

Prácticas artísticas y feminismos en los años 70

La incorporación de las mujeres a la escena artística experimentó a lo largo del siglo xx, y en estricto paralelo a las luchas sociales, dos momentos de máxima importancia. El primero tuvo lugar entre los años 20 y 30. Las décadas de entreguerras fueron muy fértiles tanto a nivel artístico, como respecto a la puesta en práctica de estrategias políticas y sociales que equipararan los derechos de ambos sexos. Esta ola de tolerancia, dignidad social y librepensamiento sufrió un corrector social en la vuelta al orden de los años 40 y 50, tras el final de la Segunda Guerra Mundial. En España, esta regresión se vio incluso adelantada con el triunfo del Franquismo en 1939, siendo más radical y traumática que en el resto de Europa. El segundo momento se produjo a finales de los años 60, coincidiendo con la profunda transformación en las mentalidades que siguió a la paulatina incorporación de mano de obra femenina a un mercado laboral modernizado, así como al cambio de paradigma social que supusieron las reacciones generalizadas contra lo establecido: el Mayo del 68, los grupos pro derechos civiles, el movimiento *hippie*, y las corrientes pacifistas surgidas contra la Guerra de Vietnam¹. Si bien en los años 20 y 30 las mujeres empezaron a participar con cierta normalidad en la escena artística, habrá que esperar a finales de los años 60 para encontrar las primeras denuncias de

1 Algunas artistas presentes en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, como Nancy Spero y Carolee Schneemann, realizaron en la bisagra de la década obras que aunaban posturas feministas y la denuncia bélica.

sexismo y racismo en la práctica artística, así como obras que podamos calificar de feministas o influidas por el feminismo, situación que se produce con mayor claridad en el ámbito anglosajón². Estas manifestaciones formaban parte de la renegociación de conceptos y fórmulas amparados por el modernismo, una negociación que tenía mucho de política y que transformaría las maneras de producir y consumir arte propugnadas por las neovanguardias³.

A este despertar en la práctica artística, se unió el desarrollo de un potente discurso teórico, basado, por un lado, en el estudio crítico de las imágenes que se proyectaban de las mujeres. Por otro, en el análisis de cómo estudiaba la historia oficial la obra de las artistas del pasado, para llegar a la conclusión de que no las estudiaba en absoluto. La pregunta que en 1971 lanzaba Linda Nochlin desde las páginas de *Art News* “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” se considera el texto seminal de una historia del arte elaborada con una perspectiva de género. Nochlin concluía que la razón de la escasez de mujeres en la historia había estribado en sus limitaciones sociales y educativas en comparación con los varones. Ponía así en evidencia que las herramientas de selección de los artistas no son naturales y están fuertemente ideologizadas, al tiempo que rechazaba el arraigado mito de que la producción artística es la expresión directa de un individuo genial⁴.

2 En 1969, las artistas que conformarían *Women Artist in Resistance* (WAR) denunciaron que la exposición anual del Whitney casi no contaba con mujeres. En Gran Bretaña, algunas artistas se organizaron en torno a The Woman's Workshop en la Artists' Union (1971). La presión ejercida por estos colectivos tuvo resultados, si nos atenemos a la participación porcentual de artistas mujeres en manifestaciones públicas y exposiciones poco después, y sirvió para iniciar el rescate museográfico de creadoras como Louise Bourgeois, Frida Kahlo o Louise Nevelson. Véase: Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992, pp. 320-326. En España, y en la actualidad, es preciso citar el papel que está asumiendo en este sentido Mujeres en las Artes Visuales (MAV).

3 No pretendemos desde estas páginas entender el arte de filiación feminista como una categoría distinta y al margen del arte contemporáneo, ya que muchas de sus propuestas conceptuales y lingüísticas estaban trabadas con actitudes generales de las neovanguardias.

