

“Tú tampoco tienes nada”¹: arte feminista y de género en la España de los 90

Marta MANTECÓN MORENO

RESUMEN

Inicios de la teoría del arte feminista en España con ejemplos de exposiciones y artistas destacadas desde la década de los 90 a la actualidad. Breve historia por la cual se demuestra la existencia de textos, exposiciones y obras fundamentales a través de los cuales se puede trazar un discurso que, invisibilizado y escondido, existe y puede ser contado..

Palabras clave: Arte feminista; Arte español; Mujeres; Teoría Género

“Tú tampoco tienes nada”: Gender and Feminist Art in Spain during the 90’s

ABSTRACT

Beginnings of the Feminist Art Theory in Spain with examples of the most important exhibitions and artists from the decade of the 90’s to the present moment. Brief history that demonstrate the existence of texts, exhibitions and art works that can be used to write a new discourse that, imperceptible and hidden, exists and can be told.

Keywords: Feminist Art; Spanish Art, Women, Gender Theory

“Esperando a que alguien me abrace (...)
Esperando a que mamá me cepille el pelo (...)
Esperando a ponerme un sujetador
Esperando a menstruar (...)
Esperando a que sepa que existo, a que me llame
Esperando a que me pida una cita (...)
Esperando a que me dé un orgasmo. Esperando. . . (...)

¹ DIEGO OTERO, Estrella de, “Caretas”, en *Territorios indefinidos*, catálogo de la exposición (Elche, 1995), Elche, Museo de Arte Contemporáneo, 1995, p.19.

Esperando a que llegue mi bebé (...)
Esperando a que mi carne decaiga (...)
Esperando a la visita de mis hijos, a las cartas
Esperando a que mueran mis amigos (...)
Esperando... Esperando... Esperando...”²

Faith Wilding, 1972

En 1972 la artista norteamericana Faith Wilding ejecutaba la performance *Waiting (Esperando)* como parte de la programación de la Womanhouse de Judy Chicago. Un año antes, la también norteamericana Linda Nochlin lanzaba al mundo su proverbial pregunta: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”³. Estos y otros hitos sucedidos en la época,⁴ principalmente en el ámbito anglosajón, son los que dieron por iniciada una nueva disciplina de estudio: la teoría del arte feminista. Esta nueva disciplina que ve la luz por primera vez en los sesenta-setenta norteamericanos, ingleses y franceses también tiene su reflejo en nuestro país, a pesar de las diferencias de nuestro contexto histórico, social y político. Es en parte por ello por lo que la reflexión acerca de los comienzos de esta nueva disciplina en nuestro país ha tardado más tiempo en abrirse camino lo que no implica que no exista o no tenga hitos o fuentes suficientes como para ser estudiada.

En este texto proponemos un breve acercamiento a la historia de la teoría del arte feminista y de género en España.

Como en otros países, esta historia empieza, oficialmente, en la década de los 70. El feminismo, como movimiento político llega a nuestro país y, si bien en estos años contábamos con los trabajos (aún hoy poco estudiados y menos aún reconocidos) de artistas como Eulàlia Grau o Esther Ferrer, no es hasta la década de los 80 cuando se inicia cierto interés por estudiar de manera teórica la figura de la mujer en relación a las artes⁵. Así en 1984 la Universidad Autónoma de Madrid organiza

² http://lalavanderiafeminista.blogspot.com/2008_12_01_archive.html

³ NOCHLIN, Linda, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, en *Amazonas del arte nuevo*, catálogo de la exposición (Madrid, 2008), Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

⁴ Por ejemplo en 1975, Laura Mulvey publica su artículo “Placer visual y cine narrativo” en la revista *Screen* y Nochlin y Ann Sutherland Harris realizan en 1977 la exposición *Women Artists: 1550-1950* en Los Angeles County Museum.

