

Mirando hacia dentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual

Helena CABELLO y Ana CARCELLER

Durante nuestra estancia en Glasgow conocimos a Adele Patrick, directora de la Women's Library y profesora de arte en la Glasgow School of Art. En sus clases, Adele invitaba periódicamente a artistas para que hablaran de su obra con los alumnos y nos hizo un interesante comentario al respecto: una característica común a la mayoría de mujeres artistas era comenzar su charla pidiendo disculpas por la calidad de las diapositivas que iban a presentar. Ellos casi nunca lo hacían.

Nos han pedido que hablemos de la situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual, especialmente de las artistas españolas, quizás por lo que nos toca y quizás porque somos y son frecuentemente las más olvidadas, a pesar del alto grado de calidad que muchas de las obras poseen. Al enfrentarnos a este planteamiento, decidimos que se hacía necesario que partiéramos de algunos presupuestos importantes para nosotras y que, desde nuestro punto de vista, ayudan a contextualizar el trabajo de las artistas españolas en particular y de las mujeres artistas en general. En primer lugar, nos gustaría comentar que el trabajo de las mujeres artistas no puede deslindarse de un contexto más general que incluya las prácticas artísticas tanto de hombres como de mujeres, puesto que a lo largo del siglo XX, especialmente en la segunda parte del mismo, cuando el trabajo de las mujeres empezó a documentarse con menos complejos, se ha producido una continua interacción e influencia mutua. También es conveniente subrayar que esta influencia ha sido más reconocida por las primeras que por los segundos, fuertemente apoyados por un estamento crítico que procura situarlos siempre en el papel de «originadores» de la idea, maestros y no discípulos. Esta tendenciosa manera de acercarse a la obra de las y los artistas es particularmente significativa en el caso español, paradigma de lo «patriarcalmente correcto» y fuertemente apegado a un supuesto pasado glorioso que, no por casualidad,

ha terminado provocando la emigración de casi todos los artistas que han podido permitírselo.

En segundo lugar, nos gustaría que se entendiera que no pueden equipararse unas prácticas artísticas que parten de los presupuestos de la crítica feminista con el arte hecho por mujeres. Ambos están más alejados entre sí de lo que pudiera parecer en un principio, sobre todo teniendo en cuenta el escaso compromiso social o posicionamiento crítico de la mayoría de las mujeres artistas en nuestro país. Dicha lejanía suele tener más que ver con los contenidos de las obras que con sus aspectos formales. En otros países europeos o americanos, las prácticas artísticas feministas han venido desarrollando una corta pero intensa historia que alteró el contexto artístico en su momento y que no puede ser obviada fácilmente; pero en nuestro caso el vacío de referentes ha sido la norma hasta hace muy pocos años y las prisas no parecen haber ayudado demasiado a la contextualización de los trabajos. Quizás sean éste, y también otros incomprensibles vacíos, los causantes del aislamiento que en estos últimos años estamos padeciendo, sólo salvado por el esfuerzo (y las posibilidades económicas) de algunos artistas capaces de comunicarse sin tantos complejos con el exterior. En este sentido, se echa de menos una mayor colaboración de la crítica, comprometida casi en exclusiva con la promoción y el reconocimiento de los artistas extranjeros en España, mientras que, en lo que respecta al trabajo de nuestros artistas, se mantiene inmovilista y reacia a promover y fortalecer un diálogo que se extienda más allá de nuestras fronteras.

A pesar de las trabas iniciales y del considerable esfuerzo que supone ser escuchado en el exterior, la frontera todavía puede ser salvada por algunos pocos elegidos. Éste ha sido el caso de artistas como Victoria Civera o Eulalia Valldosera quienes, por caminos muy diferentes, han conseguido que su obra encontrara eco en ese contexto. Victoria Civera, afincada desde finales de los años ochenta en Nueva York, comenzó con un trabajo casi exclusivamente pictórico que, con el paso del tiempo, ha ido adquiriendo un carácter cada vez más escultórico y objetual con una fuerte carga simbólica muy personal. Aunque se trata de una artista que no ha definido su postura respecto a planteamientos o influencias feministas, algunas de sus obras, como la titulada *Hermanas españolas* (1995-96), juegan con la iconografía vaginal y la imagen de la mujer-objeto fetichizada desde una postura claramente irónica y perversa. En la instalación *Metro flexible* (1995-96), Civera retoma la misma iconografía, trasladándola a un nuevo contexto en el que aparece reducida a símbolo que colabora en la construcción del imaginario de la artista, un imaginario lleno de ambigüedades que se mueve en torno a su experiencia personal.

Eulàlia Valldosera ha comenzado a despuntar recientemente en el contexto internacional con un trabajo poco convencional desde el punto de vista técni-

co, pues utiliza las proyecciones de diapositivas como elemento fundamental en sus composiciones. Según la propia artista, el uso de diapositivas como elemento esencial en su obra comenzó siendo una decisión práctica ¹. Se trataba de un formato y un material que le permitían trasladarse de un lado a otro de forma cómoda y económica con toda su obra a cuestas. A partir de las proyecciones de su propia imagen, Valldosera ha reflexionado acerca de los modos de la representación y su relación con la experiencia propia y el cuerpo como espacio de conflicto. En los últimos dos años, esta artista ha sido seleccionada para participar en algunos de los acontecimientos internacionales más relevantes, como la Bienal de Sidney o este año el Skulptur Project de Münster, donde ha sido la única representante española, y la Bienal de Estambul.