4 Linda Nochlin. “Why Have There Been No Great Women Artists”. *Art News*, vol. 60, 1971.

En este sentido, la corriente prioritaria del pensamiento feminista⁵ durante los años 70 fue el llamado “esencialismo“, que partía de la creencia de una feminidad innata oponiendo los conceptos naturaleza y cultura. No obstante, una cierta tendencia a encasillar los trabajos formulados durante este periodo dentro del esencialismo o el postestructuralismo resulta peligrosa por reduccionista, ya que su riqueza y diversidad interpretativa supera esta lectura maniquea⁶. Así un campo de lucha común sería la denuncia de las condiciones laborales, la visibilidad pública, los derechos reproductivos, los roles familiares y, en general, la desigualdad no oficial que sufrían las mujeres en esos años, una desigualdad que, en el caso de las artistas, se traducía en la censura o marginalidad de sus experiencias creativas. Esta denuncia tomó distintas vías.

Por una parte, respecto a la ansiada búsqueda de un lenguaje propio y de la autorepresentación muchas creadoras encontraron en la tenencia del propio cuerpo, enmarcado como lugar de la enunciación, una afirmación jubilosa de la “otredad” frente a la cosificación que habían padecido a lo largo de la historia del arte; las referencias ovoides y vulvares en la obra de Lee Bontecou o las vaginas en el trabajo de otras creadoras manifiestamente feministas, como Niki de Saint-Phalle, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Miriam Schapiro o Judy Chicago, son un ejemplo claro de lo que venimos diciendo.

Otras artistas proyectaron su trabajo hacia las antiquísimas figuras religiosas del matriarcado y en concreto hacia el arquetipo de la “Gran Diosa”.

5 Nos centraremos aquí en la aportación de las anglosajonas y españolas por dos razones: una extensión limitada y porque las obras de la permanente del MNCARS que hacen referencia al feminismo o a la influencia del mismo en las artes visuales de los años 70 y primeros 80 son fundamentalmente de americanas y españolas. Respecto a éstas últimas nos hemos basado en la investigación y entrevistas que estamos llevando a cabo en la actualidad, gracias a una beca del departamento de Programas Públicos del MNCARS y que se encuentra actualmente en proceso, por lo que lo consignado aquí debe entenderse de manera provisional.

6 Peggy Phelan. “Survey”. En: Helena Reckitt y Peggy Phelan. *Art and Feminism*. Londres: Phaidon, 2001, p. 22; y Patricia Mayayo. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 17.

Las *performances* en la naturaleza de la cubano-norteamericana Ana Mendieta identificaban su cuerpo con la tierra, lo que se sumaba a la recuperación de tradiciones de sus orígenes culturales perdidos tras su exilio político. Al carecer en la práctica de historia, la *performance*, el vídeo y la fotografía –estos últimos inicialmente concebidos en muchas ocasiones como fórmulas de documentación– se entendían como medios capaces de visibilizar las experiencias de las mujeres ajenas a la mirada patriarcal. También se empezaron a utilizar soportes y materiales perecederos dentro de la corriente general de desmaterialización que experimentaba el arte, al tiempo que se reivindicaron las prácticas culturales y creativas tradicionalmente en manos de las mujeres que, como el arte textil o la cerámica, la historia había calificado de “artesanía” con la desvalorización jerárquica que la categoría implica.

Frente a algunos de estos posicionamientos, las feministas ligadas al postestructuralismo y al psicoanálisis rechazaron a finales de la década una imaginería que tildaron de ingenua, al considerar que redefinía la feminidad devolviéndola paradójicamente al esencialismo y al ahistoricismo en el que había estado confinada por el pensamiento patriarcal. Proponían como alternativa una interpretación cultural de las imágenes de las mujeres, lo que las hacía, por tanto, cambiantes, y transfería el peso que hasta entonces habían tenido los estudios históricos hacia la teoría, discurso éste que puede ilustrarse con la obra de Mary Kelly *Post-Partum Document* (1973-1979)⁷. Las fotografías de Cindy Sherman planteaban la feminidad como mascarada en unos autorretratos que, lejos de lo autobiográfico, no decían nada de la artista. Martha Rosler denunciaba en *Semiotics of the Kitchen* (1975) cómo los papeles de dominio y sumisión deben analizarse dentro del sistema lingüístico y simbólico, ilustrándolo con la reclusión de las mujeres en espacios como la cocina. Los álgos de Eleanor Antin, como rey o como bailarina, no sólo subrayaban sus fantasías y sus sueños, sino que exploraban las posibilidades del género: cómo no era preciso cambiar de sexo para convertirse en hombre.

