

Arte y heroísmo en los últimos años: la cuestión femenina

Marián L. F. CAO

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

I PARTE

LA FABRICACIÓN DEL HÉROE

Para comprender los distintos movimientos artísticos en relación con la presencia de las mujeres, debemos encuadrar estos datos dentro del fenómeno de la Posmodernidad. Para no alargar este ensayo, y dado que ya analicé con más profundidad este fenómeno en artículos anteriores, me limitaré a hacer memoria y centrarme en la conceptualización del individuo moderno, del sujeto autónomo clave en nuestro análisis de la realidad social del arte.

La posmodernidad, como sabemos, no es un campo unificado ni homogéneo. Dentro de esta filosofía podemos encontrar discursos que incluyen a Nietzsche, Foucault, Barthes, Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard, Rorty, Cavell, y aspectos como la semiología, desconstrucción, psicoanálisis, arqueología, genealogía y nihilismo. Sin embargo estos teóricos y teóricas comparten un objeto de crítica, la Ilustración, aunque difieren en los flancos y métodos de crítica. Para resumir, y basándonos en los análisis certeros de Jane Flax (Flax, 1990), algunos de los puntos más importantes de la posmodernidad tienen que ver con la muerte. La muerte del sujeto, de la historia y de la metafísica. En el ámbito que nos ocupa interesa señalar que, para la filosofía posmoderna:

1. El ser humano es un artefacto social, histórico y lingüístico, no un ser trascendental. El ser, desde este punto de vista es descentrado y no es autónomo.

2. La historia es una serie de conceptos globales que no poseen un orden intrínseco y que no necesariamente están unidos a conceptos de causalidad o continuidad. No hay una razón empírica que privilegie la unidad, la homogeneidad, la identidad por encima de la diferencia, la heterogeneidad o la alteridad. Cualquier apariencia de unidad presupone y requiere un acto de violencia previo. Sólo suprimiendo elementos del flujo de la historia puede ésta adquirir una apariencia estructurada y homogénea.

Lo privado ≠ lo público

Pero hagámos un repaso al estudiar al sujeto y retornemos por un momento a las ideas modernas. Un elemento central para el modelo moderno de sujeto, de individuo, había sido aquel de la propiedad privada. La individualidad reside en la tenencia de propiedad privada. De aquí surge fácilmente el dualismo privado/público, pues para un individuo los valores de privado y público, individual y social deben ser entendidos como dicotómicos. La individualidad patriarcal se establece a través del dominio sobre los otros (el concepto moderno de naturaleza) así como sobre sí mismo. De este modo el concepto de individualidad moderna aparece como razonable e imparcial, y se construye sobre la negación de los otros. Los otros como representantes de la otra parte de la dicotomía:

- racionalidad ≠ irracionalidad
- cultura ≠ naturaleza
- discurso ≠ intuición
- social ≠ personal
- masculino ≠ femenino
- adulto ≠ niño
- independencia ≠ dependencia,
- público ≠ privado

Mantener una cultura del individualismo posesivo en la modernidad requería de una jurisdicción que articulara lo privado dentro de una estructura general. Este modo de dominación se constituye como una *autoridad monovocal, racional, aparece como impersonal, objetiva e imparcial*, que impone que una parte de la dicotomía debe estar supeditada a la otra (adulto sobre niño, masculino sobre femenino, público sobre privado).

Pero en este punto la modernidad había incurrido en contradicción y será la posmodernidad la que lo denuncia: la perspectiva moderna contiene una contradicción fundamental: la individualización de la vida social, la conceptualización del sujeto autónomo, disuelve y desconstruye las estructuras monovocales y monológicas de la autoridad divina y de la expresión de autoridad en las relaciones de parentesco y políticas. De este modo existe una tensión en la modernidad entre el orden por un lado, y un

mundo descentrado que pone a ese orden en tela de juicio, por otro. Esta crítica que hace aflorar esta contradicción entra a través de la posmodernidad, insistiendo que la pluralidad no puede ser reducida a un «sentido común» moderno, sino que es algo más, y que estas tendencias plurales se han ido enfrentando al orden moderno: los movimientos poscoloniales de autodeterminación, las diversas expresiones antirracistas, los movimientos de lucha de clases y el movimiento feminista.

