Marisa Candal, Siro López, Esther Lozano, Jesús Gazol, Beatriz Núñez y Pablo Camero.

⁵ Citado en «Seis artistas reclaman una nueva mirada sobre la identidad de la mujer» por Lila Pérez Gil, *El País*, 31 de octubre 1998 (p. 8).

ese deseo de revelar y actuar pasa a ser una introspección en la muestra titulada *Cómo nos vemos, imágenes y arquetipos femeninos*, realizada en 1998 en Barcelona, y al año siguiente en Madrid⁶. La Generalitat Valenciana ha sido asimismo promotora de colectivas que con el nombre de *Femenino Plural*⁷ ha incentivado al debate sobre la cuestión de la mujer y su cada vez mayor incidencia en todos los terrenos de la vida. A su vez, el Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón (EACC), dependiente igualmente de la Comunidad Valenciana, sirve de marco para una colectiva que abre el nuevo siglo: *Zona F*⁸, «una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo».

Aparte de las citadas manifestaciones generales en pro de la mujer, o que cuestionan desde distintos vértices aspectos estereotipados sobre lo femenino, determinadas artistas realizan su discurso deslizando en terrenos ya personales, anatómico muchas veces, ya inmersos en una problemática sobre lo diferente, el otro. Cuestiones muchas veces filosóficas, políticas, sociales, culturales, que emanan desde la propia experiencia de ser mujer o la comprensión de la condición femenina. **Paloma Navarés**⁹ (Burgos) es una de las creadoras que han incidido en el aspecto corporal femenino, recurriendo en mayor medida a la objetivación del desnudo al fragmentarlo y almacenarlo. En este proceso destruye en él cualquier vestigio de sensualidad o deseo. Y esta práctica la realiza en forma de instalación, una composición de fotos y reproducciones de obras maestras de la pintura. Ese material recopilado se repite una y otra vez, se acumula en estantes, se introduce en tubos o probetas de laboratorio, en plásticos o bolsas de suero. En este escenario que huele a hospital, a medicina, lo visual cobra un sentido sobrecogedor porque su significado va más allá de lo que se ve; en concreto, una ruptura con el modelo femenino idealizado. Otorga un renovado sentido a desnudos famosos, sea la obra titulada *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas*¹⁰ (1993), en donde se reconocen a las mujeres pintadas por Cranach, Botticelli, Durero, etc., a los superfragmentados cuerpos, casi irreconocibles con respecto a la obra original, de la instalación *Almacén de silencios*¹¹ (1994-95); y de la misma manera crea algo nuevo cuando introduce imágenes de niños tomados de la pintura clásica en cubetas de plástico. Ejemplo de esta

⁶ Organizada por Tecla Sala de Barcelona en 1998, se presentó en Madrid en el Círculo de Bellas Artes en el otoño de 1999.

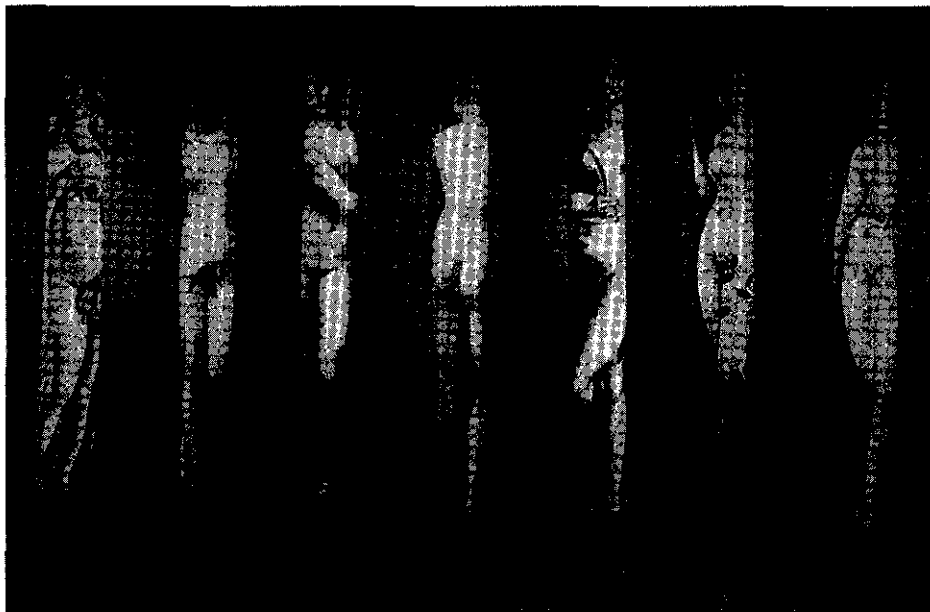
⁷ *Femenino Plural. Doce artistas valencianas* (1998) y *Femenino Plural. Arte de Mujeres al borde del tercer milenio* (1998).

