La exposición *Territorios Indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España.

Isabel Tejeda Martín

Profesora de la Universidad de Murcia, España, Facultad de BBAA

istejeda@um.es

EJE 8

Palabras clave: Feminismo, exposiciones de arte contemporáneo, España

En España, hubo que esperar a la tardía fecha de la década de los años 90 para que se produjeran discursos de género desde el arte contemporáneo. Las razones de este atraso tienen que ver con las específicas circunstancias históricas y políticas de mi país. Desde finales de los años 30 sufrió una dictadura que lastró durante décadas los avances sociales, la política se regía por el nacional catolicismo en lo que supuso la vuelta traumática a estructuras añejas que se remontaban al siglo XIX. Las mujeres salieron muy mal paradas en esta coyuntura. En los años 70, el llamado feminismo de la Segunda Ola coincidió en España con el final de la dictadura y el inicio de la transición hacia la democracia. El resultado fue que, mientras que en otros países de la órbita occidental se estaba produciendo un avance sin precedentes en lo que respectaba a los derechos y visibilidad de las mujeres, España estaba muy ocupada en la conquista de las libertades democráticas, por lo que el “problema de las mujeres” se aparcó temporalmente.¹

Por ello, cuando las historiadoras y creadoras de mi generación entramos en la escena artística nos formamos en la paradoja de que carecíamos de referentes locales al tiempo que empezaban a abundar los foráneos.² Fue entonces cuando absorbimos las distintas corrientes del feminismo que tanto habían influido en la manera de historiar y producir arte desde finales de los 60; sin embargo aterrizábamos ya en una fase evolucionada del proceso y sin capacidad práctica de intervenir en unas polémicas que deglutíamos con fruición y, en ocasiones, con escasa capacidad crítica. La mayor parte de nosotras teníamos más ganas que conocimientos reales sobre las relaciones entre arte y género.³ Aunque leíamos la literatura crítica que a cuentagotas caía en nuestras manos, el

¹ Rosa, María Laura, “Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino”, Op. Cit. María Laura Rosa, señala que también el arte feminista llegó con retraso a Argentina, y fue coincidiendo con la democracia en 1983, si bien tuvo algunos despuntes antes del golpe de estado de 1974. “Si bien el feminismo estuvo integrado por mujeres de variados intereses, la presencia de artistas plásticas fue minoritaria. Una gran porción de las que se preocuparon por los cambios sociales no actuaron dentro de los movimientos feministas de sus regiones ni desarrollaron un arte específicamente feminista, puesto que las urgencias de los procesos sociopolíticos de sus países eclipsan las temáticas de las obras plásticas”.

² Todas las artistas y críticas que empezamos a trabajar a principios de la década de los años 90 habíamos nacido en la dictadura, entre los años 60 y mediados de los 70.

³ Debo indicar que en mis estudios de historia del arte dentro de la universidad española a mediados de los años 80 no estudié ni un solo caso de una artista mujer. Asimismo, se me facilitó escasa bibliografía sobre historiadoras, filósofa y teóricas.

feminismo que poníamos en práctica provenía más de la experiencia que de la teoría. Además teníamos otro *handicap*: durante la década de los años 80 la historiografía había borrado parte de los rastros de aquellos artistas de la generación anterior que habían generado discursos político, entre las cuales se encontraban las feministas; si bien esta situación estaba inmersa en el *mainstream* internacional formalista de aquellos años, en mi país tenía su propia razón de ser: era una estrategia política orquestada para olvidar y dejar atrás la dictadura; en el mismo paquete iban incluidos los movimientos de disidencia.