⁵ El estudio de la teoría del arte feminista como tal, se materializa de los 80 en adelante. Por ello y por otros motivos empezamos esta historia desde esa década, cayendo en el reduccionismo respecto a lo ocurrido con anterioridad, no sólo en los setenta sino mucho antes sin lo cual, todo lo que ha venido después no sólo no tendría sentido sino que no habría sido posible. Los márgenes cronológicos de este trabajo tienen que ver con una elección personal, pero otros inicios son posibles y viables pues esta no es una historia categórica con mayúsculas, sino una de las muchas opciones que se pueden explorar al respecto.

las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer y publica sus actas bajo el título *La imagen de la mujer en el arte español* y, en el mismo año se celebra *Mujeres en el arte español (1900-1984)* en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid. El siguiente hito lo encontramos en 1987, cuando se publica la tesis de la profesora Estrella de Diego Otero *La mujer y la pintura en el XIX español. Cua-trocientas olvidadas y alguna más*. O cuando la artista Esther Ferrer, escribe ese mismo año sobre *La otra mitad del arte* en la revista *Lápiz* afirmando, entre otras cosas, lo siguiente: “*Barcelona-París-Nueva York*, 12 expositores, 2 mujeres. *Arte Joven 1987*, en Madrid, 21 expositores, sólo 9 mujeres. *Salón de los 16*, (...) 16 expositores, ninguna mujer...” Y apunta: “En el extranjero, la cosa no se presenta mucho mejor, en casos, incluso peor”⁶. Siendo ésta una de las primeras veces en que la prensa especializada cedía espacio a la crítica de arte feminista, ya que, a pesar de que Esther Ferrer no se considere a sí misma una artista ni una teórica feminista, muchas de sus ideas y opiniones respecto a ciertos asuntos nos posibilitan releer su obra y reinterpretar sus palabras en esta clave.

En 1992, se publica otro libro fundamental *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Ensayo de Estrella de Diego en el que ya se habla de género y no de feminismo puesto que el libro estudia, entre otras cosas, el progresivo proceso de androgenización masculina al que se ha sometido la mujer como resultado del intento de equiparación social y cultural. La obra maneja conceptos como la mascarada y la performatividad en tanto en cuanto estrategias subversivas del poder a lo largo de la historia.

De este modo podrían darse estos sucesos o estas fechas como las fundacionales de la teoría del arte feminista en España ya que, a pesar de la escasez de fuentes relativas a estos temas, son las primeras obras que se poseen al respecto y suponen (mucho más hoy que en su momento) una aportación novedosa y de gran relevancia a nuestra historia del arte.

Todo esto si nos posicionamos respecto a una línea de pensamiento que considera posible hablar de una historia del arte feminista en España, ya que también existe otra corriente que defiende la imposibilidad de generar una historia con tan poca distancia temporal y tan escasos recursos y referentes como los que hasta el momento se poseen en nuestro país, sobre todo en comparación con lo generado en otros países, especialmente aquellos del ámbito anglosajón. (**fig. 1**)

El que nos encontremos con dos opciones distintas de pensamiento crítico no es sino revelador y descriptivo de la dificultad que conlleva plantear un discurso sobre el arte feminista y de género en nuestro país, que se enfrenta a multitud de problemas y susceptibilidades.

⁶ FERRER, Esther, “La otra mitad del arte”, en *Lápiz*, nº 44, 1987, pp. 7-8.

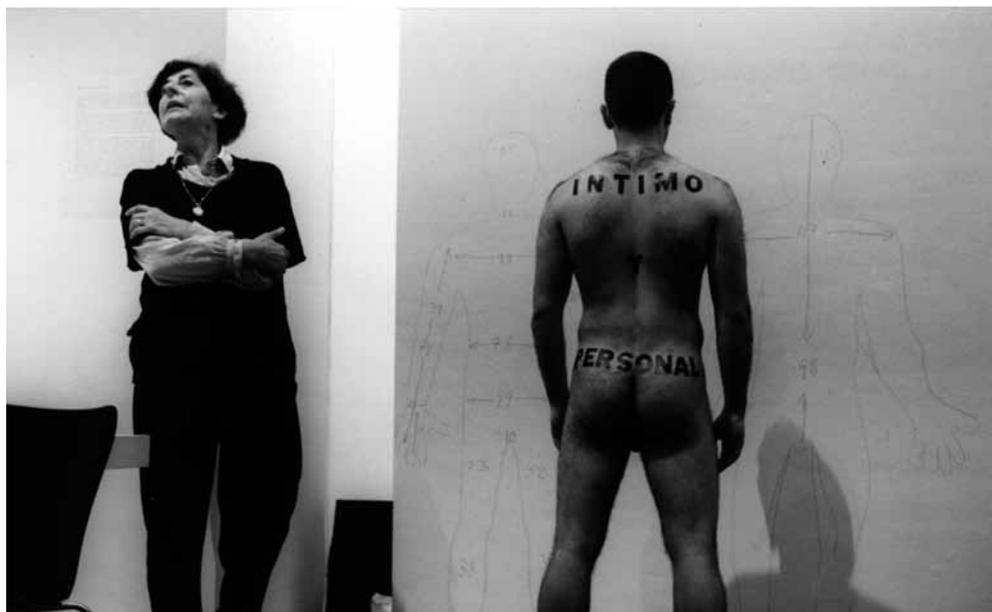


Fig. 1. Esther Ferrer, *Íntimo y personal*. Acción realizada en el MACBA, Barcelona, 1998. Foto: David Arguimbau. Cortesía de la artista.