Es importante comprender las bases sobre las cuales se sustentaba la modernidad y dentro del fenómeno artístico, la idea de vanguardia artística. La vanguardia hunde sus raíces en esa concepción del sujeto moderno: sujeto autónomo, dueño de sí mismo y de sus acciones y parte fundamental de un término de las dicotomías modernas. El sujeto de la vanguardia, el artista, es genéricamente masculino y su caracterización va unida a los términos de fuerza, heroísmo militar, actividad y espacio social. El héroe de la vanguardia es el positivo frente a lo otro, la naturaleza, la mujer, encarnadora de lo negativo. El artista de vanguardia por excelencia se yergue sobre lo colectivo como representante del mismo, sobre las fuerzas naturales, lo pasivo y lo genérico femenino que englobaría a todos los segundos términos de las dicotomías.

De la crisis de la modernidad surgen dos vertientes:

1. Neoconservador
2. Teoría crítica

Dentro del ámbito neoconservador englobaremos y analizaremos la Transvanguardia y el Neoexpresionismo, pero definamos más o menos las características básicas de la posmodernidad neoconservadora.

La posmodernidad neoconservadora vendría definida como aquella corriente que dependiente de la modernidad intenta un retorno hacia las grandes narrativas, y, formalmente, hacia la figuración. Aparece caracterizada por un eclecticismo histórico por el cual nuevas y viejas tendencias son reinstrumentalizadas. (A este respecto Hal Foster dirá que esta reutilización no es nada nueva: ha sido usado con frecuencia para «embellecer» políticas de cariz reaccionario en un intento de legitimar a través del pasado políticas presentes). Este renacimiento de estilos no es tal, sino sólo un pastiche de los mismos; no trae como consecuencia la recuperación de la historia, sino su erosión. El «pastiche» se convierte, en nombre de la historia y del estilo, en el arte posmoderno. Este tipo de actitudes puede generar, y de hecho ha generado, un tipo de nostalgia de la historia:

«Cuando lo real no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, de la subjetividad y la autenticidad segundas»

Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni juicio final que

separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y resucitado de antemano»

(Baudrillard, 1978; Cultura y Simulacro, p. 18.)

El eclecticismo, la citación, la fragmentación, el artista como nómada, la recuperación de la sensibilidad, de la sensualidad, se convierten de nuevo en criterios de evaluación artística. A este respecto Foster dirá:

«(Estos artistas) Ni necesitan la especificidad del pasado ni la necesidad de un presente. Este desprecio hace del retorno a la historia una liberación de esa propia historia. Y hoy muchos artistas sienten que, libres de la historia, pueden usarla como quieran» (Foster; Recordings, p. 16).

Todos estos elementos que hemos mencionado son claves para un análisis desde el punto de vista feminista. Porque a diferencia del análisis feminista, este movimiento, estos teóricos y estos artistas no analizan la historia, no la redescubren, la aceptan como tal. Juegan con ella adaptándola pero la asumen como verdad. Y la utilizan para su propia legitimación. Cuando la crisis ha afectado a la historia, según sus teóricos, cuando todo está en entredicho y puede ser reanalizado, si existe una relatividad con respecto al progreso social, ¿por qué los términos de autor, de obra de arte única, de occidente, de masculinidad, no se ponen asimismo en entredicho? Es la historia complaciente reasumida como masculina, blanca y occidental, y es su propia nostalgia.

LOS HÉROES NOSTÁLGICOS

El grupo de la Transvanguardia nace en Italia a finales de los años setenta y en plena década de los ochenta. Todos los artistas son occidentales y son varones. Todos. Sólo este dato nos hace preguntarnos qué causas o motivos hacen que sólo puedan ser los varones los representantes de este movimiento.