En este contexto, la crítica de arte Mar Villaespesa organizó en 1993 la exposición que dio el pistoletazo de salida a las muestras feministas celebradas en la década de los años 90 en el Estado español. Se tituló *100%* porque mostraba exclusivamente obras de artistas mujeres, aunque debió limitarse a la órbita andaluza “por imperativos técnicos”.⁴ La comisaria afirmaba en el prólogo del catálogo que la mayoría de las artistas que participaban en la exposición carecía de formación teórica, por lo que su trabajo se generaba desde la intuición y la experiencia personal; esta circunstancia, siempre siguiendo a Villaespesa, era un reflejo del hecho de que el feminismo no hubiera sido una práctica discursiva en las manifestaciones artísticas españolas. Aunque reconocía la presencia de voces feministas durante los años 60 y 70, así como la existencia de un arte hecho por mujeres realizado desde “la conciencia de su condición”, afirmaba que las limitaciones del contexto español habían dificultado “propiciar la articulación de un corpus teórico que fuera el fundamento de un discurso feminista que impregnara el espacio de las artes plásticas”.⁵ Villaespesa hacía en parte responsable de este panorama desalentador a la regresión que durante los años 80 había sufrido el movimiento feminista en España y a cómo el poder había creado durante esa década - acunada por el “don’t worry, be happy”- estructuras para intentar domesticarlo.⁶ Aún sin citarlos expresamente, creemos que Villaespesa se refería al papel que habían jugado a nivel artístico los Institutos de la Mujer.⁷

A principios de la década de los años 90 era difícil que el día 8 de marzo no se justificara la normalización democrática española de las instituciones, casi todas ellas por entonces lideradas por el centro-izquierda del PSOE, organizando ‘una exposición de mujeres’. Los distintos Institutos de la Mujer, en sus versiones municipales o nacionales, se encargaban de articular año tras año esta política cultural. Los antecedentes se encontraban en las reivindicaciones enarboladas por colectivos americanos de artistas mujeres que habían puesto en evidencia, fundamentalmente en

⁴ *100%* (Villaespesa, Mar dir.), Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, p. 18; el catálogo -una compilación de textos traducidos al castellano que resultó fundamental para las artistas y críticas de mi generación- fue dirigido por Teresa Gómez Reus y Carmen África Vidal, y reunía textos de Teresa de Laurentis, Amelia Jones o Janet Wolff, entre otras.

⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁶ Los discursos críticos y las muestras que a finales de los 70, en plena transición democrática, saludaban el retorno a la pintura y la desideologización del arte excluyeron a casi todas las artistas bajo su, aparentemente neutra, ideología en defensa de la forma.

⁷ 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.

los años 70, la escasa representación que tenían las artistas en los museos y en las exposiciones de carácter colectivo. Sin embargo, mientras que en los países de la órbita cultural anglosajona estas reivindicaciones al estar hechas desde la base habían logrado presionar para que los museos y centros de arte adquirieran prácticas correctivas de discriminación positiva, en España no habían nacido como demandas políticas sino como fórmulas de promoción institucional. Aun en los estertores de la dictadura, y desde el corazón del régimen mismo, se organizó en 1975 (año en que falleció Francisco Franco) la primera exposición de artistas mujeres que tuvo lugar un 8 de marzo, en este caso coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer. Los tintes esencialistas del texto introductorio de la comisaria al catálogo, participaban de las doctrinas de la Sección Femenina de la Falange Española, iniciando una inercia de muestras de mujeres reunidas exclusivamente por el hecho de ser mujeres que evidencia lo peligrosas que pueden ser estos procedimientos en las manos erróneas. A partir de ahí se inició un rosario de exposiciones que tenían siempre lugar el 8 de marzo. La intención real de estas exposiciones, ya en periodo democrático, era mostrar una corrección política que simbolizara la modernidad de España, pero acabó convirtiéndose sin duda en una mala práctica en la política de conseguir una mayor representatividad de las creadoras, ya que las reflexiones artísticas quedaban relegadas a un papel de mera comparsa. La paridad en la escena artística no se podía solucionar dando visibilidad un día cada 365, pero es que además se hacía sin ton ni son, con exposiciones precipitadas y sin discurso.