Una de las más importantes razones que ha llevado a muchas mujeres artistas a renegar de su filiación genérica parte del hecho mismo de esta filiación, del miedo fundado a ser sometidas a una categorización y a ser incluidas en el cajón de sastre de lo «políticamente correcto», inclusión que ha terminado convirtiéndose en el arma arrojadiza de los conservadores para evitar los inevitables cambios que se están produciendo. Esta inclusión en una «minoría» ha acarreado, y sigue aún haciéndolo implícitamente, el cuestionamiento de la calidad artística de las obras; los criterios de calidad se presentan como el argumento ideal, panacea para la exclusión de la obra de las mujeres dentro de un contexto más general. Esto resulta obvio si tenemos en cuenta que un elevado porcentaje de exposiciones comenzaron incluyendo a una mujer artista como mínimo y como máximo en su selección. Esta escasa participación se ha justificado entre bastidores como una cuota o débito a la corrección política o bien como homenaje a la «excelencia» particular (la excepción confirma la regla), y ha servido para guardarse la espalda ante una más que justificada acusación de conservadurismo, teniendo además la considerable ventaja de, por estas mismas razones, rebajar conceptualmente el trabajo de la artista seleccionada. Se consigue así un doble objetivo anulador, restringiendo el ya inevitable acceso femenino por un lado y vaciándolo de cualquier contenido conflictivo por otro. Mientras tanto, son esgrimidos unos conceptos de calidad supuestamente universales que van adaptándose camaleónicamente según las necesidades del momento, para poder así denostar el trabajo de todas aquéllas que no fueron seleccionadas por no alcanzar los niveles exigidos. Curiosamente, estas mismas cuotas de participación no se aplican al género al que pertenecen los comisarios y, si excluyéramos en nuestro análisis la clase social como condicionante, resultaría sorprendente el elevado número de comisarias mujeres en com-

¹ Eulàlia Valldosera se refirió a este tema durante su intervención en el curso de verano de la Universidad Complutense «Mujer y creatividad», celebrado en Ronda (Málaga) en 1995.

paración porcentual con el de artistas mujeres, aunque ambas defendieran por igual el sistema y por lo tanto no supusieran ningún peligro aparente. De todas maneras, no es lo mismo ser el genio que la cuidadora del genio, madre maternal y sexual protagonista y espectadora imprescindible para el desarrollo del complejo de Edipo patriarcal.

Volviendo a ese justificado miedo a las clasificaciones común a gran parte de los artistas del fin de siglo, en el caso de las mujeres artistas ha venido a menudo acompañado de un profundo, casi patológico, desconocimiento del importantísimo papel que la crítica feminista jugó y juega más allá de nuestras fronteras; desconocimiento favorecido por la prácticamente total marginalización —en muchos casos ausencia— de las teorías feministas en las universidades españolas y agravado también por el hecho de que durante muchos años en las enseñanzas artísticas en nuestro país, la teoría del arte contemporáneo apenas si ha tenido un papel relevante. Estas ausencias, acompañadas de la falta de cualificación de los enseñantes —no sólo porque han sido en su inmensa mayoría hombres de no siempre inconfesadas tendencias misóginas, sino también porque se encontraban y, por desgracia para todos todavía se encuentran, prácticamente desconectados del circuito artístico internacional— ayudan a comprender la situación de franca desventaja en la que las artistas españolas hemos intentado desarrollar nuestro trabajo. Entre aquellas que no han tenido miedo a informar conceptualmente su obra podríamos mencionar a Marina Núñez o Ana Navarrete. El trabajo de esta última se nutre de la teoría feminista, optando por un acercamiento reflexivo que aún el compromiso casi político con una sofisticación del discurso que la aleja de las corrientes de una parte del calificado como «arte político», cuya ausencia de complejidad ha terminado resultando bastante negativa para el afianzamiento de las prácticas artísticas contemporáneas.

Contradiendo la extendida creencia de que una artista más o menos comprometida con los discursos feministas lleva a cabo una obra dedicada exclusivamente a «la causa», Navarrete ha explorado en trabajos como *La conquista del filósofo ¿y después?* (1991) y *La conquista del filósofo* (1992) entre otros, el papel de la cultura y sus instituciones en la consolidación de los sistemas de dominación occidentales y más concretamente se ha centrado en lo que ella misma define como una «crítica a los modos de representación de la cultura institucionalizada, más en concreto a lo que se conoce como alta cultura, donde la pintura y la escultura han sido los modelos hegemónicos, en cuanto que articulan perfectamente la categoría de obra de arte»².

Desde la deconstrucción de la pintura como técnica asentada en los modos de representación dominantes, Marina Núñez se mueve con precisión en torno

² NAVARRETE, Ana: *La conquista del filósofo*, El diente del tiempo, Valencia, 1992, pág. 21.

a la iconografía femenina. Su utilización del medio pictórico tradicional, al que intenta desplazar de su posición hegemónica desmembrándolo y presentando a la figura sobre un lienzo despojado del bastidor y el marco, garantes de su autoridad, le permiten elaborar un discurso desde el lado más crítico. Marina trabaja con y para la figura femenina, retomándola allí donde más ha sido representada, aunque esta vez su presencia adquiera un carácter interrogatorio. Las mujeres que presenta interpelan a nuestra mirada desarmándola desde un territorio que les resulta familiar: el de la enfermedad, y más concretamente el de la locura, espacio donde tan frecuentemente hemos sido recluidas y marginadas, conformando uno de los estereotipos mejor infiltrados aún hoy en nuestra sociedad. La histérica, uno de los modelos de comportamiento asociados de forma casi inherente a la feminidad, consustancial a ella, se muestra en plena efervescencia, en la cima de la convulsión incansable, desvelando la inoperancia del estereotipo.