En primer lugar hay un factor fundamental que complica el poder hacer una historia (con o sin mayúsculas, es decir, oficial o no) del arte feminista en España y es los acontecimientos históricos y el contexto propio del país. Si nos retrotraemos por ejemplo a la Segunda República Española, un momento fructífero para el primer feminismo existente, el que se reivindicaban ciertos derechos y reconocimientos (decir igualdad resulta excesivo para la época) para la mujer, veremos cómo a diferencia de otros países, en España las pequeñas batallas ganadas se vieron interrumpidas y anuladas por el estallido de la guerra civil. Si avanzamos en el tiempo y llegamos a la muerte de Franco, cuando se forman los partidos políticos, entre ellos los feministas, veremos como la aparente necesidad de hacer una transición lo menos conflictiva posible llevó a que las peticiones feministas del momento (un feminismo ya “desfasado” obligado a seguir luchando -como el de principios de siglo- por conseguir derechos civiles básicos y no ya por alcanzar otras reivindicaciones como las del extranjero más relativas a la sexualidad, la independencia identitaria, etc.) se vieran pospuestas y acalladas⁷.

⁷ Sobre la mujer en la época de la República o la Transición hay muchísima bibliografía publicada que debería ser consultada para obtener un conocimiento preciso respecto al tema, ya que aquí se hace un simple apunte al respecto. Por ejemplo, MANGINI, Silvia, *Memories of resistance: women's voices from the Spanish civil war*, Yale University Press, 1995; NASH, Mary, *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1999; SCANLON, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea (1968-1974)*, Madrid, Akal, 1986; AA.VV., *Textos para la Historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

Es decir, por circunstancias históricas, el desarrollo del feminismo español bien como movimiento de equiparación civil primero, bien como corriente de liberación y emancipación después, se ha ido viendo interrumpido y por ello se ha visto desfasado con respecto al desarrollo exterior del movimiento y del mundo.

Esta circunstancia lleva a un segundo hecho que es el de que la teoría que se ha realizado en nuestro país es mucho más reducida que la producida en otros ámbitos más aventajados como EE.UU., Inglaterra o Francia. Pero, además de ser más escasa, al no haberse desarrollado los hechos de manera paralela al de otros lugares, el desfase que mencionábamos, ha llevado a tener que tomar referentes externos para poder hacer una teoría desde nuestras fronteras eso, si tenemos en cuenta que se pudiera tener conocimiento (ni qué decir del acceso) a dicha teoría foránea.

Si seguimos describiendo el círculo vicioso de nuestra teoría nos encontramos con una tercera circunstancia: dado que toda la teoría toma como base la realizada en otros dominios, los referentes a los que se acude son ajenos y posiblemente poco útiles, por muy diferentes, para solucionar problemas propios de nuestras circunstancias.

Del mismo modo (y en parte debido a la tradición académica que nos acompaña) la metodología común a la hora de crear un discurso serio es citar o considerar primero a las pioneras de una materia. En el caso de la teoría del arte feminista éstas son extranjeras y a su vez éstas citan a otras autoras de su entorno que nosotros consultamos y así conocemos, promoviéndose constantemente unas referencias y unas fuentes frente a otras que quedan sin registrar, sin consultar y en el olvido. Es innegable que para acceder a ciertos conocimientos en un determinado momento no había más opciones que recurrir a lo exterior: la información aquí era inexistente o tan sumamente dispersa y poco conocida -fruto de actuaciones individuales en su mayoría- que su difusión fue nula y, por tanto ha quedado perdida en el olvido. Ahora bien, conviene hacer un esfuerzo por reunir y compilar la información que se posee ya que, por parcial y segregada que sea, si ésta no se materializa de alguna forma (todo siempre será susceptible de ser revisitado y criticado) termina también por perderse y olvidarse. De este modo no se podía por las dificultades narradas -realmente nunca se ha podido- hablar de los 80 en los 80, ni de los 90 en los 90 -la historia sin distancia temporal pierde su esencia definitiva- pero sí se puede empezar a registrar desde el momento presente, aquello que de esas décadas nos ha llegado. Retazos con los que hacer iniciar algo, probablemente un fragmento nuevo. Retazos que no necesariamente han de estar unidos entre sí. No se trata de construir como siempre se ha hecho, sino de registrar y visibilizar. Inicios, fragmentos y retales que difícilmente se convertirán en una historia oficial pero si en un memorándum de algunas cosas que han acontecido y que no tienen por qué caer en el vacío.