⁸ Fecha de exhibición: febrero-abril del 2000. Artistas participantes: Eija-Liisa Athila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leimer, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez, Jane & Louise Wilson.

⁹ Desde la última década del siglo XX se ha centrado en el tema de la mujer y su obra goza de gran prestigio internacional

¹⁰ Mural de 214 × 350 × 30 cm. Serie de 5. Cibatrans color, metacrilato y tubo fluorescente.

¹¹ Exposición *Paloma Navarés. Instalación multimedia, fotografía, luz y sonido*. Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996. Instalación modular de fotografías y luz, 290 × 700 × 100.



De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas (1993). Instalación mural. Paloma Navarés.

última instalación es la obra *Luz de la penumbra*¹² (1994-97), en la cual Navarés hace referencia al papel reproductor de la mujer, aunque sin fijar su presencia. Los niños parecen haber sido arrancados del seno materno y se muestran como presas para la experimentación genética. El aislamiento de los bebés es también el de la madre, cuya desnudez ha sido desvelada no en función de su capacidad de engendrar o de adoración visual sino en virtud de una verdadera comprensión de la feminidad.

En la moderna mirada que Navarés dirige hacia la mujer, y en prácticamente todas su obras, impera la luz artificial. Ella, que es artista integral, utiliza todas las técnicas que puedan servir a su expresión, desde la fotografía al vídeo, además de efectistas ambientes con juegos de luces, con cristal y metacrilato, e incluso la danza y montajes multimedia. Luz y transparentes para permitirnos contemplar cuerpos enteros o fraccionados — en realidad sus reproducciones— y con ello dar la posibilidad de echarnos una mirada introspectiva.

¹² Se expuso en la itinerante organizada por la Junta de Castilla y León: *Luces de Hibernación*, 1997. Obra paralela es *Luz del Pasado*, que se expuso el mismo año en la Galería Academia, Salzburgo (Austria).

Pero la magia que comportan las obras comentadas, precisamente por no ser totalmente explícitas, se ha perdido en las que presentó en ARCO 2000¹³. En ellas, como otras artistas de su generación, insiste en el tema arte-publicidad; es decir, crea un marco, la instalación, donde desarrollar una crítica sobre la utilización de la mujer en el contexto publicitario y de consumo. Le concede incluso un tono irónico al nombrar a su caja de luz *Productos Navarés*¹⁴ (1999). Se trata de una fiel interpretación de lo que en realidad sería un reclamo para la venta de productos de belleza femeninos. El juego óptico generado por el movimiento del espectador supone percibir una doble imagen que afecta tanto al rostro femenino, utilizado como objeto para la venta de los productos, como al texto que refuerza la representación. En este juego de doble imagen en la que participa el observador, el rostro de la mujer va adquiriendo volumen, color, belleza, y el rótulo, que reza «Garantía de seducción y artificio» y que se transforma en «Productos Navarés», sirve de sostén a la imagen. En vitrina aparte se exponen a manera de escaparate todo tipo de productos para el acicalamiento femenino; los componentes publicitarios son absolutamente manifiestos.

En la obra que titula *Implantes*¹⁵ (1999), cuatro imágenes de rostros de mujer en cajas de luz, Navarés trabaja, mediante el mismo procedimiento de la doble imagen, en la transformación de la cara desde el no maquillado al maquillado. El texto que acompaña a la imagen dice lo siguiente: «Tu sueño, una realidad. Laboratorio digital Paloma Navarés», una llamada a la compra de los productos de belleza que lucen en la parte inferior de la composición. Adquiriendo esos objetos, se supone irónicamente, tu transformación será radical; o sea, tu sueño será una realidad.

La artista alemana **Gislind Johanna Speidel**¹⁶ aún también propuestas referidas al arte-vida. Sus instalaciones¹⁷ hacen hincapié en un tema complejo, polémico, y muy de actualidad: la situación de la mujer ante la realidad cotidiana. Desde los años ochenta esta artista ha incorporado a sus obras el discurso feminista, una ideología y actitud que ya se había consolidado en la década de los setenta. Pero su alegato no es agresivo sino reflexivo, y ese es el tono que el mundo masculino debería comprender. Esta particular observación —como hemos anteriormente comentado— corresponde en buena medida a muchos discursos que reivindican una nueva visión de lo femenino desde la meditación y tolerancia.

Muchas de las obras de Gislind Johanna Speidel son además biográficas, tomadas de sus propias vivencias, que son las vivencias y sentimientos de la mujer en

¹³ Galería Academia, Salzburgo (Austria).