En los 90, parecía que más de 15 años después de que el dictador muriera tranquilamente y de viejo en su cama, se estaba generando por fin una nueva situación en mi país que posibilitaba un cambio de tercio. Empezaba a ser común pensar que no era pertinente ni favorable a nuestros intereses producir una exposición más de chicas, que esto en realidad no nos servía de nada, sino que había llegado el momento de proponer muestras de tesis que ayudaran a entender dónde nos encontrábamos, cómo intentaba proponer cada artista las nuevas vías para construir inéditos imaginarios, cómo se utilizaban los heredados, cómo trasladaban su experiencia a las manifestaciones creativas, con qué referencias contaban las recién egresadas de las academias en un momento en el que, por primera vez, empezaban a ser mayoría, qué papel jugaba el feminismo en todo ello. Como indicara Hélène Cixous, la escritura, el lenguaje era, sin duda, el instrumento para devenir sujeto, para escapar del silencio. No se quería hacer ‘otra de mujeres’, sino conocer el trabajo de aquellas artistas que abordaran de una u otra manera las cuestiones de género en su obra, lo que Mar Villaespesa llamó “las primeras palabras de posibles discursos feministas”. Pero entonces... ¿había o no había prácticas artísticas feministas en la España en los años 90?

Estoy segura de que sí. Incluso estudios recientes avalan que las había habido, aunque ciertamente aisladas, en los años 70.⁸ Sin embargo, y a la luz de los circunloquios que

⁸ Bassas Vila, Assumpta, “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 *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros* (Aliaga, Juan Vicente, dir.), Santiago de Compostela, CGAC, 2008. Es preciso mencionar las investigaciones que yo misma he

se utilizaban en los textos de la época, parece que resultaba complicado definirse en este sentido con rotundidad. Muchas críticas decidieron no meterse en estos jardines al tiempo que artistas cuyos discursos hacían referencia consciente a su condición como mujeres huían de las adscripciones por el peligro a que se las etiquetara. Sin embargo, a partir de 100% se organizaron varias muestras que volvían a poner su foco en el impacto de los estudios de género estaban teniendo en el arte español, entre ellas, me voy a referir a una en concreto en la presente comunicación. En 1995, y siguiendo la estela de la exposición de Mar Villaespesa así como su demanda de que se ampliara el marco local al que había estado limitado su proyecto, comisarié en Elche (Alicante) y Valencia la exposición *Territorios Indefinidos*, una muestra en la que se desvelaron, entre otros, discursos claramente feministas. Las obras que propuse de las artistas Carmen Navarrete, Nekane Zaldúa, Marina Núñez, Paloma Navares o Ana Navarrete, por sólo citar algunos nombres, a mi entender lo eran.⁹

Esta muestra intentaba profundizar no sólo en cómo y dónde se situaba el discurso político feminista en el arte contemporáneo de aquellos años, sino también en cómo se visualizaba y representaba a las mujeres desde el lugar de la enunciación y fuera de imaginarios heredados. La multiplicidad de variaciones de las obras presentes constataba la imposibilidad de elaborar definiciones concluyentes. Nos situábamos en un escenario resbaladizo, en terrenos sin definir. De ahí el nombre de una muestra que supuso la primera perspectiva que reunía las obras de creadoras provenientes de toda la geografía española. Al título le seguía un subtítulo más esclarecedor: *Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. El plural apuntaba a que desde este proyecto no se abogaba por un sólo territorio, sino por la oportunidad de habitar los existentes y poder crear otros nuevos. Desde el principio el argumento se basó en el respeto a los diferentes discursos, a las distintas gramáticas, en sus ricas fluctuaciones, estuvieran o no vinculados a corrientes opuestas del feminismo; por ello y como recuerdo que entonces escribí “convivieron los gritos y los susurros, las reivindicaciones y las intuiciones”, incluso las contradicciones. De hecho había artistas que en sus trabajos abogaban por construir una identidad femenina, mientras que otras planteaban su aporía.