Si tomamos los textos de su teórico y defensor, Achille Bonito Oliva, podremos entrever ciertas causas que reafirman o corroboran lo anterior:

La Transvanguardia, a pesar de sus declaraciones de internacionalidad, eclecticismo, nomadismo y transculturalidad sólo podía haber surgido donde lo hizo: en un contexto económico favorable, en una clase social despreocupada de problemas sociales y en un género que en su mayoría y en aquellos años se sentía autocomplacido, el masculino. Por ello se permite reivindicar el abandono de la problemática social y reivindicar lo leve, lo dulce y el placer:

«El principio de placer reemplaza el principio de realidad, entendido como ejercicio gratificante del trabajo artístico.»

«La contigüidad de diferentes estilos (...) establecen la posibilidad de un surgimiento inesperado, atravesado y movilizado por una sensibilidad ligera.»

«El arte ha elegido definitivamente la esfera de la representación, aboliendo las referencias concretas a los datos reales, sustituyendo el artificio de la naturaleza de los materiales por la calidad natural de la materia.»

«El sujeto fuerte de la neo-vanguardia es sustituido por el sujeto dulce de la trasvanguardia que utiliza el drama, el mito y la tragedia como convenciones lingüísticas, como colores.»

«Ahora, el arte trasvanguardista deja correr la imagen sin preguntarle de dónde viene o a dónde va, siguiendo el impulso de placer que reestablece la primacía de la intensidad del trabajo sobre la técnica.»

«La dulzura indica una identidad que no tiene motivos para fuertes afirmaciones en el contexto social y que restaura la posibilidad de un acento no declamatorio en el arte. La falta de un punto de vista unitario es la conquista final de este estado, que se manifiesta de modo ecléctico.»

(Achille Bonito Oliva, *La Trasvanguardia*)

Por ello mismo, la trasvanguardia no analiza o reanaliza la historia, juega con ella con un afán esteticista, que algunos y algunas definirán como pastiche, olvida o desprecia contextos sociales, inventa y/o olvida la historia, e incluso se permite el trabajo de eliminar diferencias:

«La trasvanguardia considera el lenguaje como un instrumento de transición, un pasaje de una obra a otra. (...) La trasvanguardia opera fuera de las coordenadas (de la vanguardia) siguiendo una actitud nómada que apela por la reversibilidad de todos los lenguajes del pasado»

«La trasvanguardia hace zozobrar la idea de progreso en arte. (...) Introduce la posibilidad de no considerar como definitivo el curso lineal del arte precedente, sino como una posibilidad entre muchas, dirigiendo su atención a lenguajes que ya han sido abandonados»

«La T. no ostenta el privilegio de una genealogía única. Bebe de fuentes diversas, no sólo de las vanguardias sino de aquella cultura baja como de prácticas artesanales y artes menores»

«El eclecticismo es una característica de la dulce identidad del artista, que tiende a neutralizar diferencias, a cerrar los huecos entre diferentes estilos y entre la distancia entre pasado y presente»

(Ibidem)

En este punto la Trasvanguardia no olvida acentuar el carácter individual y autónomo del artista, que no es ya el héroe vanguardista sino que se convierte en un genio nómada tardorromántico:

«El artista de la trasvanguardia procede individualmente a través de todos los territorios de la cultura, desafiando todo tipo de mezcla y de estilo.»

La Transvanguardia es un área indefinida que agrupa a artistas, no a partir de sus similitudes lingüísticas sino a partir de actitudes y filosofía sobre el arte, las cuales enfatizan su propia centralidad y apelan por la recuperación de una razón interna desligada de las trabas del arte del pasado inmediato.»