¹⁴ Edición de 3 ejemplares, 57 × 39 × 110. Cibatrans, doble imagen, lupa, caja de luz.

¹⁵ Edición de 3 ejemplares, 160 × 30 × 100. Cibatrans, caja de luz. Exposición en ARCO2000, Galería Academia, Salzburgo.

¹⁶ Gislind Johanna Speidel nació en Reutlingen, se licenció en Bellas Artes y en Filosofía Alemana en su país y en 1987 se estableció en Madrid. Desde 1996 es presidenta de la A.C. La Ternura.

¹⁷ Galería de Arte Ad Hoc, Vigo (Pontevedra). Noviembre-diciembre, 1998.



Instalación (1998). Gisling Johanna Speidel.

general: el parto¹⁸, las relaciones interpersonales, los sentimientos de ternura que tradicionalmente se han asociado a la mujer, actos repetitivos y domésticos como, por ejemplo, el tender la ropa. Abarca casi un único tema, el de la exploración y experiencia de la cotidianidad. Para elaborar su discurso la artista alemana no dispone de imágenes prestadas por la historia del arte, la realidad es patente aunque no deja de ser inquietante. Tampoco los procedimientos ideados por la artista son los tradicionales. Como Paloma Navarés, ella dispone también en el espacio expositivo imágenes de vídeo, fotografías y todo un conjunto de elementos dispersos. La materialidad de la obra es útil sólo como soporte de un discurso pleno de actualidad, y se desarrolla en una sala de exposición que pasa a convertirse en un espacio de experiencia de la vida.

Natividad Navalón¹⁹ (Valencia, 1961) insiste todavía más en profundizar en la

¹⁸ Instalación de 5 fotografías sandwich b/n sobre acetato de 2/1 m., 2 monitores de vídeo con la imagen de un corazón pulsando, sonido del latido de un feto y de una mujer sobrepuestos. Modelo y colaboración: Amaya y Manuel Abella.

¹⁹ Doctora en Bellas Artes, es profesora titular del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia.



Mi cuerpo: aliviadero y miedo. (1997). Instalación. Natividad Navalón.

separación masculino-femenino, incidiendo con preferencia en el aspecto de dominación del hombre a la mujer. Una sociedad en la que el débil es supeditado al fuerte obliga a perder a aquel su identidad, su seguridad personal y valores. La artista dice de su obra concebida como escultura y que titula *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*²⁰, que pretende reincidir y profundizar en el «aislamiento de seres femeninos que supeditados se convierten en víctimas capaces de perfilar el sustrato de una sociedad de doble moral, caótica y represiva, sobre todo inculcadora de prejuicios y de valores jerárquicos caducos. Es el momento en el que la mujer como individuo despierta e intenta dejar su huella, dejarse notar, modelar su camino»²¹. Y en esta misiva se halla su propio cuerpo, y sigue textualmente: «... marcado, desazonado, molesto, importunado, desasosiego».

A este punto llegó Navalón después de haber reflexionado sobre la soledad y la memoria en *Lugares de ausencia*²² (1991), serie que reaparece en *Lugares de ausencia: Lugares de Incursión*²³ (1993) atacando un aspecto aún más sensible: la marginación e insolidaridad en una sociedad en crisis de valores. Los soportes para estas reflexiones son objetos usados y desechados y que ella ha recogido con el fin de concederles una nueva intimidad. Si no es un sillón vuelto de espalda, símbolo de soledad e incomunicación, es un reclinatorio multiplicado mediante un espejo, es decir, una representación de lo inalcanzable. En la antes citada instalación *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, la artista propone una metáfora de lo femenino en la representación de cojines rojos de terciopelo. Sobre ellos se apoyan, y casi horadan, verticales barras de hierro apuntaladas. Lo fuerte y lo débil se aúnan, la violencia y la delicadeza, una forma muy sutil de imaginar la supeditación de la mujer en la sociedad hecha a la medida del hombre. Y ese escenario apuntalado, a manera de sala de columnas de mezquita, produce también sentimientos de claustrofobia, dependiendo de su lugar de exhibición. Recorrer ese espacio reforzado es para ella atravesar la vida a la interperie, es aprender a sostenerse «...realizar afirmaciones que nos comprometan, algo que puede hacerse con objetos cotidianos, elementos de la voluntad constructiva o restos de una identidad que está siempre perfilándose»²⁴.

En cierto modo la artista francesa **Annette Messager** (1943) compone también una autobiografía en la que toma de la vida diaria los objetos para su trabajo. Más

²⁰ Exposición Sala Parpalló, Centro Cultural la Beneficencia, Valencia, 1997.