Territorios indefinidos partió de un trabajo de campo: llegué a ver *dossiers* de más de 100 artistas –el paréntesis temporal se iniciaba con aquéllas que habían empezado a trabajar en los 70- para a continuación visitar y entrevistar a un gran número de ellas en sus estudios sobre su trabajo, sus intereses, influencias y compromisos.¹⁰ A partir de las

iniciado hace un año sobre las artistas mujeres españolas en la década de los años 70, investigación que llevo a cabo gracias a una beca de estancia e investigación del Centro de estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁹ Inicié el primer recorrido del proyecto junto al artista valenciano Pepe Miralles.

¹⁰ Debo decir que algunas artistas cuyo trabajo me pareció interesante incluir rechazaron mi invitación porque consideraban que la exposición las encerraba en un ghetto, que con actitudes de este tipo se subrayaba la división por géneros de la sociedad.

También reconocer que me centré en rastrear para poner en valor a artistas de mi edad, entonces recién licenciadas y con una carrera incipiente, cometiendo el error de partir de la historiografía existente para las más mayores. Aún no era consciente de que la historiografía había borrado prácticamente las aportaciones de las artistas nacidas entre los años 30 y 40.

obras, nunca *a priori*, realicé una taxonomía temática y lingüística con la que se construyó expográficamente el relato de la muestra. La infancia, la casa, el cuerpo, las relaciones de pareja, la marginación, el *voyeurismo*, las relaciones entre mujeres de una misma familia, la crítica a la historia del arte y a la publicidad, los cánones de belleza, la enfermedad, etc. No es que la exposición partiera de tópicos, sino que esos tópicos, esos lugares comunes con los que tradicionalmente se ha identificado a las mujeres durante siglos, eran los primeros que las artistas de los años 90 intentaban poner en cuestión para poderlos dismantelar. Y aunque carecíamos de los referentes que hubieran podido suponer las pioneras de los 70, lo que sí teníamos era mucha experiencia de la que tirar. Lo que sin duda pude comprobar durante el tiempo que duró mi trabajo de campo y en los viajes que realicé por toda España era que el compromiso ante los temas y experiencias de mujeres estaba experimentando un auge sin precedentes.

La exposición, que en principio debía tener lugar en la ciudad de Alicante –en las salas Gravina y La Llotja del Peix-, se trasladó en el último momento a Elche, una población industrial más pequeña situada a unos 30 km de la primera. Las razones fueron peregrinas: era año de elecciones y desde la dirección del Instituto Juan Gil Albert, entidad organizadora de la muestra, se consideró secundario este proyecto frente a una exposición histórica sobre del escritor teatral Carlos Arniches. Arniches fue el que se quedó con las salas de la capital. Esta circunstancia produjo en primera instancia importantes problemas de orden práctico que afectaron al resultado del proyecto. Por un lado, me vi incapacitada para escribir el texto que me correspondía en el catálogo al estar demasiado atareada con los ingentes problemas de coordinación e intendencia que acababan de generarse; lo acabaron haciendo Ana Carceller y Helena Cabello, artistas que en principio iban a participar en la exposición y que no pudieron hacerlo al convertirse en autoras del ensayo principal. Por otra parte, el nuevo espacio comportaba limitaciones cardinales de carácter espacial; se trataba del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad, un edificio rehabilitado en los años 70 cuya estructura rodeaba una caja de escalera y con unos techos bastante bajos que remitían a ámbitos de habitación; es decir, unas salas adecuadas para obra de dimensiones modernistas, pero difíciles para muchas de las instalaciones que habían sido seleccionadas para la muestra. Sin embargo, el trabajar en un espacio connotado también nos trajo oportunidades insólitas.