La realización de la nueva producción artística está atravesado por una cantidad de subjetividad, entendida ésta no como un fenómeno autobiográfico o personal sino como una respuesta del arte a motivos individuales purificados por el uso de un lenguaje consciente y controlado. (...) El lenguaje es el medio consciente e irónico de una visión que contiene el placer de su propia presencia y la razón de su propia persistencia»

«La obra siempre responde a los requerimientos de una ocasión irrepetible, porque la relación entre el artista y sus modos de expresión son irrepetibles»

«La Trasvanguardia es ahora la única vanguardia posible, dado que mantiene la herencia histórica detrás de la variedad de las oportunidades del artista, a lo largo de otras tradiciones culturales capaces de enriquecer su trabajo.»

La T. europea y norteamericana ha desarrollado, de diferentes modos, estrategias diferentes que pasan a través del internacionalismo o los movimientos de vanguardia históricos, a través de los movimientos de neovanguardia y a través de fronteras nacionales y regionales. Esto significa que el artista actual no tiene intención de perderse a sí mismo detrás de la homologación de un lenguaje uniforme, sino que su objetivo es recuperar una identidad que corresponde al «genius loci» que alberga cada cultura.»

(Ibidem)

Así, no es de extrañar que un tipo de corriente que se une en muchos aspectos al neoexpresionismo alemán y a algunos trasvanguardistas americanos (David Salle, etc), que recupera la pintura y la obra de arte única, que no desprecia en absoluto al mercado, cuyos artistas se pasean cual dandis por la historia y donde para ellos no existe el contexto, no es de extrañar decimos que este movimiento no integrara a las mujeres o que muchas mujeres no quisieran integrarse en él. En estos movimientos sigue subyaciendo la idea de genio. Un genio que ya no se precipita al abismo del compromiso, se precipita al propio vacío de su existencia, por ello se permite la levedad.

Con características en algunos puntos bastante similares, el neoexpresionismo alemán surge en los años ochenta y en España tuvimos la ocasión de conocerlo a través de la Exposición «Origen y visión. Nueva pintura alemana» en 1984. Aquella exposición agrupaba a diecisiete artistas, todos varones.

Bonito Oliva los define como pertenecientes a un arte que toma la idea de la recuperación nacional como identidad. Sus elementos comunes serán los de individualización, melancolía, representación y monumentalización. Comparte con la transvanguardia el concepto de individuo, de eclecticismo y por supuesto el no cuestionamiento del circuito clásico mercantil, el sistema de galerías y marchands. Tras un trasfondo nostálgico, se recupera en algunos casos la monumentalidad y el discurso con mayúsculas, como es el caso de Kiefer, la tridimensionalidad, la perspectiva cónica alta que empuja al espectador. Esa nostalgia es más romántica que política, no impulsa a la acción, se inmoviliza en su propio deseo. Aunque el neoexpresionismo alemán se diferencia de la T. Italiana al tomar fragmentos de su propia historia, el elemento común es el suspiro nostálgico por aquella otra Alemania en el caso de los segundos y por aquella historia aprisionada en el caso de los primeros. El protagonista sigue siendo el héroe que rememora batallas que no han sido hechas, o que han sido perdidas. Un sentimiento de nostalgia y levedad que no deja paso a las heroínas. Son los participantes de una guerra que no ha sido realizada, pero son militares.

LOS ANTIHEROES, QUE NO LAS HEROÍNAS

La teoría crítica parte de la idea de que el sujeto moderno ha muerto y saca a la superficie las contradicciones de la individualidad posesiva burguesa. Celebra la muerte de un sujeto blanco, masculino y occidental. Descubre otras realidades, aflora los márgenes y pone en entredicho la cultura homogénea reinante. No siente nostalgia, siente placer social y recupera las fuerzas para desafiar el orden. Acorde con este pensamiento, utiliza medios artísticos nuevos, abandona los lienzos, reta en ocasiones el sistema comercial, sale a la calle y realiza obras fuera de formato. Absolutamente conscientes de los medios de comunicación de masas, de su poder comunicativo y de la necesidad de entrar en contacto con un público más allá de las galerías, estos artistas invaden la calle y cuestionan el poder y las vanguardias. Tuvimos ocasión de ver a parte de ellos en la exposición *El Arte y su Doble*, donde se hallaban representados quince artistas, seis de ellos mujeres: (Sarah Charlesworth, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawer, Sherri Levine y Cindy Sherman). Todas ellas, como todos ellos, se apartan del formato tradicional. En este sentido nos diría Foster en 1985:

«Porque ¿qué sujeto es ese que, amenazado por su pérdida, es tan lamentado? Burgués quizá, pero patriarcal y falocéntrico sin duda. Para algunos, para muchos es una gran pérdida, una pérdida que conduce a los lamentos narcisitas y al histérico rechazo del fin del arte, la cultura, de occidente. Pero para otros, precisamente para Otros, no es en absoluto una pérdida.» (Foster, 1985, p. 136)

Son artistas en su mayoría que se encaran con los valores modernos y los desafían de modo oblicuo. Utilizan el vídeo, la fotografía, el lenguaje publicitario, los medios técnicos necesarios para hacer llegar su mensaje. No declaran, interrogan. Y cuando no interrogan nos dicen por ejemplo «No necesitamos más héroes» o «compro, luego existo», cuestionándonos nuestra propia existencia. El discurso que subyace a este arte es marginal y es en muchos casos feminista. (La obra de Sherry Levine, apropiándose de los genios modernos pone en entredicho la idea de genio, y esto es una idea feminista. La utilización de materiales del ámbito privado que hace Rosemary Trockel es una tarea de reconceptualización, y es feminista.)

Sabemos sin embargo que lo que más se cotiza, el lienzo sigue en manos patriarcales y quizá estaría bien preguntarnos si es una concesión del mundo del arte —si es una cuota— que permite y acepta a las mujeres trabajar con materiales nuevos. Está claro que sin embargo esta tendencia por aborrecer al padre, la vanguardia, ha recuperando todo aquello que los desertores representan, una especie de mentalidad insumisa, y ha abierto las puertas a las mujeres, y son ellas principales protagonistas del movimiento, o al menos coprotagonistas.

II PARTE

UNA BREVE MIRADA POR EL PANORAMA ESPAÑOL DE LOS OCHENTA

El estado español será el espacio de las grandes exposiciones, de los jóvenes artistas que nacen con la democracia pero que no tienen contenido político. El arte joven es premiado, apoyado, estimulado, comprado y exportado. Es el arte de la cultura demócrata. En 1980 se presenta la exposición «1980», que defendía el arte no politizado, con la ausencia de mujeres artistas. La exposición «Madrid D.F.» contará con la participación de una artista, Eva Lootz, de entre 11 participantes, el resto varones. A comienzos de 1982, la exposición «Otras figuraciones» no contará con la participación de ninguna mujer. La exposición «26 pintores/13 críticos» (La Caixa, Madrid) contará con la participación de cuatro frente a veintidós varones. La muestra «Fuera de formato» recogería las propuestas de veinte artistas, de ellos tres mujeres.

La muestra «Imágenes de los 80 desde Galicia» en 1984, contará con la participación de 53 artistas y de ellos sólo dos mujeres.

Por otro lado, esta tendencia persiste en el extranjero «New Images from Spain», en 1980, en el Guggenheim de N.Y., contará con la participación de una artista, Menchu Lamas. En 1985 «Five Spanish artists», en Ar-

tist space de N.Y. con una mujer, Menchu Lamas. Los mismos y la misma representaría el arte español contemporáneo en Europalia. La tendencia que imperaba en el estado español ha tenido más que ver con aquella de la posmodernidad conservadora que con la teoría crítica. A destiempo creo que se buscaba llegar a la modernidad, recuperar los nuevos héroes de la democracia, los jóvenes bohemios del club de los hombres. El estado en este caso ha actuado de mecenas intentando crear vanguardia, aquellos que llevan los pendones de la nueva democracia al extranjero.

LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS

La Bienal de Basel de 1989 no ofrecía más del 10% de participación femenina. Arco de 1992, superaba escasamente esta cifra, que parece ser la habitual en todas las participaciones de las mujeres en ferias artísticas. El Salón de los 16 en su convocatoria de 1992 no incluyó a ninguna mujer. Arco'93 ofrecía la participación del 8,7% y Arco'94 ofrecía la participación de un escaso 11,6%. La Fundación Endesa no ha considerado merecedora de ayuda a ninguna mujer en sus tres convocatorias. Los fondos de la Fundación Coca-Cola han tenido el honor de contar con obra de una artista entre catorce hombres. Los fondos de Unión Fenosa cuentan con la presencia de obras de nueve mujeres entre sesenta y dos, el resto masculinas. Algunas fundaciones, algunas Comunidades Autónomas son más benévolas (como el Principado de Asturias, que presenta la participación del 23%, que sin ser mucho es más). Cuando las diversas facultades de Bellas Artes ofertan más licenciadas que licenciados desde hace algunos años ya, estos datos nos hacen pensar que algo raro sigue sucediendo todavía en el estado. Incluso en los certámenes de pintura joven como la Muestra de Arte Joven, el año en que comenzó, 1985, seleccionó a 50 artistas, de ellos sólo a 13 mujeres. Como vemos el requisito de los ochenta no era sólo ser joven, era ser joven y hombre. Si dirigimos nuestros ojos a galerías comerciales, el resultado es similar. En 1991, de las sesenta y seis galerías españolas presentes en ARCO catorce no sólo no presentaba sino que no representaba a ninguna artista; 17 representaban a una artista; 14 a dos; 10 a tres; seis a cuatro, pero entre una proporción de compañeros varones que superaba en casos la cifra de cincuenta (como es el caso de la galería Malbourough). Sólo encontramos dos galerías españolas cuya proporción de mujeres se acercaba al cincuenta por cien, la galería Edurne, y la galería Oliva Arauna que representaba en 1991 a cinco artistas de once. En cualquier caso, estas galerías merecen la felicitación de ser honrosas excepciones. El panorama sigue siendo desolador, pero no es de extrañar cuando por ejemplo la galería Leo Castelli no representa a ninguna mujer y sí a catorce hombres tanto en el 91 como en el 92 y la galería Lucio Amelio tampoco.

PERSPECTIVAS

Dudo que el futuro alentador esté cercano. Los héroes militares no sólo se resisten a caer sino que siguen aun en plena vigencia. Lo que sí creo que está claro es que independientemente del cuestionamiento que podamos establecer con respecto a los años ochenta, que desde mi punto de vista fue propagandístico, desmesurado y poco efectivo en general, es evidente que aun en este caso no ha favorecido mucho a la participación femenina. Se necesita no tanto algo más que ofrecer, sino cómo ofrecerlo. Sin embargo, y para concluir, el aspecto artístico de una situación como es la española no hace más que reflejar la situación de una sociedad general, donde la voz de las mujeres es mínima y cuando comienza a desperezarse levanta pasiones contrarias.