Sucede que el feminismo lucha fundamentalmente contra las construcciones imperantes y no hay mayor construcción que la Historia. Sin embargo, esta idea mal asimilada nos puede hacer caer en la trampa de no contar, de no construir para así, no institucionalizar cuando, si no se hace, lo construido desaparecerá. Y siem-



Fig. 2. Paloma Navares, *Almacén de silencios*, 1994-1995. Instalación de fotografía y luz. Cortesía de la artista.

pre desaparece lo mismo y volveremos a estar sin referentes de nuevo. Del mismo modo, construir por construir puede llevar a manipulaciones y conformismos dañinos que finalmente si que lleven a la institucionalización de discursos desactivados pero falsamente efectivos y democráticos. De nuevo dos posturas, dos visiones. Ya adelantábamos la complejidad del asunto. (fig. 2)

Pero puestos a contar y a forzar un principio, podrían servir los hitos con los que comenzábamos. Al menos como inicios de la teoría, pero también hay unos inicios para la práctica expositiva, del mismo modo que lo hay para la práctica artística aunque buscar unos comienzos a ésta resulta más complejo y sólo nos aventuraremos a formular alguna hipótesis tras hablar de algunas exposiciones fundamentales.

Éstas son las que se empiezan a organizar en la década de los noventa y los años siguientes, constituyendo así una edad dorada para la producción de la teoría (la que incorporan los catálogos) y la práctica artística feminista en España.

Es en estos años cuando se da la considerada -y aceptada por todos- primera exposición feminista de nuestro país *100%* (1993). Sobre ella se escribió en la época -en la reseña que Ángel Pérez Villén le dedicó en la revista *Lápiz*- lo siguiente: “La primera impresión aun antes de visitar la muestra (...) fue la de que se trataría de una de esas exposiciones de mujeres que con el advenimiento de las libertades democráticas solían coincidir con el Día de la Mujer (...) Sin embargo, una vez vista (...) tiene su interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos -si no es el primero- de articular la práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada”⁸.

⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel, “Cien por cien”, en *Lápiz*, n° 97, 1993, pp. 85-86.

Algo más de 10 años después Cabello/Carceller escribían: “...como propuesta parecía prometer un desarrollo más serio y en profundidad sobre los debates feministas, sobre los discursos de género y su repercusión en las dinámicas de la representación, pero las promesas no se cumplieron y los proyectos se han hecho esperar demasiado”⁹.

El valor de 100% no residía tanto en las obras expuestas (las propias comisarias Mar Villaespesa y Luisa López Moreno comentan en el catálogo cómo se vieron obligadas a trabajar sólo con autoras andaluzas y a hacer verdaderos esfuerzos para poder organizar la muestra) sino en el *corpus* teórico que aportaba el catálogo. Éste empezaba con una declaración de objetivos realizados desde la más absoluta conciencia de estar haciendo algo nuevo, diferente y necesario en nuestro país preparado, al fin, para acoger una muestra de este tipo. Continuaba, mediante los textos de sus comisarias, con una breve historia del feminismo, de la teoría del arte feminista en el extranjero y con un repaso, de la mano de Villaespesa, del arte español que, desde los 60, podía intuirse o ser releído como feminista. Pero además, el catálogo aporta, bajo el título de *Aracnologías*, una compilación de ensayos de los 80 y 90 que en palabras de Teresa Gómez Reus, encargada de introducir los textos, “...busca divulgar aspectos fundamentales de las investigaciones feministas de las dos últimas décadas (...) y se proponen explorar un muestrario de cuestiones que en España (...) han resultado ser ignoradas o pobremente debatidas...”¹⁰.

El objetivo de la compilación es “...intentar paliar el (...) relego académico, intentando aunar un abanico de temas”¹¹.