Volviendo a un contexto más general, resulta conveniente recalcar que el miedo a las clasificaciones que hemos citado anteriormente parece referirse más a los contenidos de las piezas que a sus aspectos formales. Si un elevado número de artistas parecen sentirse disminuidas por el uso de parámetros críticos feministas, por ejemplo, para el análisis de sus trabajos, no parece que el hecho de limitarlos dentro de campos formales concretos les afecte demasiado. Por el contrario a un buen número de ellas les place autodefinirse y autoincluirse dentro de pequeñas clasificaciones como el de pintoras, escultoras, fotógrafas, artistas multimedia, performers, etc. Quizá podríamos comprender mejor el rechazo a reconocer una deuda conceptual si no aceptáramos sin cuestionarla una excusa tan difícilmente razonable como la anteriormente citada, la de no querer poner límites estrechos al trabajo y nos fijáramos más detenidamente en el hecho de que una referencia directa al llamado lado femenino de la experiencia en una obra resulta mayoritariamente aceptada y respetada si quien la firma es un hombre, como lo demuestra una gran parte de la obra artística contemporánea masculina, impregnada de reflexiones en torno a la fragilidad, la sensibilidad, la ligereza, etc. y con una estética claramente deudora de las prácticas feministas de los años 70 en EE.UU. Pero estas referencias a la «experiencia femenina» deben ser poderosamente conceptualizadas si quien las usa es una mujer (el trabajo de Elena del Rivero en sus intensas *Cartas a la madre* es una clara muestra de ello) o corre el serio peligro de ser acusada de particularismo, de una falta de universalidad en su trabajo.

El problema parece así comenzar cuando se plantea la posibilidad de que el contenido de las piezas no pueda ser compartido, comprendido y admirado al unísono por la práctica totalidad de individuos que pueblan el globo terráqueo y que, además, les produzca a todos ellos una «Experiencia Estética» de la misma inten-

sidad, falacia universalista ésta que un elevado porcentaje de críticos anclados en el pasado, y lamentablemente con un injustificado exceso de poder, favorecen y se empeñan en mantener viva a pesar de las evidencias. Tan sólo hemos podido encontrar durante estos años en nuestro país a un grupo de artistas masculinos que hayan acusado un grado de incomprensión similar al sufrido por aquellas mujeres artistas que no deseaban descafeinar conceptualmente sus trabajos y éste ha sido el formado por aquellos hombres que aspiraban a exponer abiertamente su homosexualidad en la obra, es decir, aquéllos que deseaban visualizar y reconstruir una experiencia «minoritaria». No debemos olvidar que las llamadas teorías «queer», un término de difícil traducción al castellano³ y que engloba los últimos estudios sobre teoría homosexual, ha bebido directamente de las fuentes del feminismo, de ahí que muchos puntos de vista de ambos coincidan.

Algunos ejemplos en este sentido los constituyen artistas como Pepe Miralles quien, desde su puesto como profesor en la Universidad de Valencia, intenta llevar a cabo una labor de difusión de las teorías feministas y cuyo trabajo se encuentra influenciado no sólo por esta tradición teórica y práctica, sino también por una estética del compromiso político y social especialmente enfocada en su caso al tema del SIDA. En su obra *La Impotencia* (1996), una serie de goteros van vaciándose y formando un charco en el suelo, jugando con el binomio impotencia-potencia y con connotaciones sexuales y de erotismo homosexual. Jesús Martínez Oliva también elabora su discurso visual en torno a una erótica homosexual que sitúa al pene en un espacio onanista de autoconsumo propiciado por una interesante reinterpretación del símbolo fálico. El artista lo objetualiza, no para acomodarlo una vez más sobre su eterno pódium sino para acercarlo al espacio del miedo, más próximo a la vagina dentada. Las obras que proyectamos fueron presentadas en una instalación titulada *Fluidos discontinuos* en el Espai 13 de la Fundación Miró de Barcelona y en el Centre del Carme en Valencia. Alex Francés reflexiona en su fotografía titulada *Cable Húmedo* (1996) sobre las relaciones de pareja, y nos presenta una propuesta creativa acerca de nuevos modos de relación en los que sitúa a ambos componentes de la pareja en el mismo plano.

Tampoco conviene olvidar que la conformación y fortalecimiento de lo «queer» como campo teórico nuevo y abierto ha permitido y facilitado un mayor acceso a otros sectores como el de las lesbianas, tradicionalmente relegadas por el feminismo a un segundo plano. Encontramos aquí una arena de trabajo más cómoda donde poder analizar el alto grado de discriminación y

³ Se trata de un término cuya traducción literal podría ser «marica» o «extraño, raro, no natural». «Queer» es una palabra que se ha empleado en el mundo anglosajón para llamar despectivamente a homosexuales femeninos y masculinos —a diferencia de «marica» cuya referencia masculina es ineludible— aunque su uso haya ido destinado mayoritariamente a ellos.