²¹ Extracto del texto de Natividad Navalón para el catálogo de la exposición *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*. Colección Imagen, Diputación de Valencia 1997. Este texto aparece a su vez en el catálogo de la exposición *Natividad Navalón*, Centro de Desarrollo de Artes Visuales, La Habana, abril-mayo, 1999 (pp. 12-13).

²² Exposición en Galería Salvador Riera, Barcelona, 1991.

²³ Galería Arteara, Madrid, 1993.

²⁴ Del texto «Identidades apuntaladas. La estética de la ausencia de Natividad Navalón», por Fernando Castro Flórez, catálogo *Natividad Navalón*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, abril-mayo, 1999 (p. XXIII).



Instalación: dos clases dos familias (detalle) (1997-1998). Annette Messager.

que buscar, colecciona y acumula, llena su «casa» de todo tipo de materiales, sobre todo aquellos relacionados con lo femenino. Fotos en combinación con lanas, cojines y peluches, cosas que un día fueron íntimamente usadas, objeto de juegos y alegrías. Sin querer tampoco la artista crear un arte específico de mujeres, sí pretende compartir su intimidad con el público. Su objetivo: acentuar el carácter femenino de sus obras hasta la identificación con «labores de señora», nos dice Catherine Grenier²⁵. Es por eso que sus materiales no son los sofisticados del gran Arte, sino aquellos más sencillos y populares. Una cercanía que, pese al desconcierto que a primera vista pueden producir sus instalaciones, se dirige y quiere comunicar con cualquier tipo de receptor.

Si las anteriores artistas conciben sus instalaciones para espacios cerrados, la cubana **Ana Mendieta**²⁶, una de las representantes del Land Art, ha preferido sacar partido del propio entorno natural, sin apenas alterar el terreno. Sus *Esculturas rupestres en Jaruco Park*²⁷ (Cuba), realizadas desde 1981 en cuevas y en grandes piedras del lugar, representan esquemáticamente curvas y prominencias femeninas, versión moderna de las Venus prehistóricas. Se trata de la *Diosa del Viento (Gua-bancex)*, la *Madre de las Aguas (Atabey)*, *Primera Mujer (Guanaroca)* o la representación que denomina *Nuestra Menstruación (Guacar)*²⁸..., figuras cuyos nombres en lenguaje indígena (el taíno) difuminan aún más las fronteras entre lo actual y lo primitivo. Pero la revelación de la imagen femenina la había iniciado Mendieta en ese mismo año sugiriéndola de los nudos y cortezas de los árboles, a manera de un altar de religiosidad local.

.... Como los primeros hombres, ella había redescubierto formas sugerentes en las sinuosidades y prominencias contenidas en los troncos, en las piedras, en la tierra. Cuando no son los senos y caderas, es el sexo fuertemente marcado, cargando el acento, sobre todo en las últimas obras, en contenidos más universales que aluden al ciclo vital, la reencarnación, la fertilidad. Pero esta vía de trabajo no es exclusiva de Mendieta, tiene que ver con tendencias más globales que giran en torno a la identificación de las formas modernas del arte contemporáneo con el pasado más remoto²⁹. No es su obra un acto creativo sólo de emulación de imágenes ya conocidas; hoy como ayer se pretende identificar a la mujer con la naturaleza, un ser que da la vida y que hace fructificar la tierra. La artista cubana participa de este paralelismo

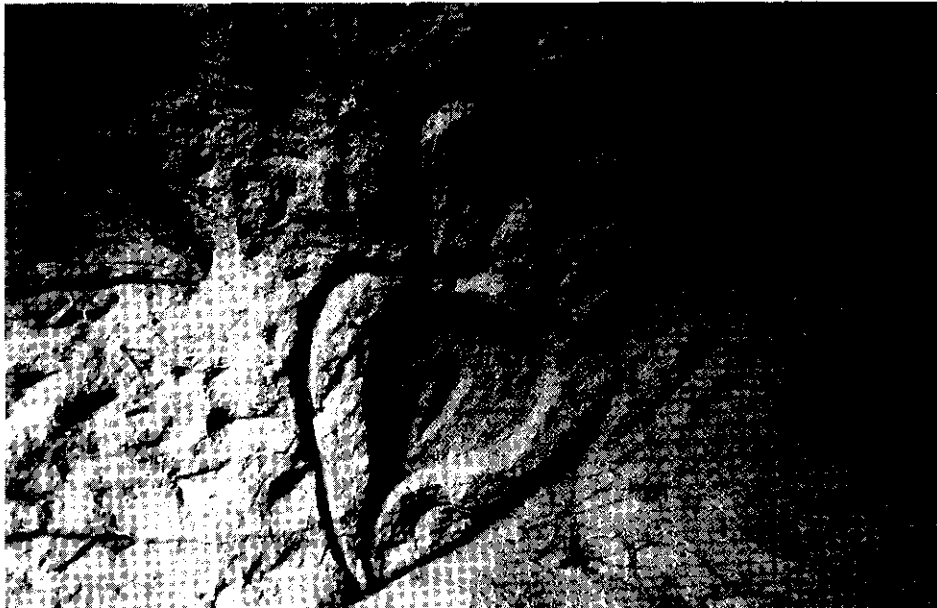
²⁵ «El territorio ilimitado de un arte hecho en casa» por Catherine Grenier, texto del catálogo de la exposición *Dos clanes, dos familias, 1997-1998*. Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid, 1999 (pp. 73-78).