7 Laura Mulvey proponía alejarse de las investigaciones históricas sobre las artistas mujeres para dedicarse a un análisis teórico de la mirada y de la representación como tal. Laura Mulvey. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, v. 16, n.º 3, Otoño 1975, pp. 6-27.



Ana Mendieta. *Burial Pyramide*, Yagul, México, 1974

Si en el ámbito anglosajón la década de los 90 fue el momento de recuperar a las artistas de los 70, incluso reabriendo el debate sobre el esencialismo, en España este escenario no fue posible. En la historiografía que analiza lo ocurrido entre los años 70 y principios de los 80, la referencia a artistas mujeres suele ser discreta, siendo casi inexistente la alusión a los discursos feministas⁸. Este olvido se enmarca en un contexto más amplio, ya que las historiadoras Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez López señalan que, en general, el Movimiento Feminista fue borrado de la Transición⁹. Generación tras generación el relato hegemónico va dejando fragmentos de la historia en la cuneta¹⁰. Carmen Navarrete ha señalado que los pactos de la Transición no sólo tuvieron una versión

8 Para un estudio sobre la imagen marginal y hostil del Movimiento Feminista que se proyectó desde los medios durante la Transición española, véase: Pilar Toboso. “Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos”. En: Carmen Martínez Ten; Purificación Gutiérrez López y Pilar González Ruiz (eds.) *El Movimiento Feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra, 2009, pp. 71-98.

9 Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez López. “Prólogo”. *Óp. cit.*, p. 9.

10 Esa pérdida de genealogía se produjo de forma similar en Argentina, ya que los proyectos feministas de los 80, como *Mitominas*, comisariado por Monique Altschul, o los ensayos de Leonor Calvera fueron obviados por la historiografía de los 90. Véase: María Laura Rosa. “Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino”. En: VV. A.A. *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la Historia del Arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIII Jornadas CAIA*. Buenos Aires: CAIA, 2009, pp. 205-216.

política, sino que afectaron a todos los órdenes de lo social, y también al arte, afirmando que la literatura histórica obvió y obvia a determinados artistas y manifestaciones creativas de forma intencionada¹¹.

Las reflexiones de Navarrete no hubieran sido posibles sin el *boom* de los estudios de género que se vivió en España en los años 90 y que formó a las historiadoras y artistas de nuestra generación. No sólo se tradujeron obras fundamentales de la historiografía feminista anglosajona, como *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick, o se publicó una antología de textos esenciales en el catálogo¹² de la exposición *100%*, sino que empezamos a elaborar una literatura propia, entre la que es preciso citar un libro de gran influencia en aquellos años, *El andrógino sexuado* de Estrella de Diego. Esto corrió en paralelo a un cambio de registro temático y de las estrategias de recepción en la obra de artistas de esa generación y a un reforzamiento de la presencia de las de la década anterior, lo que trasmutó la concepción de las exposiciones institucionales que, coincidiendo con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, se celebraban puntualmente el día 8 de marzo desde la llegada de la democracia¹³. Frente a la inercia de los distintos institutos de la mujer, ya fueran estatales, regionales o locales, en la organización de exposiciones cuyo único nexo de unión era el sexo biológico de las participantes, se empezaron a programar exposiciones de tesis, muchas de filiación feminista, aprovechando estratégica, y por qué no, intere-

11 Carmen Navarrete. “Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales”. En: *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2007, pp. 203-210. En este sentido, es preciso citar el trabajo que Navarrete llevó a cabo con María Ruido y Fefa Vila (*Desacuerdos*, 2004-2005). Véase también: Juan Vicente Aliaga. “La memoria corta: arte y género”. *Revista de Occidente*, n.º 273, febrero 2004, p. 58; y Patricia Mayayo. “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)”. En: *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria: Montehermoso, 2008, pp. 113-121.

12 Mar Villaespesa (ed.) *100%*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1993. La compilación, de Teresa Gómez Reus y Carmen África Vidal, reunía textos de Teresa de Laurentis, Amelia Jones o Janet Wolff, entre otras.