El arte y el funcionamiento de las instituciones artísticas no son más que un reflejo de una cultura, de una sociedad que se conforma a sí misma a través de sus gobernantes e instituciones políticas. Una cultura que en los años ochenta, al hilo de una política económica pretendidamente alentadora pero irreal, reivindicó la posmodernidad más conservadora, más fácil y más proclive a la banalización de la historia. Banalización de la herencia cultural, de una herencia siempre crítica con los sistemas, en aras de una pretendida renovación democrática. La falta de una educación política en estos años vino acompañada de una ausencia de educación moral y por tanto cultural, y todo parecía teñido de levedad, aquella levedad trasvanguardista que sólo determinados estamentos, como siempre, pudieron reivindicar. La posmodernidad ambigua, diletante y de pastiche se instalaría en el estado como copia en principio de las tendencias del extranjero, Italia y Alemania, pero como reflejo también del espíritu de unos tiempos, de un *Weltanschauung*, que se deslizaba propio para la poca ética y el enriquecimiento rápido (porque ¿a quien le interesaba la ética cuando «todo era relativo»?). Los héroes de aquellos años, que se erigieron a gran velocidad, eran financieros de los cuales ahora llamamos su nombre, los hechos a sí mismos, los que han salido de la nada. Representan, o mejor, representaban, el mejor héroe moderno de la sociedad posmoderna: aquel sujeto autónomo, dueño de sí mismo y de sus acciones y parte fundamental, la primera, de las dicotomías modernas. Su autoridad, recordemos, parecía monovocal, impersonal, objetiva e imparcial. Eran los héroes simbólicos masculinos, como siempre, por excelencia. De aquella triste época las mujeres que sobresalieron eran «simbólicamente femeninas», al menos en política, y por causas siempre de la segunda parte de las dicotomías (por su irracionalidad, su potencia sexual, etc.). Las cosas seguían, ontológicamente hablando, donde siempre habían estado.

Desde estos años noventa y desde cierta perspectiva, la verdadera posmodernidad parece que la estamos viviendo ahora. Quizá ahora es cuando realmente vemos que los héroes no nacen, los construye nuestra mirada, o

la mirada de la sociedad. De una sociedad que hoy más que nunca se siente la parte más relegada de las dicotomías modernas. Porque ésta es la sociedad construida en los años ochenta: una sociedad relegada a lo irracional, a la intuición, a lo personal, al estado permanentemente infantil, dependiente y por qué no, de alguna manera destinada al espacio simbólico femenino. No interesaba una sociedad políticamente madura, plenamente crítica y con plena injerencia en los poderes estatales. Los héroes eran nuestros representantes, los barones, —los varones—, de una sociedad que debía permanecer en la ignorancia, en la inmadurez y en el sueño de la levedad de la Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos. Ahora la sociedad, quizá en la pubertad política, descubre que ha sido engañada, humillada y sacrificada. Ese es el descubrimiento moderno al fin de las falacias de una modernidad aprendida demasiado rápidamente. Es la conciencia feminista de la sociedad que se descubre incómoda en el lugar que le han asignado. *Y es, o debería ser, su indignación y su resistencia a que decidan por ella su condición, sus características y su destino.*

La situación de la participación de las mujeres en el proceso cultural de los años ochenta vendría a ser de algún modo la metáfora de la participación de la sociedad en general en los procesos sociales, culturales y políticos de la década anterior. Podía participar, ya no estaba prohibido, pero la democracia imponía la mayoría absoluta. La mayoría absoluta en política se llama mentalidad mayoritariamente excluyente en otros ámbitos, y unas veces sutil y otras flagrantemente, la sociedad unas veces y otras las mujeres, se vieron excluidas como parte necesaria (en el sentido de no contingente) de muchos de los eventos, procesos y construcciones. Descubrirse parte de una conceptualización, de un dicotomía forma parte de un largo proceso, pero lograr desconstruir ese concepto, y tratar de salir de él ante uno y una misma y ante la colectividad es una tarea dura, larga y paciente. Pero es una tarea necesaria para construir una sociedad políticamente correcta, culturalmente madura y socialmente participativa, formada por mujeres y hombres que no son ya parte de dicotomías, sino que son enteros. Una comunidad que debe reivindicar el espacio público, pero también el privado; el derecho a la cultura, pero el derecho también a la naturaleza; el derecho a ascender económicamente pero también a valorar una actitud *no competitiva, cooperativa y social. El derecho en fin, a la individualidad* pero también y más que nunca el derecho y la obligación hacia una actitud social, generosa y basada en la ayuda, en los pactos a través de los cuales se construye la sociedad, basados en un concepto de intercambio, cooperación y respeto.