²⁶ Nacida en La Habana en 1948, a los trece años marchó a Estados Unidos; se casó con el escultor Carl André. Murió de forma extraña al caer desde lo alto de un bloque de edificios en Manhattan, Nueva York, en 1985.

²⁷ Parque Natural a 300 millas de la Habana.

²⁸ Esas obras se conocen hoy por fotografías de gran tamaño.

²⁹ Lucy Lippard, *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983



Primera Mujer (Guanaroca) (1981). Relieve. Ana Mendieta.

ahondando aún más en los valores y ritos ancestrales de la cultura de su país natal.

Aparte de las «esculturas» que inició en los ochenta, Ana Mendieta había utilizado en la década anterior su propio cuerpo como soporte de una acción ritual; un trabajo personal en parangón a las realizaciones de otras artistas contemporáneas. En realidad, desde el principio su cuerpo era su obsesión, es el suyo y no el de otros, ni de mujer ni de hombre, un cuerpo autónomo libre del deseo masculino. En los performances que realizó en la Universidad de Iowa en 1972, sometió su cuerpo a deformaciones presionándolo con un cristal, y cambiando por tanto su identidad. En la serie *Siluetas* que comenzó en 1973 en México, marcaba su perfil en la tierra para después manipularlo con elementos como el agua o el fuego. «La obra de Mendieta, en mi opinión —afirma Donald Kuspit— es profundamente religiosa, escatológica. Ello no es sólo debido a su fascinación por la santería, una religión primitiva en cuyos ritos se practican sacrificios animales, sino también al hecho de que la artista experimenta el cuerpo como un espacio sagrado, una especie de catedral en

³⁰ Donald Kuspit: «Ana Mendieta, cuerpo autónomo» en el Catálogo exposición Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago, 1996 (p. 39).

la que la consciencia puede remontarse hasta las alturas»³⁰.

Esta fusión de su presencia actual con la cultura ancestral, posee más de sí misma que ninguna otra de las obras más arriba citadas. Land Art pero al mismo tiempo Body Art, porque todavía insiste en su propio cuerpo cuando en otra ocasión alteró mediante la forma de su silueta la entrada de una cueva. De nuevo una metáfora de la feminidad identificada con lo hueco, lo profundo, la caverna. Otras veces se «autoagrede» en sus acciones, como en *Rape Scene* (1973)³¹, una simulación de la apropiación-violación del cuerpo femenino por parte del hombre. Pero además sus autoagresiones son una manera de denunciar en las marcas de su propio cuerpo las señales que la industria «deja sobre aquel cuerpo de la Madre Tierra que Mendieta vio en la naturaleza y que Lippard identifica con los resultados de una cultura dominante, destructiva, occidental y masculina»³². Sus performances y body art aparte de feministas evocan, en definitiva, los conflictos psicológicos más importantes de su existencia.

Una obra tan profundamente biográfica deja paso a otras manifestaciones, cuyos mensajes se advierten en términos más universales. Fuera del ámbito de los «Nuevos Comportamientos Artísticos», otras creadoras/es han denunciado el papel tradicional de la mujer en la sociedad actual, sirviéndose de un lenguaje plástico más directo y formato de cuadro. Se trata de la cultura de masas en general, y del cómic, las revistas de moda, los cuentos de hadas, en particular. Esta apropiación de imágenes prestadas va a veces acompañada de la práctica pictórica, al menos en las artistas que se citan como ejemplo. La madrileña **Patricia Gadea**³³ había empezado a pintar en los ochenta con una técnica desenfadada, atrevida en relación a los sistemas tradicionales, y acorde con el espíritu general de la década. En combinación con trazos y manchas de pintura, muchas veces informales, aparecían a manera de collage, populares monigotes y personajes extraídos del cómic. Su técnica mixta, mezcla de pintura y medios visuales de masas, la prolongó en los noventa. Sin embargo, ha depurado el trazo y los colores se han vuelto más tenues, si bien los mensajes no han perdido su fuerza. La utilización abusiva de la imagen de la mujer en los medios de comunicación es ahora su preocupación plástica. Una crítica a la sociedad audiovisual plasmada a través de la pintura se ceñía por tanto en 1996³⁴ a una denuncia precisa. Obras como *Serie Series bidimensionales. Laberinto con principe azul* (1996), *La Gran escalada* (1996), *Que llueva que llueva* (1996), poseen tanto el lenguaje plástico de la pintura como el carácter planimétrico y

³¹ Performance realizado en su apartamento de Iowa, en 1973.