La colección de museo se había conformado en los años 70 a partir de la iniciativa de un pintor local y prácticamente desde entonces había quedado momificada. Cuando llegué el primer día, bastante abatida por los problemas que tenía que solventar, me lo recorrí de arriba abajo en sus tres plantas y sólo encontré obra de dos mujeres, las pintoras españolas Amalia Avia e Isabel Villar. En ese momento decidí hacer más las estrategias de visibilidad de las artistas anglosajonas de los 70 y 80, desde WAR a Guerrilla Girls, rescatando y, por tanto subrayando y poniendo en valor, una obra de la trama del museo al incluirla en el argumento expositivo. Me decidí por el cuadro de Isabel Villar, *Mujer y tigre* (1972) que, desde parámetros esencialistas, situaba la imagen naïf de una mujer desnuda junto a un tigre en un espacio arbolado que bien pudiera ser el paraíso. Un cuadro que vinculaba femineidad y naturaleza, y que podía acercarse a las lecturas de la figura femenina como origen de la tierra o como Gran Diosa; Villar se situaba en línea con los discursos de algunas esencialistas anglosajonas de las que era coetánea, pero

también me permitía hacer un guiño a la generación invisible, la de las artistas de los años 70.

Las repercusiones que el proyecto tuvo en la prensa especializada y en la de carácter generalista nos permiten también reconstruir el contexto en el que entonces se trabajó. En la prensa especializada, aunque escuetas, las referencias fueron bastante notables, sobre todo si se tiene en cuenta que el lugar en el que se produjo la muestra –Elche– no estaba localizado en ningún centro de relevancia en mi país, sino en un pequeño museo local situado en la periferia, en el Levante mediterráneo. Teresa Gómez Reus se hacía eco de la muestra en un artículo a doble página en el cultural del periódico *Información*; Enric Mira hacía lo propio, si bien con una pequeña reseña, en la parte final de la revista *Lápiz*; Juan Bautista Peiró también realizaba una aportación en la revista *Posdata de El Levante*; y, finalmente, Juan Vicente Aliaga escribió una crítica en la revista británica *Frieze*.¹¹

La prensa local, o bien trató el proyecto como una exposición más de mujeres alabando la “femineidad” y “sensibilidad” de las propuestas, o se preguntaba si desde sus argumentos se defendía una manera de hacer femenina “contra” una manera de hacer masculina, cuestión que en las crónicas y críticas que pueden encontrarse en la hemeroteca de la época surgía con persistencia sin que yo pudiera hacer nada para evitarlo. Resultaba sintomático que en el momento en el que se construía un proyecto a partir de los cuestionamientos de las mujeres -mayoritarias hoy en todos los ámbitos del sistema de las artes visuales con la excepción de en los puestos más altos de la pirámide-, algunas críticas negativas se centraban en lo innecesario de las propias premisas sobre las que se construía, en su presunta debilidad conceptual. Lo que se escondía tras este tipo de planteamiento, generalmente no era la crítica a un guión artístico concreto, sino una postura molesta ante la ocupación de un espacio que se entendía como un privilegio en trance de ser perdido.

¹¹. No puedo estar de acuerdo con algunas de las lecturas que el profesor y crítico de arte Juan Vicente Aliaga realizó en 1995 cuando, vinculó en la revista *Frieze* mi posición crítica al esencialismo: “Although this show could certainly be read as the curator presents it –‘a palimpsest of images’- it would be reductive and impoverishing to think that biological specificity presupposes an inherent sensibility (a term which ‘intuition’ is linked) related to the symbolic order of the mother (as the feminism of difference proposes). Fortunately, feminist transgression goes beyond this, as many of the pieces on display here prove”. Aliaga, Juan Vicente, “Undefined Territories”, *Frieze*, nº 25, nov-dic, 1995, pp 68-69. Las otras referencias mencionadas pueden encontrarse en: Teresa Gómez Reus, “Eludiendo definiciones”, *Diario Información*, Suplemento Arte y Letras, 13/4/1995; Juan B. Peiró, “Territorios indefinidos”, en *Diario Levante*, suplemento postdata, 15/4/1995, p. 4; Enric Mira Pastor, “Territorios indefinidos”, *Lápiz*, 113, junio 1995, pp. 98-99.