13 El Instituto de la Mujer fue fundado en 1983 por el primer gobierno socialista de Felipe González y sirvió de modelo para la creación de departamentos similares, dependientes de comunidades autónomas y ayuntamientos.



Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*, 1975

sadamente, esa fecha de marzo¹⁴. Pero ni siquiera esta coyuntura propicia favoreció una mirada hacia los años 70. Todavía está por hacer el recuento del quién, dónde y cómo para poder evaluar el papel que tuvieron estas artistas. Sólo de esta manera se puede hacer una reinterpretación de la historia que la complete. A falta de estos estudios, y aunque lentamente, se están visibilizando trabajos en esta línea y no parece arriesgado aventurar que hubo escasas aportaciones¹⁵ que podamos considerar dentro de un feminismo programático en el arte español de los años 70.

14 Estrella de Diego. "Caretas". En: Isabel Tejada Martín (ed.) *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. Alicante: I. Juan Gil-Albert, 1995, pp. 19-23.

15 Agradezco a Eva Lootz, Marisa González, Paz Muro, Isabel Quintanilla, Isabel Oliver, Ángela García Codoñer, Paloma Navares, Esther Ferrer y Concha Jerez sus aportaciones.

La situación política de España, con la pervivencia de una dictadura, es difícilmente comparable a la de otros países, lo que se hace extensible respecto al análisis de sus prácticas artísticas. Como ha señalado Griselda Pollock, es preciso tener en cuenta las diferentes geografías del feminismo¹⁶. Se salía de un sistema político que aplastó durante casi cuarenta años cualquier intento de renovación del statu quo, lo que había condenado al país a un aislamiento cultural, social y económico. En esta coyuntura, tanto desde los partidos de la izquierda como desde parte de la llamada “doble militancia” (feministas y demócratas), se decidió que el problema de las mujeres podía relegarse a la espera de un momento más propicio frente al apremio de reestablecer un sistema democrático de libertades¹⁷. De hecho, muy pocas de las artistas estudiadas, que estaban activas en los 70 y que hoy se declaran feministas, militaron o tuvieron contactos con un Movimiento Feminista que, es preciso indicar, además de no ser mayoritario en España, mantenía articulaciones fragmentarias y “estructuras muy laxas e informales”¹⁸. Y no lo hicieron quizá por desinterés, por cautela a que la calificación de feministas las excluyera doblemente de la escena artística, o por el desarrollo de estrategias de mimesis (asumir el papel que se esperaba de ellas, facilitaba que fueran aceptadas en el sistema). La conciencia de género de las españolas, por lo general, provenía de la experiencia personal y no de la influencia de un corpus teórico. Era, por así decirlo, un feminismo orgánico y sin conexiones. No es que estas artistas fueran impermeables al influjo foráneo, es que sufrían un aislamiento demoledor que sólo aquellas que tuvieron la suerte de via-

16 Griselda Pollock. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Nueva York: Routledge, 1996.

17 Los hombres de la izquierda no se alinearon con las reivindicaciones y fundamentos del feminismo: “¿Quién quiere tener la lucha de clases en casa propia?”. Véase: Mónica Threlfall. “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española”. En: Martínez Ten, Gutiérrez López y González Ruiz. Óp. cit., p. 39.

18 Martínez Ten y Gutiérrez López. Óp. cit., p. 10. Respecto a la escasa militancia de mujeres artistas de aquellos años en el Movimiento Feminista resultan coincidentes los estudios realizados por Assumpta Bassas, los realizados en *Desacuerdos* y los de la autora de este artículo y, como excepción, podemos citar en Valencia el caso de Isabel Oliver.

jar pudieron salvar. Este aislamiento se producía, incluso, entre artistas que vivían en la misma ciudad.