³² Cita en el capítulo «Land Art y feminismo» del libro de Tonia Raquejo *Land Art*. Editorial Nerea, Madrid, 1998 (p. 33).

³³ Nacida en Madrid en 1960, se licenció en Bellas Artes. En 1986 consiguió la Beca Fullbright y en 1992 la Beca Banesto. Participó en las actividades del colectivo Estrujenbank despuntando en la década de los ochenta con una pintura que toma prestados los mitos de la sociedad de consumo, sobre todo el cómic.

³⁴ Conjunto de las obras expuestas en la galería madrileña Masha Prieto en 1996.



Practicando yoga con los pies al final del siglo (1999). Acrílico sobre tela. Patricia Gadea.

dibujístico del cómic. Intercalando imágenes en forma de collage, la artista conseguía, aunque con humor, conmover y hacer reflexionar al público ante la invasión incesante de imágenes en que la mujer o es objeto de uso o es utilizada como modelo ejemplar de comportamientos tradicionales.

Asimismo los objetos de confort, alimentos, productos de belleza, toda la iconografía al servicio de la mujer, es tema de las investigaciones pictóricas de Patricia Gadea. En la serie *Growing*³⁵ (1999) perseveraba en la misma problemática: la utilización de la mujer en la sociedad y su ampliación como acicate en los medios de comunicación visual: *Hada madrina. La mujer del siglo XXI* (1998-99), *Practicando yoga con los pies a final de siglo* (1999). Y es que su lenguaje estético mixto sigue funcionando en virtud de la creación de un escenario en donde se desarrollen los más opuestos actos y sentimientos humanos. Contradicción y complementariedad, tan real para ayer como para el siglo que empieza.

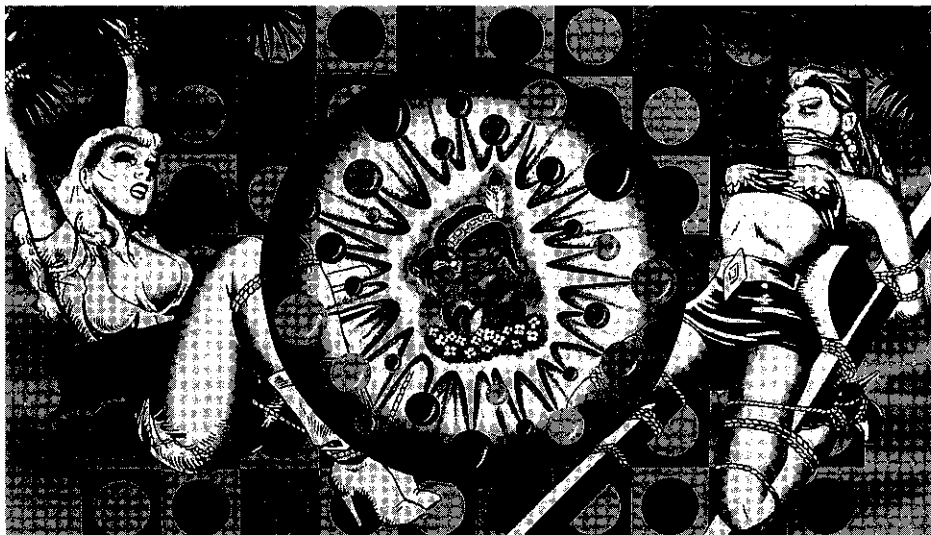
La propuesta del valenciano **Equipo Límite**³⁶ se sustenta igualmente en el cómic e iconografía de los mass media, aunque su lenguaje Kitsch es absolutamente descarado. Se deleita con libertad en la expresión de temas extraídos de las costumbres más hondas de nuestro país, con predominio de aquellas convenciones asignadas a la mujer. En su obra reciente, de título genérico *Coser y Cantar*³⁷ (1999), el grupo incide en su acostumbrado interés por la manera en que la mujer es «utilizada»; atractiva y exuberante, como en los cómics eróticos. De hecho, la fuente está directamente extraída de ahí. La obra titulada *Aquel marido de Cádiz* (1998) representa a tres mujeres en poses de mantener una relación sado-masoquista. La presentación emula, paradójicamente, una portada con ribete floreado de cuento de hadas. Ya una obra anterior como *Piluca, niña moderna* (1995) tomaba prestados los comics eróticos en una composición ordenada simétricamente. En el centro, una inocente imagen de tebeo infantil destaca sobre las dos mujeres que sufren atadas la violencia sexual. El colorido presente en esta zona el fondo del cuadro, con retazos de arte óptico, contrasta con el tratamiento en blanco y negro de ambas figuras, víctimas del deseo.