De este modo 100% se convirtió en una herramienta teórica fundamental y, tal y como expresaban Cabello y Carceller una esperanza para aquellas/os que llevaban tiempo esperando que finalmente algo así se diera en nuestro país.

Otras exposiciones siguieron a ésta: *Territorios indefinidos* (1995), el taller *Sólo para tus ojos* (1997), *Transgenéricas* (1998-1999) (la primera exposición en la que se habla y se introduce la teoría *queer*) y *Fuera de orden* (1999). Ya en el siglo XXI nos encontramos con *Zona F* (2000), *Extra-versiones* (2003) o las más modernas *La batalla de los géneros* o *Kiss Kiss Bang Bang* (2008).

Hasta aquí las canónicas. Las que todos citamos constantemente porque efectivamente resultan más rigurosas aun cuando puedan ser tan problemáticas en ciertos aspectos como otras de títulos menos conocidos, que prácticamente se citan, como *Mujeres: Manifiestos de una naturaleza muy sutil* (2000), *Cómo nos vemos:*

⁹ CABELLO, Helena, y CARCELLER, Ana, “Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90”, en *Impasse 5. La década equívoca: el transfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Lleida, Ajuntament de Lleida i Centre d’art la Panera, 2005, p. 317.

¹⁰ GÓMEZ REUS, Teresa, “Aracnologías”, en *100%*, catálogo de la exposición (Sevilla, 1993), Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.



Fig. 3. Eugènia Balcells, *En el cor de les coses*, 1998. Cortesía de la artista.

imágenes y arquetipos femeninos (1998), *Mar de fondo* (1998) o *El bello género: convulsiones y permanencias actuales* (2000). (fig. 3)

El que se pueda designar a lo largo de todos estos años, y como ya señalaba el crítico de la revista *Lápiz*, unas exposiciones dedicadas a la práctica feminista y otras “de mujeres”, constituye una de las características esenciales de nuestra teoría del arte feminista en construcción. Esto sucede porque de forma generalizada se considera que el hecho que define una exposición como “feminista” es el que participen mujeres y no hombres. Es decir, la decisión de participación se basa en el sexo del/de la artista y no en el discurso de su obra. A las exposiciones organizadas con ese único criterio son a las que denominamos como “de mujeres”. Incluiríamos además en este grupo, exposiciones que, aunque aparentemente se rodeen de un halo reivindicativo, finalmente no hacen con sus textos y su criterio expositivo sino perpetuar las construcciones y clichés que han contribuido a través de los siglos a generar situaciones de desigualdad (*Mujeres: Manifiestos de una naturaleza muy sutil...*)

Del mismo modo sucede lo contrario: se incluyen autoras y artistas, en exposiciones con discursos medianamente (o totalmente) reivindicativos, por criterios vagos como, por ejemplo, su lugar de nacimiento, tal y como hemos relatado que sucedió en la muestra *100%*, realizada únicamente con artistas locales por no conseguir más medios de la institución organizadora.

De este modo podemos ver a artistas consideradas “figuras destacadas” del feminismo español tanto en exposiciones totalmente reaccionarias y esencialistas, como en exposiciones que sí que se ajustan más a los postulados del feminismo: entendiendo éste como un discurso crítico hacia la sociedad y la cultura patriarcal y hegemónica que centra todo su interés en el prototipo mencionado hasta la saciedad del varón, blanco, de clase media, heterosexual.

¿Esta situación qué provoca? Fundamentalmente genera la despolitización del discurso de artistas que pretenden trabajar en la nómina del feminismo y que, inevitablemente, se ven sumergidas en discursos vagos y apolíticos que no casan con sus postulados de partida. Este hecho vulnera los trabajos de las artistas que se ven en estas situaciones dado que puede llegar a cuestionar la seriedad de su trabajo si lo leemos en relación de los textos o de las ideas que la/el comisaria/o vierte en el catálogo. ¿Qué puede explicar estas situaciones? Algo tan sencillo como la necesidad de tener la oportunidad de exponer y mostrar la obra dado que, y según retrocedemos en el tiempo, no siempre resulta fácil ser llamada por una/un comisaria/o, representada por una galería o tener un cliente interesada/o (máxime si se trata de obras abiertamente feministas). También el desconocimiento: no todas las artistas que empezaron a trabajar en esta época poseían acceso a ciertas lecturas que hoy, son absolutamente imprescindibles y accesibles. A veces, lo que pudo parecerles activismo hoy se relee como una práctica desactivada y perversa pero en los 80-90, la información y la mirada (crítica y posmoderna) con que observamos actualmente todo, no era el lugar común que es hoy en día.