En la España de los 70 también se empezaron a generar nuevas representaciones de las mujeres en las que el lugar de la enunciación era subrayado, aunque en menor medida si comparamos con el ámbito anglosajón, europeo y latinoamericano. Si bien, y como hemos indicado, llama la atención el hecho de que estas artistas no estuvieran organizadas, consideramos que, en las circunstancias que vivía el país, ocupar el territorio público del arte debe considerarse de por sí una actitud política, una fórmula primera de autoconciencia. En España, el sistema marcaba la diferencia sexual, segregando y excluyendo a las mujeres casi de forma sistemática, desde el entorno familiar, la falta de recursos y la enseñanza, hasta el complicado acceso a los medios de difusión y las plataformas de exhibición: todo se presentaba en contra en un filtro que se hacía más y más espeso a medida que se intentaba pasar al ámbito profesional. Esto es algo en lo que coinciden en recordar las artistas consultadas, feministas o no. Era normal minimizar el talento de las artistas utilizando el calificativo de “femenino”, lo que las extraía de lo contingente para vincular toda producción proveniente de manos de una mujer a esencias inalterables. Las artistas mujeres que operaban en la escena artística española eran consideradas, en una tradición que venía de largo, como raras excepciones.

La politización de los discursos artísticos fue moneda corriente en la España tardofranquista, y si los artistas varones tocaban los temas de la represión, la censura y la falta de libertades, estos discursos en manos de algunas de las artistas coetáneas se sumaban al hecho de confrontar su experiencia con las estructuras sociales que las constreñían como mujeres. Sin embargo, en muchos casos, como el de Concha Jerez, la cuestión femenina quedaba velada dentro de un discurso político más amplio:

Sí, en mi trabajo sobre la censura había referencias a todas las experiencias personales. Hice mi primera instalación sobre el tema de la autocensura en el año 1976 porque de repente me di cuenta de que, además de la primera autocensura, la política, había matices de autocensuras, para empezar con la pareja... y mil cosas más... [...] cualquier

actitud que tomábamos estaba centrada en la reivindicación total, en la que se incluía el hecho feminista, que aparecía, por lo menos en mi caso, la mayor parte de las veces oculto o accesible sólo para espectadores profundos¹⁹.

Como hemos apuntado, una de las causas de la falta de concreción residía en la percepción generalizaba de la necesidad de priorizar. Así lo recuerda Esther Ferrer:

Yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esa urgencia de hacer²⁰.

En otras artistas que iniciaron su andadura a finales de la década de los años 60, la autoconciencia vino más tarde y con ella los temas feministas en su trabajo. La artista Soledad Sevilla, recuerda que:

...Cuando no podía ni exponer, en los 60, mis amigos, todos los que habían empezado conmigo, ya eran conocidos por lo menos al nivel que entonces nos movíamos. Las galerías te dejaban al margen, había un rechazo y una desconfianza. Y también influía nuestra propia mentalidad. A fuerza de represión yo había llegado a asumir que era lógico que a mí me rechazaran y a los hombres no. Me parecía normal ser de segunda clase por ser mujer. El ambiente en que vivíamos era tan machista que ni siquiera permitía que nos diéramos cuenta²¹.

En esta tesitura, y en paralelo a las estrategias y prioridades políticas, las reivindicaciones específicas de grupo, la de ser artistas además de mujeres, quedaban en último término.

19 Entrevista con la autora, en Madrid, el día 20 de abril de 2011.

20 Entrevista realizada por Fefa Vila en mayo de 2004. En: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Cuaderno I. Barcelona: Arteleku / UNIA / MACBA, 2004, p. 130.

21 Enriqueta Antolín. "Qué pintan las mujeres". *El País*, Madrid, 6 de diciembre de 1998.



Concha Jerez. *Seguimiento de una noticia*, 1977

Si los lenguajes artísticos tradicionales y sus valores estéticos y morales estaban contaminados por las prácticas excluyentes del patriarcado, su rechazo sistemático condujo a participar en la articulación de las nuevas fórmulas de hacer y de consumir el arte por parte de la neovanguardia española, dentro de la cual militaban algunas de estas artistas. En este sentido, muchas abrazaron las prácticas conceptuales, en ciertos casos con influencias del pop, para servirse de disciplinas y medios como la fotografía, la *performance*, la instalación, el cine o el vídeo para denunciar la segregación social que sufrían las mujeres. Así estaban en sintonía con los procesos de desmaterialización, procesualidad o rechazo de la autorreferencialidad de la obra de arte que hemos analizado para el caso anglosajón. Separar unas cosas de otras no resulta hoy tan fácil. Eva Lootz ha indicado cómo las influencias en sus trabajos de esos años no pueden ser hoy desanudadas:



Eulàlia Grau. *Discriminació de la dona* (detalle), 1977

Todo se mezclaba, desde las lecturas feministas, hasta la búsqueda de nuevos discursos para el arte que lo liberaran del encorsetamiento conservador del modernismo; las costuras reventaban por todos lados²².