marginación que hemos sufrido durante bastante tiempo por parte de nuestras llamadas «sisters» heterosexuales. Como escribió Marilyn Frye «La conexión entre lesbianismo y feminismo ha puesto nerviosas a muchas mujeres»⁴. En cuanto a esta proximidad tan extremadamente compleja, el silenciamiento propiciado por el miedo al auto-reconocimiento de una opción sexual estigmatizada, en muchos casos ha superado al miedo a ser reconocidas como feministas. En realidad, ambos miedos se encuentran intrínsecamente relacionados, pues resulta muy habitual pensar en las mujeres feministas como potencialmente lesbianas y esta asociación ha sido utilizada con éxito como arma arrojadiza para evitar la expansión de los movimientos feministas en el seno de la sociedad. Para algunas, como Betty Friedan, esta asociación ha sido interpretada como acusación infundada de la que no han sido capaces de deshacerse con otros medios que no acarrearán un autoritario silenciamiento de las diferencias. Por otra parte, y como bien explica Laura Cottingham⁵, refiriéndose a las artistas feministas de los 70:

«documentar exhaustivamente la práctica cultural lesbiana dentro de la organización y práctica artística feminista de los 70 implicaría la ‘lesbianización’ de muchas mujeres que o bien ya no quieren o bien nunca quisieron ser consideradas lesbianas. Respetando las decisiones individuales y consciente de la ansiedad que todavía provoca el lesbianismo, me abstengo de mencionar a aquellas que han decidido permanecer en silencio. Pero yo no puedo participar completamente de ese silencio, puesto que mientras el lesbianismo sea considerado secundario o subordinado al feminismo, mientras sea malinterpretado y situado dentro del limitado concepto de práctica sexual, mientras que se continúe haciendo callar a las lesbianas, mientras aceptemos nuestra invisibilidad, las implicaciones de todas las prácticas feministas —pasadas, presentes y futuras— continuarán siendo malentendidas y permanecerán inacabadas». (La traducción es nuestra).

Volviendo a las teorías «queer», también queremos señalar que tanto éstas como las teorías feministas han construido su historia mayoritariamente en el mundo anglosajón y si bien la primera, como corpus teórico consciente de su campo de trabajo, es posterior a la segunda, desde principios de los años noventa la influencia mutua ha sido considerable y ha propiciado el hecho de que algunas artistas auto-reconocidas como lesbianas hayan podido obtener

⁴ Marilyn FRYE, «Willful Virgins, or, Do You Have to Be a Lesbian to Be a Feminist?» 1990 en *Willful Virgin: Essays in Feminism, 1976-1992*, California, Crossing Press, 1992, pág. 124.

⁵ Laura COTTINGHAM, «Eating from the Dinner Party», en *Sexual Politics*, University of California Press, p. 216.

una mayor difusión de su trabajo. En este grupo se encuentra por ejemplo Nicole Eisenman, cuyos dibujos, murales e instalaciones se inspiran en una estética de viñetas para los que en ocasiones se apropia de inocuos personajes conocidos de los dibujos animados como en el caso de *Betty Gets It* (1992) en el que recontextualiza a las protagonistas femeninas de «Los Picapiedra» para mostrárnoslas desde un nuevo punto de vista, o bien construye una serie de majestuosas escenas (*Amazons Castrating Capture Pirates*, 1992) donde juega con claves pictóricas tradicionales en composiciones clásicas en las que las protagonistas, que parecen inmersas en un enrevesado sueño lesbiano nos resultan inequívocamente contemporáneas.

Un *Museo de los sueños lesbianos* es lo que construye Millie Wilson, parodiando un museo de antropología en el que el sujeto de estudio resulta poco habitual, a pesar del carácter antropológico con que es escrutinado en nuestra sociedad. En *Wig/cunt* (1990), Wilson posiciona los símbolos anatómicos de la feminidad en un contexto claramente cultural, utilizando imágenes genitales extraídas del discurso científico para alterar la construcción histórica de la mujer lesbiana como anormal, ironizando sobre las creencias de algunos médicos que consideraban que podía averiguarse la opción sexual de una mujer a partir de la forma de su clítoris.

Zoe Leonard presentó en una sala de la Neue Gallery en la Documenta IX de 1992 una instalación en la que varios retratos alemanes de esposas, amantes e hijas pintados en el siglo XVIII compartían su pudoroso espacio con varias representaciones fotográficas de primeros planos vaginales a los que parecían contemplar de reojo. La subversión de los significados y los modelos de comportamiento que se producía nos llevaba a reflexionar sobre los vacíos de la representación, los huecos a través de los que podemos dejar colarse al objeto de nuestro silencio.

En nuestro caso, *Identity game* (1996) ha terminado por convertirse para nosotras casi en una tarjeta de presentación, en una manera de dirigir la mirada hacia algunos aspectos que condicionan la recepción de nuestra obra. La artista norteamericana Adrián Piper, durante los años 1986 y 1990, introducía en las fiestas a las que era invitada unas tarjetas que entregaba a cualquiera que hiciera una referencia racista en su presencia, informándoles de que ella era en realidad negra, aunque esto no fuera un hecho evidente. De esta forma hacía a su interlocutor consciente de sus propias palabras. El texto de aquellas tarjetas decía así:

Querido amigo/a:

Soy negra,

Estoy segura de que no te habías dado cuenta de ello cuando hiciste/te reíste de/estuviste de acuerdo con aquel comentario racista. En el pasado

he intentado advertir a los blancos acerca de mi identidad racial por adelantado. Desafortunadamente, esto provoca invariablemente una reacción que les hace tacharme de agresiva, manipuladora y socialmente inadaptada. Por lo tanto mi política es la de asumir que los blancos no hacen estos comentarios, ni siquiera cuando creen que no hay ningún negro presente, y distribuir esta tarjeta cuando lo hacen.