Pero todo esto no sólo revierte en el trabajo de las artistas, sino en que las dos categorías o términos de las que hablamos, se confunden y generan modelos de exposiciones que terminan por ser los referentes más a mano que se repiten una y otra vez. Sucede especialmente que cada 8 de marzo (Otra vez, otro marzo...¹²) las instituciones se esmeran en promover numerosas exposiciones o congresos y seminario de mujeres con los que contentar al público bajo la apariencia de democratización cultural e igualdad. Un hecho que se produce porque además de promover la incultura y la confusión terminológica, en determinado momento se aprendió a copiar fórmulas, modelos expositivos que originariamente surgieron como una cosa y, aquí, se adaptaron y convirtieron en otra. Es decir, se aprendió a montar una exposición feminista formalmente, no conceptualmente. Aprendimos a institucionalizar y manufacturar lo que en otros lugares había sido *underground*, revolucionario o político. A dar una apariencia sin concordancia alguna con el contenido. Si además tenemos en cuenta que a ojos institucionales este modelo funciona, tranquiliza, cubre cuotas y se ha repetido hasta la saciedad, entendemos cómo se ha perpetuado y por qué continúan.

Este problema lo recoge Patricia Mayayo a través de las palabras de Griselda Pollock en su obra *Historias de Mujeres. Historias del arte* (2003) como un fenómeno

¹² DIEGO OTERO, Estrella de (1995), *op. cit.*, p. 22.



Fig. 4. Cabello y Carceller, *Alguna parte #28*, 2000-03. Cortesía de las artistas.

general que ha acechado a las prácticas feministas desde el principio. En el caso español, este problema es un hecho real que caracterizó nuestro panorama en los 90 y aún hoy en día. Panorama del que sin embargo, hay que saber sacar provecho: si por el hecho de que hay un gran número de exposiciones de las llamadas “de mujeres” cerramos los ojos ante ellas y optamos por no mencionarlas ¿no estamos haciendo lo mismo que históricamente ha colaborado a que en el año 71 hubiera que preguntarse porqué no había grandes mujeres artistas? ¿No es mejor contar con ellas por poco satisfactorias que nos parezcan y tenerlas en cuenta aunque sólo sea para desvelar los perversos mecanismos institucionales que hay detrás? ¿Tanto nos cuesta efectuar esa revisión crítica y aceptar que son un producto generado por nuestro particular contexto y que debido a éste se han fraguado y constituyen una parte a estudiar, analizar y revisar dentro de la teoría del arte feminista española?

Es una tarea que puede resultar enojosa pero necesaria pues, se han diluido tanto las categorías que, aun cuando seamos capaces de detectar unas y otras, ambas se han convertido parte de un mismo núcleo en el que la percepción que tenemos del mismo no se comprende ni se puede contemplar globalmente si obviamos una u otra. (fig. 4)

Hoy en día, todavía se echa en falta una exposición que revise y reúna los nombres de las autoras que a lo largo de las tres últimas décadas han trabajado bajo la nómina feminista o en comunión con ésta. La estrategia más reciente parece la de unir a grandes iconos feministas de diversas nacionalidades (aunque principalmen-

te del ámbito anglosajón) con las autoras españolas, de modo que en 2008 pudimos ver cómo el movimiento feminista de nuevo manifestaba su fuerza y su vigencia, aun cuando más allá de incluirse ciertos nombres no hubo ningún intento por rescatar, visibilizar o agrupar el trabajo realizado dentro de nuestras fronteras.

La tarea no es en absoluto sencilla. Si bien el terreno de la teoría es pantanoso el de la práctica artística le sigue de cerca. Así como en otros países, por ejemplo Estados Unidos, parece que el feminismo se dio por oleadas temporales dentro de cada cual se “llevaba” un tipo de tendencia artística u otra (por ejemplo primero la iconografía vaginal, la abyección, la mascarada, el *cyborg*, etc.), en España la producción estuvo, en los 90 y también ahora, condicionada por la situación local, social y personal de las artistas. No se ha dado, salvo excepciones, una unión tan visible como la de otros países a la hora de realizar obras sino que, dado que no hay un denominador común del que partir, cada artista ha buscado su camino y, de ahí, que resulte tan complejo el clasificar e historiar el trabajo de estas artistas sin caer en el reduccionismo y la generalidad.