Esto propició que Eva Lootz o Concha Jerez, así como otras tantas, abordaran las cuestiones de las mujeres inmersas dentro de otros discursos políticos y lingüísticos.

Las lecturas sociológicas y críticas que proponía el arte coincidían con la exigencia de un cambio político y con la construcción de una nueva sociedad. Si los españoles y españolas pasaban de ser víctimas o mirones de la propia historia a tener un papel activo, los nuevos comportamientos artísticos proponían experiencia y participación frente a contemplación. Y en muchas ocasiones esa

²² Entrevista con Eva Lootz, en Madrid, el día 10 de abril de 2011.

propuesta se producía de forma orgánica. Se analizaron de forma cáustica los medios de comunicación y la cultura popular como instrumentos que propagaban y potenciaban los arquetipos de comportamiento social, cultural y sexual. Fue común apropiarse de su imaginario como fórmula para poner en evidencia cómo los roles, puestos en práctica desde el ámbito familiar hasta el resto de las estructuras sociales, asumidos como normativos y proyectados por la sociedad de consumo, no eran más que asunciones.

En Cataluña, Eulàlia Grau examinaba en sus fotomontajes *Etnografía* (1973-1974) los roles de mujeres y hombres a partir de la imagería *mass-media* y los contraponía evidenciando, además de los arquetipos restrictivos para ambos sexos, el hecho de que estos cuerpos, modelados a partir de cánones estrictos, se presentaban para ser consumidos²³. Este trabajo encontraba un paralelo en Super 8 en el irónico uso de las imágenes de hombres y mujeres en los medios de masas en *Boy Meets Girl*, de Eugènia Balcells (1978). La elección de trabajar con medios reproducibles, menos perdurables y leves respecto a los tradicionales, como la serigrafía o el vídeo, en ocasiones se trababa con su presentación en entornos no artísticos. Eulàlia Grau realiza *Discriminació de la dona* (1977) en forma de libro –pensemos la importancia del medio impreso como canal político de influjo social que siguieron artistas como Rodchenko o Heartfield–, aunque en ocasiones se expuso en paneles²⁴. La *performance*, que podría producirse en cualquier lugar, se revelaba, en el mismo sentido, como un medio idóneo: en *Standard* (1976), Fina Miralles se servía estratégicamente del recurso de apropiación del propio cuerpo para aparecer amordazada y atada a una silla de ruedas ante un televisor y un pase de diapositivas, en el que se

23 En Cataluña, gracias a los estudios de Assumpta Bassas, podemos citar a Mari Chordà, Fina Miralles, Àngels Ribé, Eugènia Balcells, Olga Pijoan y Eulàlia Grau. Véase: Assumpta Bassas Vila. “El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas de las llamadas *prácticas artísticas del Concepto en Cataluña*: Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y Eulàlia”. En: Juan Vicente Aliaga (ed.) *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2008, p. 223.

24 *Ibidem*, p. 229.

mezclaban fotografías de su vida personal, imágenes de una mujer vistiendo a una niña o arquetipos femeninos extraídos de la publicidad.