Equipo Límite suele jugar con la idea de la utilización de la mujer en las diversas facetas de su vida. La dulzura, inocencia y abnegación, cualidades tradicionalmente atribuidas a la mujer, se contraponen a la explotación de ésta como objeto sexual, blanco de deseos masculinos. Esa bipolaridad se clarifica aún más en el díptico *El secreto del secretario* (1998), una viñeta trasladada a lienzo en que una joven soñadora piensa en su «príncipe azul»: «soñando con él se mantuvo despierta durante horas en la oscuridad». El sueño del deseo se materializa en una visión de la pareja abrazada. El sueño sigue siendo sueño, y los tonos rosas simbólicos reflejan los convencionalismos asignados a la vida de la mujer: el sueño de una vida rosa. El

³⁵ Exposición en la Galería Masha Prieto, Madrid, 1999.

³⁶ Grupo de Valencia formado por Esperanza Casa (1967) y Carmen Roig (1967). En 1998 cumplió su X aniversario con una primera retrospectiva en el Museo de la Ciudad de la Generalidad de Valencia.

³⁷ Exposición en la Galería «My name's Art Lolita», Madrid, 1999.

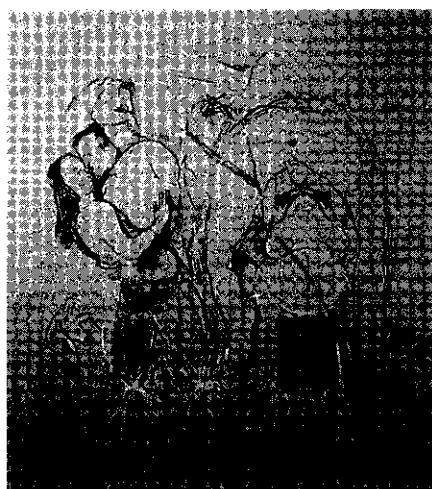
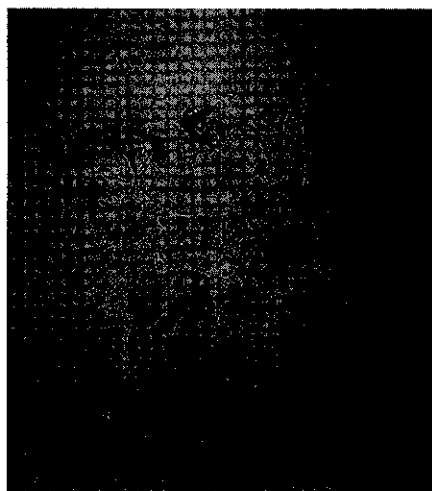


Piluca niña moderna (1995). Técnica mixta sobre tabla. Equipo Límite.

Equipo Límite retrata con sinceridad la ilusión de una forma de vida en imágenes que registran situaciones, elementos y mensajes muy dispersos. En el fondo, todo es una parodia muy amanerada sobre la acumulación de imágenes variopintas, que el ser humano se ve forzado a recibir.

Una perspectiva de crítica todavía más tenaz sobre la explotación de las «cualidades» de la mujer es la que ofrece la pintora de Estados Unidos, **Sue Williams**³⁸ (1954). Infuía también por el cómic y las ilustraciones obscenas, materializa la idea de degradación de la mujer dentro de la sociedad. Su estilo dibujístico, muy distorsionado, caricaturesco, sirve a la expresión de un contenido pesimista y de malestar, que se apoya también en grafismos, palabras, borrones y manchas. No existe erotismo ni belleza artificial en estos seres informes creados por Williams. Sus mujeres, nada atractivas, muestran su desnudez y fealdad, deterioradas, como símbolo de la sociedad que sustenta y permite ese declive. *Es una nueva época* (1992) o *Amarillo con santa* (1994) son obras casi sin colorido, y con un acusado dibujo que sirve a la causa de la fealdad. La decadencia de estas figuras parece no tener esperanza. Se presume un escaso aliento en esta apreciación feminista; una situación deplorable

³⁸ Expuso en la colectiva *Cocido y Crudo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Hoy, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 1995.