Así, podríamos intentar trazar una somera topografía en la que encontraríamos a las artistas de los 70 que trabajaban en el feminismo no tanto como una reivindicación teórica o artística consciente, sino por la necesidad personal de conseguir el reconocimiento de una serie de derechos fundamentales entre los que se incluiría la libertad sexual y corporal, la independencia, etc. Es decir, autoras que a través de su arte se sumaban al activismo que en los 70 tuvo, hasta cierto punto, lugar en nuestro país o, simplemente como en el caso de Esther Ferrer, autoras que quisieron expresarse de un modo que, a ojos de hoy, podríamos denominar (y de hecho lo hacemos) feminista.

En los 90, tal y como apunta Mar Villaespesa en relación con las artistas reunidas para *100%*, se destaca el trabajo desde la intuición. Sin la consciencia política ni el entusiasmo de los 70, y sin haber logrado lo que algunas artistas reclamaban en ese momento, el cuerpo se convierte en una pieza fundamental de estudio: así el desnudo imperfecto fotografiado en la obra de Ana Casas que se retrata junto a su abuela y que se pudo ver en *Territorios indefinidos*, el cuerpo fragmentado de las Venus-objeto de Paloma Navares en *Almacén de silencios* (1994-1995)...

La obsesión con lo doméstico bien como un territorio del que escapar, bien como un lugar que reivindicar y politizar es otra de las temáticas que se pueden encontrar en las autoras de esta época e incluso hoy¹³. Así Eugènia Balcells por ejemplo, con su instalación *En el cor de les coses* (1998) en la que pintó de plata sus muebles y objetos domésticos y, pendidos de un hilo del techo, los expuso en la sala Tinglado 2 de Tarragona (1998). O la serie de Concha Prada *Basuras Do-*

¹³ Véase por ejemplo la exposición *Eulallia Valldosera. Dependencias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS (4 febrero - 20 abril de 2009). Para una crítica completa de la exposición consultar MANTECÓN, Marta, “Eulalia Valldosera. Dependencias”, en *EXIT Express*, nº 42, marzo 2009, p. 41.



Fig. 5. Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados*. Acción realizada en el río Rin, Dusseldorf, 2001. Cortesía de la artista.

mésticas (1996) en la que fotografía los aspectos más crudos y abyectos de la vida doméstica como un pelo en la sopa, una mano retirando la porquería acumulada en el desagüe del fregadero o una mujer quitándose un tampón, entre otras escenas que acaban con la idealización del “hogar, dulce hogar”.

Temas que demuestran un acercamiento intuitivo y primario que en el momento en que se trabajan (con respecto al exterior), habrían podido ser considerados como esencialistas y vacuos pero que sin embargo son los comienzos con los que contamos.

Autoras más conscientes de la teoría también empezaban en estos momentos, así Itziar Okariz, preocupada por la invasión y transgresión del espacio público o Cabello/Carceller que a través de unos primeros vídeos que protagonizaban reflexionaban, con una alta carga autobiográfica, sobre su condición sexual primero para luego hablar con su serie *Sin título (Utopía)* (1998-2004) del desencanto producido al llegar a un lugar demasiado pronto o demasiado tarde, algo que equiparan con la sensación que poseen respecto al feminismo tanto cuando han ido fuera en su busca como cuando han permanecido aquí, sin encontrarlo. Obras que en su momento y en su contexto no se entendían pero que ahora constituyen una aportación fundamental sobre todo en cuanto a modos de hacer no-evidentes, y por tanto más políticos, se refiere.

Podríamos sumar a estos otros nombres como Eulalia Valldosera, Azucena Vieites, Pilar Albarracín, Marina Núñez...etc. (**fig. 5**)

Todo esto intenta, sin ninguna pretensión más que la de contribuir a formar una visión a la que otras muchas deberían sumarse, describir una década que si bien para muchos constituye lo que pudo ser el comienzo de algo que nunca llegó a ser, desde aquí consideramos, que tiene mucho más que ofrecer hoy de lo que en su momento pudo aportar y confiamos en que poco a poco y con todos los ensayos y errores, con todas las visiones, las opiniones, los enfrentamientos y las polémicas que sean necesarios pueda al menos, quedar medianamente esbozado lo que aconteció durante esos años y una vez más no tengamos simplemente que quedarnos, como Faith Wilding, “esperando”.