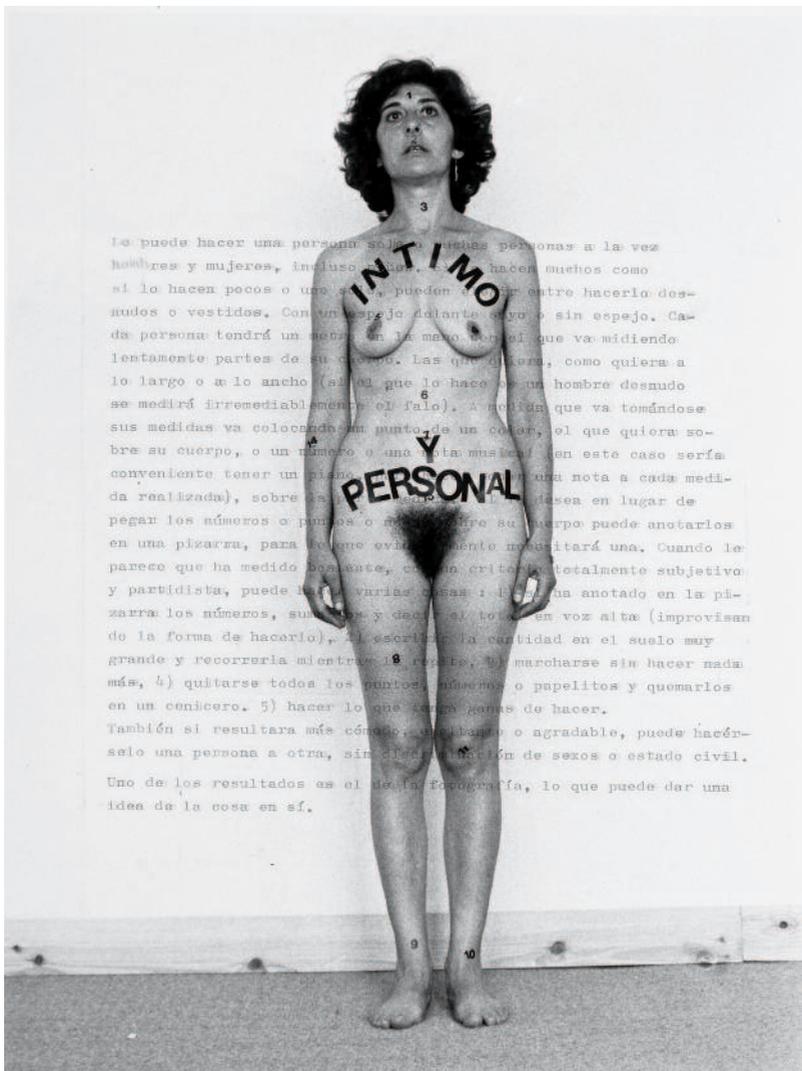
La donostiarra Esther Ferrer, dentro o fuera de Zaj, trabajaba también con *performance*, si bien ajena a cualquier ilusionismo o ficción. Sus piezas de filiación feminista, como *Íntimo y personal* (1977) subrayaban el lugar de la enunciación:

Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas con Zaj, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos²⁵.

Aunque centrada en el accionismo, realizó una serie de objetos, *Juguetes educativos* (1970), con los que introducía la cuestión de la violación como arma de guerra. Entre Chicago y Washington, la bilbaína Marisa González denunciaba el terror infringido específicamente sobre las mujeres en las dictaduras de Chile, Argentina o en los estertores de la franquista (*Violencia mujer*, 1975-1978; *La descarga/Thermofax*, 1975-1977), a partir del uso de la fotografía y de la electrografía. En una línea más poética y metafórica y sirviéndose del mestizaje entre la *performance* y la danza contemporánea, la burgalesa Paloma Navares colgaba en 1977 de un gran árbol bailarinas que salían lentamente de su capullo como metáfora del despertar de las mujeres al ámbito de lo público, al “exterior” (*Canto a un árbol caído*), o ilustraba la lucha de sexos en una confrontación entre bailarines y bailarinas (*Seraván*).

Paz Muro, una *outsider* poco estudiada, se adelantó en Madrid a las actitudes de desenfado que fueron comunes ya instaurada la democracia. Con influencias del arte conceptual, su trabajo es difícilmente clasificable. Por un lado, rechaza la estructura artista/galería, mientras que en su vinculación a los discursos sociales y políticos, hace constantes referencias a una cultura

25 Entrevista con Esther Ferrer realizada por Fefa Vila. En: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Op. cit., p. 130.



Esther Ferrer. *Íntimo y personal* (detalle), 1977

popular que aplaude. Muro trabaja cuestiones relacionadas con las mujeres, pero sin subscribirse abiertamente a postulados feministas. Pone boca abajo el sistema a través del uso de una libertad que no exige, pues ya la da por tomada, desafiando la existencia de identidades unívocas –como fue su intervención travestida de William Shakespeare en la revista *Nueva Lente*–, la censura –*Libro Blanco de la Paz* (1973)– o mostrando una actitud irreverente cuando la invitaron a participar en 1975 en la que sería la primera exposición de artistas mujeres que se celebró en un 8 de marzo, *Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras*.