Lamento cualquier incomodidad que mi presencia pueda causarte de la misma manera que estoy segura de que tú lamentas la incomodidad que tu racismo me causa a mí.

Afectuosamente,

Adrián Margaret Smith Piper.

(La traducción es nuestra).

Han pasado los suficientes años para que el componente conceptual de esta tarjeta de presentación, a pesar de su gran eficacia, potenciada por el elevado componente irónico de la performance que la acompañaba, haya perdido fuerza como herramienta útil para algunos de nosotros, quizá debido a su aceptación autoclasificatoria ⁶. Nosotras decidimos mostrarnos con un juego, convertimos de alguna manera en las herramientas del mismo, metafóricamente hablando, otorgando a quien quisiera y pudiera acercarse la posibilidad de incorporarse al mismo. *Identity game* toma su título del inglés puesto que es en este idioma en el que se han desarrollado durante los últimos años los discursos en torno a la identidad, discursos que no son fácilmente exportables fuera de ese ámbito pero que, ante la ausencia de otras herramientas conceptuales, se han exportado por la vía de una traducción deficiente a otros países. Esta obra se presenta como un juego divertido donde las normas son desconocidas al principio por los jugadores, conscientes de ellas al intentar iniciar la jugada. *Identity game* plantea la posibilidad de que la identidad sea más difícil de escribir y narrar de lo que aparenta y sobre todo la consciencia de no querer ser una marioneta en manos de extraños que se empeñan en definirnos y adjudicarnos unas características concretas, una etiqueta impuesta.

Obviamente, para la construcción de una «identidad» resulta prácticamente imprescindible encontrar primero los puntos comunes entre los individuos que la conforman, aquéllos que singularizan la pluralidad, ya que cuanto más diverso sea un grupo social, más difícil resulta reconocerlo y por lo tanto alie-

⁶ Algunas prácticas artísticas de las mal denominadas minorías étnicas pueden extrapolarse al campo creativo de otros grupos sociales y viceversa; si bien debemos considerar que la aceptación de pertenencia a un grupo social conformado como tal desde el exterior ya no parece ser una solución deseable por el sacrificio personal que conlleva, aunque la discriminación social persista y se haya mantenido prácticamente inalterada.

narlo. La identidad se constituye así mediante un proceso que podríamos llamar de «singularización», de aceptación de una normativa en la cual desapareceríamos bajo la farsa de una supuesta diferencia unificadora. El discurso artístico imperante se ha articulado en torno a esta forma de entender la identidad, ofreciendo poca resistencia a dicho planteamiento, aceptando la «creación» de individuos tipo, representantes imprescindibles de una minoría en el paraíso de la pluralidad. Hay que cubrir las apariencias.

Huelga decir que a este monocolor lado de la piel de toro, a ninguna persona de otras etnias se le permitía siquiera imaginar la posibilidad de convertirse en artista visual reconocido/a; este tema ni siquiera se ha planteado abiertamente y seriamente hasta ahora. Ya suponemos que sólo comenzará a hablarse de ello cuando la presión internacional vuelva a dejar en evidencia al estamento crítico. Como ha planteado Rosa Martínez en su artículo «Paisaje después de casi todas las batallas»⁷: «en España apenas se ha reivindicado la integración de los gitanos, que es el grupo étnico con mayor presencia en el país, y las luchas de los homosexuales o de las mujeres —en el campo artístico— son aún un hecho de pequeña escala». De todas formas, y en el caso de que el fantasma de las cuotas obligara a seleccionar a artistas de las minorías, probablemente volvería a repetirse el esquema y de nuevo la tradición patriarcal se infiltraría, dando prioridad a la «calidad genital».

Sin embargo, y a pesar de lo decepcionante del panorama, cada vez somos más quienes nos mantenemos deseosas y deseosos de provocar una nueva situación. Desde finales de 1993 y gracias a que la Junta de Andalucía decidió hacer una exposición sobre mujeres artistas andaluzas, encargando el catálogo del proyecto a Mar Villaespesa, pudimos acceder a la traducción de algunos relevantes textos de la teoría feminista y conocer a escritoras de la talla de Kate Linker o Amelia Jones. «100%» supuso un notable adelanto desde el punto de vista teórico y el principio del cambio desde el punto de vista práctico, quizá no tanto por el lanzamiento de las artistas como por el *shock* emocional, acompañado de la consiguiente sorpresa, que estos textos provocaron entre los críticos que quisieron acceder a ellos. Este tipo de textos, si bien no se dedicaban principalmente a analizar la práctica artística de las mujeres, sí facilitaban una herramienta importante para la contextualización del trabajo de muchas de ellas, prácticamente huérfanas de madres hasta entonces. El catálogo de «100%» puede citarse como el principio de un cambio en el que el arte realizado por mujeres comienza a ser un valor al alza.

Por supuesto que no se puede excluir de esta nueva situación la presión del contexto internacional, donde la situación ha cambiado considerablemente en

⁷ En *Letra Internacional* nº 48, Madrid, 1997, pág. 43.

la última década. Resulta ya muy difícil obviar que los trabajos de artistas como Kiki Smith, Rachel Whiteread, Jessica Stockholder, Roni Horn o la jovencísima Kara Walker pujan muy fuerte, por derecho propio.