Amarillo con santa (1994). Dibujo. Sue Williams.

que necesita transformaciones intensas que afecten a todas las razones y sentimientos.

El grafismo deforme y profundamente vehemente de Sue Williams apenas tiene que ver con las «bellas» imágenes superrealistas de la persona que firma **Sonia La Mur**³⁹ en la exposición *Íntimo y subliminal*⁴⁰. Ahora bien, el carácter de denuncia es parecido. Miembro del grupo español **Burgueses**⁴¹, el artista, que se enmascara con nombre femenino, acusa pero a través de un juego; y no sólo de lenguaje, sino de manipulación de la imagen. Ha dejado de lado la pintura o dibujo tradicional para estudiar y trabajar con la imagen fotográfica o generada por ordenador. Es decir, juega con las mismas armas que son blanco de su reproche; y esa queja es en concreto una interpretación de un tema candente en el mundo publicitario: la explotación de la mujer como objeto y objetivo de persuasión. La contradicción entre realidad y enigma, en sus grandes fotomontajes, enredan al espectador hacia una reflexión sobre el concepto de belleza; y, a la par, lo envuelve en una cultura fabricada para ser consumida con rapidez. Su punto de partida es la supremacía de la mujer, desde las Venus y Toilettes de la historia de la pintura, hasta las que aparecen hoy en cualquier medio de comunicación visual. Un modelo heredado, sobre el que «Sonia La Mur» insiste perfeccionando con ordenador aún más su belleza e ilusionismo. Blanco de sueños y deseos insatisfechos, estas mujeres de papel son poderosas y exuberantes, intocables, magnificadas, dominadas por el ser masculino en *El recreo de los bastardos* (1998-99). Mujeres que llevan el sobrepeso de la carga del hogar en *Deseo y poder* (1998). Bellezas utilizadas como reclamo para acciones solidarias en *El compromiso* (1997). De cualquier manera, su intención última es expresar metafóricamente el imparable trasiego de imágenes que soporta el ser humano a lo largo del día. A través de la figura femenina se reivindica un renacimiento que componga sensibilidad, belleza, imaginación, frente a valores dominantes preponderantemente masculinos.

En obras aún más recientes, y presentándose con su nombre real, **Isaac Montoya**, el creador de *Íntimo y subliminal*, expuso en ARCO 2000⁴² la obra titulada *Abuso interior*, una fotografía digital a gran formato (230 × 160). La iconografía femenina vuelve obsesivamente, como queriendo insistir en lo que generalmente se considera evidente, es decir reincidir en la belleza, al menos en una de sus formas, la más preciada. Pero en la obra citada la joven que aparece de frente al observador cierra sus ojos en actitud de placer o éxtasis. Un fondo borroso, de cuadrículas de vivos colores y destellos, sirve de resalte de la figura a través de cuyo vestido se transparentan pubis, pechos y las huellas de manos, ¿intrusas o acogedoras?, ¿trans-

³⁹ Isaac Montoya (Burgos, 1963).

⁴⁰ Exposición celebrada en la Galería Angel Romero de Madrid, enero 1999.

⁴¹ Burgueses, grupo abierto formado en 1987 en Burgos. Aparte de encuentros y charlas, su base de trabajo es la investigación con la imagen, diseño y comunicación.

⁴² Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, stand de la galería Angel Romero, Madrid.



El Compromiso (1997). Montaje fotográfico. Sonia la Mur.

gresión o abuso?. La ambigüedad del significado de la imagen la resuelve inmediatamente el espectador leyendo el título: *Abuso interior*. Isaac Montoya, utilizando las nuevas tecnologías de la imagen, se ha enfrentado a los mitos sobre la belleza femenina al atreverse a transgredir su cuerpo. En otra fotografía digital presentada también en ARCO2000⁴³ añade a un rostro de mujer un musculoso cuerpo tatuado masculino. Impactante confusión de sexos que expresa contenidos de atractivos paralelos, de intercambios de belleza, con una voluntad de vencer los fetiches convencionales.

En estas obras —y en otras no comentadas aquí— late un espíritu de sensibilización, de dignificación de la condición femenina. Se trata de discursos que avivan cuestiones polémicas, en las que es fundamental el deseo de conquista de una perspectiva «no masculina» del hecho artístico, entendiendo como tal la imposición sobre los valores femeninos. Esta es una realidad tan evidente que, al final del siglo XX, mediante reflexiones, actuaciones, obras de arte, etc., es cada vez más factible una mayor comprensión que, supuestamente, redundará en el milenio que comienza.

⁴³ Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid. stand de la galería Angel Romero. Madrid.