Otras artistas mantuvieron su vinculación con los lenguajes tradicionales, con la pintura. No obstante, llevaron a cabo una revisión de la misma, bien a nivel iconográfico, bien rechazando su puridad. Si en Madrid Isabel Villar pintaba desde los 60 representaciones ahistóricas de mujeres situadas en un paraíso carente de figuras masculinas y ligando la maternidad y la fertilidad a la figura de la madre tierra, en Valencia Ana Peters realiza con un lenguaje “popizante” la serie *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* (1966). La influencia del Equipo Crónica en Valencia va a ser fundamental, si bien las artistas feministas de la zona utilizan los recursos del pop de forma mordaz para revertir desde sus entrañas la imaginería de hembra que se proyectaba desde el *Pop Art* anglosajón y la cultura popular. Isabel Oliver, con estrategias apropiacionistas que se servían de la historia del arte, denunciaba los roles de género en la serie *La mujer* (1971). García Codoñer, ante las falsas imágenes, rompía con los estereotipos de las mujeres como seres bellos, sumisos, ingrátidos o inferiores, rechazando las fantasías proyectadas por el patriarcado y cortaba y volvía a pegar en tiras sobre el lienzo de forma no lineal imágenes de *misses* o dibujos de los cómics infantiles de Azucena. Como ella misma ha indicado, estos cortes y descoyuntos de las figuras estaban marcados por la rabia, por el trauma y por una actitud de autodefensa, no sólo respecto a la escena profesional y artística en la que intentaba sobrevivir, sino también a su entorno familiar más inmediato. En Valencia también se produjo, a finales de la década, la revalorizaron de aquellas técnicas artísticas que tradicionalmente se han identificado con las mujeres y que habían sido una parte importante de su educación infantil, como los bordados y los

tejidos, asimilándolos a la pintura en un intento de equipararlos simbólicamente a las Bellas Artes. Así, y amén de García y Oliver, es preciso citar a Carmen Calvo. Su temprana obra feminista de una estética cruda, que recuerda la pintura de los barracones de feria y hoy muy poco conocida, evolucionó en los 70 hacia un mestizaje con la cerámica o con cordones de óleo que realizaba a modo de pespunte, prescindiendo de la pintura en su puridad.

La llegada de los 80 no sólo supuso un “retorno” de la pintura, sino también una nueva vuelta al orden, lo que favoreció otro paso atrás en lo que respecta a la presencia de mujeres en las estructuras artísticas; esta coyuntura generó en Estados Unidos a mediados de la década la aparición de nuevos colectivos, como Guerrilla Girls. Paralelamente, en la intensa construcción de la mujer como sujeto, se insistía en realizar una revisión crítica de la representación, así como del movimiento feminista mismo. A mediados de los 80, algunas pensadoras, críticas y artistas reivindicaban un feminismo no excluyente y que no supusiera una nueva ortodoxia, en este caso de la mujer blanca, de clase media, heterosexual y occidental, que tanto el feminismo de la “igualdad” como el feminismo de la “diferencia” habían potenciado de distinto modo. Esta nueva mirada hacia el concepto de la alteridad evidenciaba que la estructura de dominio/sumisión subyacía si se adoptaba únicamente el parámetro “género” como eje de diferencia. Si se partía de que las mujeres habían sido un constante “otro”, las que por su pertenencia a un contexto cultural determinado, a una raza concreta o que por su elección sexual no se ajustaban al canon, eran “otro” doblemente. Es lo que Deborah King llamó “el riesgo múltiple”. Se ampliaba así la noción de feminismo como una fórmula capaz de descomponer las diferencias de género, entendido éste como la construcción socio-cultural del sexo biológico, creando vínculos con la teoría *queer*. Lo masculino y lo femenino, como construcciones culturales, se ofrecían en lecturas indefinidas e inestables²⁶.

ISABEL TEJEDA

26 Judith Butler. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Nueva York y Londres: Routledge, 1993.