Rachel Whiteread, artista británica que organizó un enorme revuelo al ganar el prestigioso premio Turner, hasta entonces territorio exclusivamente masculino, ha ido construyendo una obra de gran madurez en torno al vaciado en negativo de objetos que extraía de su realidad personal. Estos objetos son presentados, casi ofrecidos, al espectador para que proyecte su propia memoria sobre ellos, estableciendo un diálogo entre la memoria personal y la colectiva. El proceso de inversión provoca un juego entre forma y contenido que parece materializar a este último, sacarlo del interior y darle la relevancia que merece. Por otro lado, es éste un contenido compartido, pues cada uno de nosotros le da vida propia acorde a nuestra propia circunstancia.

En cuanto a Kiki Smith, su trabajo se ha centrado en lo que podríamos llamar «verdades» del cuerpo, aunque sean éstas verdades frágiles y sobre todo elusivas. Smith saca a la luz aquello que Kristeva definiera como «lo abyecto». En palabras de la artista ⁸: «la mayor parte de las funciones corporales son escondidas o separadas de la sociedad, como el sexo o el movimiento intestinal. Separamos nuestros cuerpos de nuestras vidas. Pero, cuando una persona se está muriendo pierde el control de su cuerpo. Esta pérdida de las funciones puede parecer humillante y asustarnos; pero por otro lado podemos mirarlo como una especie de liberación del cuerpo. Parece una buena metáfora que la gente pierda el control a pesar del repletísimo orden del día de las distintas ideologías de la sociedad que intentan controlar nuestros cuerpos: la medicina, la religión, la ley, etc.».

Kara Walker ha mostrado recientemente su instalación *The End of Uncle Tom*. Este trabajo consiste en siluetas de papel negro fijadas a la pared de la galería, que producen un efecto parecido al de los camafeos o las sombras chinescas, introduciendo la narración de una relectura no complaciente de la historia. Todo ello la sitúa, como a parte de los artistas afroamericanos de su generación, en un espacio opuesto a la fácil reivindicación heroica y nostálgica de un supuesto pasado inocente. Estos valores al alza van también acompañados de una nueva generación de mujeres artistas latinoamericanas como Doris Salcedo, Rosangela Renno, Jack Leiner o Marta María Pérez quienes, gracias a la buena recepción de su trabajo en Estados Unidos, han forzado a cambiar al tradicionalmente inamovible mercado del arte español; si bien estos trabajos han sido utilizados o presentados para colorear un discurso multicultural

⁸ Robin WINTERS, «An Interview with Kiki Smith», citado en *Corporal Politics*, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA, 1992, pág. 46.

mimetizado, perdiéndose con esta banalización gran parte de su fuerza y de su personalidad.

Volviendo al entorno anglosajón, los trabajos de las artistas han encontrado un lugar quizá porque poseían un fuerte apoyo de una parte de la crítica que intentaba despojarse sin dolor del estigma de la discriminación y porque el trabajo de artistas anteriores había sido ampliamente documentado a través de textos como el conocido «From the Center» (1976) de Lucy R. Lippard o el británico «Framing Feminism» (1987) de Rozsika Parker y Griselda Pollock. La influencia del proyecto «Womanhouse» que Miriam Shapiro y Judy Chicago desarrollaron en 1972 en el Cal Arts de Los Angeles dio un importante giro al arte que se estaba desarrollando en la costa oeste de Estados Unidos, influenciando fuertemente a artistas como Mike Kelley o Paul McCarthy, a pesar del no reconocimiento de la deuda por su parte. Posteriormente, libros como «Women, Art and Society» de Whitney Chadwick o el más reciente «The Power of Feminist Art» han hecho imposible para cualquier investigador que se precie pasar por alto la influencia que desde los feminismos han tenido las mujeres artistas en el arte de nuestro siglo. En Europa, con la importante excepción de Gran Bretaña, una labor de investigación semejante está aún por realizar y quizá ya no pueda llevarse a cabo apropiadamente porque con el paso del tiempo los datos van siendo borrados y por lo tanto la influencia de las artistas desvaneciéndose, y también porque la represión a los movimientos feministas fue mayor que en Estados Unidos. En nuestro caso, el franquismo abonó el terreno ideal para una represión cultural de la que nos ha sido muy difícil recuperarnos o al menos alcanzar el nivel de otros países, un ejemplo claro de ello nos lo muestra el ya tradicional anquilosamiento de nuestras universidades. Debemos tener en cuenta que la mayoría de los artistas fuera de nuestro país encuentran su primera oportunidad a través del trabajo desarrollado en las universidades⁹, que se han convertido en centros de conexión entre el artista, el estamento crítico y los galeristas. Aquí, la dictadura ocasionó el éxodo de los intelectuales y, si bien algunos nombres —no muchos— pudieron saltar a la arena internacional, el panorama del arte español y las estructuras creadas a su alrededor todavía no han conseguido liberarse del caciquismo implícito en sus mismos órganos de gestión y de un público con una escasa preparación.

Como ya todos sabemos, los años 80 supusieron un principio no tanto de relanzamiento como de creación de un nuevo mercado para las artes plásticas; pero el exceso de euforia, contagiada por lo que estaba sucediendo en los mer-

⁹ Un ejemplo de artista estadounidense (aunque nacida en las Bahamas) cuya exposición de fin de curso en su escuela la lanzó casi directamente como figura del panorama artístico internacional es Janine Antoni, cuyo trabajo pudo ser visto el pasado año en la Sala Montcada de Barcelona en el ciclo «Tejido inacabado» comisariado por Amparo Lozano.

cados europeos y norteamericanos, y favorecida por la eclosión democrática en nuestro país, dejó de lado una reflexión más seria y todo quedó reducido a una feria de vanidades que ha provocado la crisis actual del mercado. Los países más fuertes intelectual y económicamente como Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania o Francia se están no sólo recuperando de la crisis sino saliendo fuertemente beneficiados; pero en nuestro caso, y dado que carecíamos de una estructura sólida para la promoción del arte y de una clase económicamente fuerte con formación artística, la crisis se ha convertido en un estado crónico donde los precios de las obras de arte no alcanzan en muchos casos ni para cubrir los costos de los materiales. Esta situación convierte al mundo del arte español en extremadamente vulnerable y reacio a los cambios.

El intento de crear nuevos espacios para el debate y la reflexión, con un concepto más abierto y comprometido con nuevas estrategias de acercamiento al hecho artístico abre nuevas esperanzas, aunque dentro de este contexto las posibilidades de acción, los intentos por crear un debate serio siguen siendo muy limitados y la repercusión de los acontecimientos muy difícil de medir por el momento. Debemos tener en cuenta que este país estaba ya cansado de las exposiciones de mujeres, por poner un ejemplo, antes incluso de que estas muestras hubiesen tenido lugar. Durante muchos años hemos asistido a exposiciones en las que prácticamente todos los participantes eran del género masculino sin alzarse voz alguna de protesta y, lo que es más incomprensible, sin que ello sirviera para cuestionarse el por qué más allá de los siempre presentes tópicos. Resulta cuanto menos interesante que aquellos y aquellas que cuestionan que el hecho de haber sido educada como mujer en una sociedad hegemónicamente masculina sea un factor importante a la hora de enfrentarse al hecho creativo, que aquellos y aquellas que no consideran necesario un análisis profundo de la situación, no eleven luego sus voces de protesta cuando el factor de unión de los comisarios para seleccionar a los artistas que forman parte de una exposición sea el origen geográfico, siendo seleccionados aunque sólo hayan permanecido en una comunidad autónoma el tiempo necesario para nacer. Quizá el hecho de adjudicarnos la clasificación «mujer» a la hora del nacimiento nos sitúe en tierra de nadie y por lo tanto nos excluya de poseer un espacio propio.

En todo caso, la creación de ese espacio propio no es una tarea sencilla, pero sí un reto laberíntico del que no es fácil escapar, como no sería fácil escapar de los 27 «corredores de ficción» que componen el proyecto *Sin nombre* de Montse Soto; un espacio de pérdida de la identidad cuyo carácter anónimo, acorpóreo, no nos impide emplearlo como metáfora de nuestra situación en la sociedad. Toda forma de pensamiento que intente aportar datos o ayudarnos a descubrir las razones que han justificado la exclusión de nuestra cultura de for-

mas alternativas de análisis de la realidad justifica la investigación, aunque para su realización no se disponga del apoyo de una clase intelectual más temerosa de perder su sillón en la corte que de favorecer el conocimiento. La inclusión del trabajo de las mujeres en el arte contemporáneo ha introducido numerosos cambios no sólo en la concepción de la obra de arte, sino en la propia idea del papel que el artista juega en la sociedad. Hoy en día, ya suficientemente alejadas de los años 80, nos situamos en un terreno diametralmente opuesto al que aparentemente estos años nos conducían. Si aquellos años constituyeron prioritariamente una época de recesión intelectual en la cual dominaba la figura del artista que se presentaba a sí mismo como genio, como niño travieso y gesticulante al que, en realidad, era fácil educar y convertir en acérrimo defensor del sistema imperante, actualmente hacemos una relectura diferente de los mismos. Los protagonistas han cambiado y las antiguas influencias se desvanecen para dejar paso a trabajos más consolidados. Resulta difícil obviar que la obra de Cindy Sherman o las prácticas apropiacionistas de Sherrie Levine han terminado teniendo más repercusión e influencia entre los artistas de los noventa que los expresionismos pictóricos de Julian Schnabel o Eric Fischl.

Una relectura de los trabajos que las mujeres estamos realizando en los últimos años nos lleva irremediamente a hablar de diversidad, la multiplicidad de opciones y la apertura de las salas expositivas más relevantes a las mujeres artistas comienzan a propiciar un clima de debate adecuado para dejar de abocetar conceptualmente estos trabajos. Un ejemplo de artista cuya obra difícilmente podría haber sido comprendida durante la pasada década puede ser Begoña Montalbán, artista catalana que comenzó una carrera tardía a principios de los noventa y cuyo trabajo ha sido ampliamente difundido en Barcelona y ahora también en Madrid. Su obra, que comenzó girando en torno al cuerpo enfermo, mutilado, se ha desplazado hacia una estética más aséptica, protagonizada siempre por el cuerpo femenino.

Los parámetros críticos comienzan a ampliarse y, si bien sería deseable que la obra de las artistas españolas pudiera verse en un entorno más favorecedor, no parece muy aconsejable estar esperando que un Papá Noel que nosotras no diseñamos se encargue de remediar el problema. Quizá deberíamos tener en cuenta que muchas de las trabas conceptuales para la aceptación de algunas artistas, como Carole Schneemann por ejemplo, se han basado en debates que no se han producido ni desarrollado en nuestro país y por lo tanto estas posturas apenas si pueden comprenderse aquí. Así ocurre por ejemplo con el debate «pornografía/anti-pornografía», bien representado por la obra de Sarah Lucas *Fucked (Two Fried Eggs & Hot Dog in a Split Bun with Herpes)*, difícil de imaginar e incluso de entender en nuestro contexto. Un contexto donde la osadía y la libertad para ejercer la crítica desde dentro no suelen tener una buena bien-

venida. La obra de Lucas, informada por el trabajo de Andrea Dworkin, supone un golpe en la cara para todas y todos aquellos que dan por finalizada la relación del arte con posturas sociales más comprometidas. A muchos críticos españoles no sólo chocaría, sino que también ofendería lo que con toda probabilidad muchos calificarían de «tomadura de pelo sin apenas calidad artística». Mientras tanto, la prestigiosa revista suiza *Parkett* analiza en uno de sus números recientes el trabajo de esta artista.

Desde otro contexto la obra de Cathy de Monchaux trabaja con el deseo en un plano lo suficientemente ambiguo como para introducirnos en el mundo de lo abyecto y de la representación sexual confusa, en un binomio atracción /repulsión que nos ayuda a hablar de otro de los debates más, a veces lamentablemente, extendidos dentro del arte feminista actual, como es el que gira entorno al esencialismo versus antiesencialismo. Un debate específicamente anglosajón pero sin cuyo conocimiento apenas pueden entenderse los movimientos de amor y odio, a veces de censura encubierta, que han protagonizado los últimos años de las prácticas artísticas feministas.

Es obvio que al no haberse desarrollado una profundización en esta polémica, resulta difícil entender las razones por las que Judie Bamber se decide en el 94, a pintar los sexos femeninos con tan aparente perfección realista, ni por qué elige para ello la técnica más tradicional de Occidente, óleo sobre madera. Una de las razones que pudieron influir en el trabajo de Bamber fue quizá la sensación de pérdida de la inocencia. Esa ilusión casi pueril que informó el trabajo de muchas mujeres durante los años setenta, y que fue tan discutida desde los sectores más temerosos a caer en un ilusionismo biologicista, ha dado lugar a posturas más maduras, condicionadas por el deseo de terminar con la censura hacia la representación evidente del sexo femenino, obviamente un sexo incorpóreo, que se ha manifestado como una de las representaciones más difíciles de la historia del arte. Si bien es cierto que el trabajo de Bamber viene enmarcado por la opción sexual de su autora, su deseo de no ser categorizada como artista heterosexual dota a la obra de un carácter netamente distinto, pues la lleva al sinuoso terreno del deseo.

Para nosotras, uno de los factores más interesantes de la pieza anterior lo constituye el hecho de coincidir en fechas con algunos trabajos que presentamos ese mismo año en Barcelona donde, al igual que Judie Bamber, nos decidimos por una representación imposible de los sexos femeninos, con alargamientos y deformaciones anatómicas que alejaban la representación del terreno de la «Verdad», verdad anatómica, verdad sociológica. De manera parecida, nos decantamos por un método de representación tradicional: el dibujo; si bien en nuestro caso la imagen representada contenía un discurso cortocircuitado por otros referentes que lo situaban en un lugar más alejado de posibles interpreta-

ciones biologicistas. Nuestro trabajo se realizó con lápiz sobre la pared y murió de alguna manera con ella, los sexos dibujados estaban rodeados por nuestras siluetas también dibujadas y penetrados por espejos, una metáfora conceptual que los situaba en el campo de lo surreal. Obras como éstas nos condujeron por el camino de lo ambiguo, lo ambiguo pensado, lo ambiguo presentado al azar y nos arrastraron casi irremediabilmente hacia el territorio de la pregunta. ¿Por qué no?

Pregunta que queremos emplear para enlazar los trabajos que hoy os hemos presentado. ¿Por qué no? ¿Por qué hay que definir cómo debe ser una obra antes de que esta se abocete siquiera? ¿Por qué los trabajos de las mujeres han venido siempre envueltos por la polémica de cómo o a qué preguntas han de responder antes de que haya existido siquiera la libertad necesaria para que se realicen? ¿Cómo puede plantearse la posibilidad de encontrar puntos comunes en los trabajos artísticos realizados por mujeres si apenas han transcurrido treinta años desde que éstos empezaron a adquirir protagonismo para una historia del arte que se habíapreciado hasta ahora de objetividad absoluta? Si tenemos en cuenta que la censura aún no ha terminado en muchos países y los condicionamientos económicos se han convertido en un factor importantísimo a la hora de que un artista pueda desarrollar su trabajo, ¿cómo podemos hablar del trabajo de las mujeres artistas y de la identidad de la mujer sin tener en cuenta estos condicionantes? Quizá empecemos a encontrar respuestas el día que dejemos de unificar tendencias y se empiecen a respetar las *diferencias* que hay entre las *diferentes* formas de aceptar la existencia de las *diferentes* mujeres, sin poner límites a esa pluralidad. Pero como cada vez la situación es más precaria para las y los artistas, aunque más para nosotras que para ellos, como cada año que ha transcurrido en esta década nuestras condiciones económicas han empeorado más y más, quizá en un futuro próximo tan sólo podamos hablar del arte de una clase social en concreto y perdamos esa ansiada pluralidad en defensa de unos privilegios clasistas.