

REVISIONES DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

García García, Fernando

Departamento de Dibujo, Universidad de Sevilla, fgarciaga@us.es

Resumen.

La imagen artística es un poderoso factor en los procesos de creación de identidad. ¿Nos representamos como nos vemos o acaso nos reflejamos en nuestras representaciones? La redefinición de los roles femeninos de occidente ha dependido en gran medida del acceso de la mujer al mundo de la creación artística. La imagen de la figura femenina como elemento pasivo de la contemplación del artista masculino se ha mantenido durante una gran parte de nuestra Historia del Arte; los arquetipos sobre la madre, la santa o la arpía han predominado en un imaginario planteado siempre desde la mirada patriarcal. Las artistas han tenido que tomar por asalto su capacidad como creadoras de imágenes para ofrecer alternativas a estos iconos. Durante la segunda mitad del SXX numerosas artistas han planteado la deconstrucción de los esquemas heredados sobre la imagen de la mujer y han aportado nuevos discursos en la búsqueda de una nueva identidad. Esta comunicación ofrece una reflexión sobre estas consideraciones a partir de obras de diferentes artistas femeninas donde se evidencia esta “nueva” visión de la mujer en el Arte.

Palabras clave.

Imagen, cuerpo, identidad, mujer, arte

¿Cuál es la relación de las imágenes con nuestra concepción de la realidad? ¿Las imágenes nos representan o bien tendemos a adaptar nuestra realidad a aquello que nos muestran? El arte contemporáneo más reciente se encuentra inmerso en los discursos que plantean una nueva relación con la realidad, en los que los grandes edificios ideológicos sobre el conocimiento revelado y el conocimiento científico, han dado paso a un escepticismo descentralizado.

Estos nuevos componentes dotan a la obra postmoderna de unas cualidades específicas que corresponden a este tipo de pensamiento. El escepticismo ante los absolutos, la duda sobre la realidad y el juego del lenguaje como única posibilidad, han tenido notables consecuencias en la creación artística. La relación entre el cuerpo y la identidad concentra estas discusiones; nuestro cuerpo nos une a la realidad física como materia, conjunto de fluidos, carne, piel y huesos, nos evidencia la existencia orgánica. Somos algo, pero la identidad de ese algo se nos presenta como construcción del lenguaje, nuestra consciencia como seres autónomos, como individuos, aparece como algo separado de esa existencia dada. Con la fe en Dios, en la providencia y en el alma, la identidad no era un problema, venía dada como nuestro cuerpo; desde la fe en el progreso y la razón el sujeto podía conocerse por el análisis, incluso podía educarse en sus debilidades para una inserción adecuada en los valores sociales¹. Pero sin fe en la

¹ Véase Kennet J. Gergen, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, y su reflexión sobre la disolución del yo unitario en los capítulos: “De la visión romántica a la visión modernista del yo” (pp. 40-74), y “La saturación social y la colonización del yo” (pp. 75-114).



providencia ni en el progreso, cómo averiguar nuestro yo, cómo saber si existe un yo verdadero. Si ese yo es una creación, quién somos en “realidad”. La noción confusa de realidad aplicada por el pensamiento postmoderno nos deja como a los replicantes de *Blade Runner* preguntándonos por nuestra propia existencia. No sabemos ya si somos reales o construcciones, además no parece que haya posibilidad de respuesta.

Este planteamiento impregnará las creaciones artísticas de los autores postmodernos. En el arte, el discurso sobre esta búsqueda imposible de un yo auténtico ha arraigado fuertemente. El individuo contemporáneo se busca incesantemente en las imágenes, y construye imágenes sobre ese proceso de búsqueda; nunca se han representado más caracteres individuales de personajes anónimos que en el mundo contemporáneo. En las obras de Nan Goldin o Rineke Dijkstra los retratos fotográficos individuales rastrean la verdad de una esencia individual; pero los experimentos sobre la deconstrucción del artificio de la identidad también son constantes (Sherman y Morimura). Las crisis de identidad producidas en este siglo por los acontecimientos acaecidos han dejado al hombre huérfano de sí mismo, y se busca incesantemente. La misma pregunta se puede enunciar desde dos frentes en función de las imágenes. A saber: ¿Las imágenes se elaboran como reflejo de una identidad presupuesta? ¿O más bien la imagen estructura nuestra identidad desde el discurso que construye? ¿Son ambas posibilidades excluyentes de la contraria?

No nos podemos decantar aquí por una sola de las respuestas posibles sobre el conocimiento a partir de la imagen, cabe decir que la imagen refleja lo real tanto como construye la “realidad”. Un ejemplo, hoy en día se encuentra abierto el debate sobre la violencia de las imágenes que aparecen en la televisión; por una parte podríamos decir que no es más que un reflejo del mundo violento que vivimos, y que al fin y al cabo es parte de la realidad lo que aparece recogido por las cámaras. Pero por otra parte observamos que ese vuelco hacia la violencia responde a intereses de mercado, con lo cual se prioriza el discurso violento sobre otros posibles. El abuso de la violencia gratuita en las películas de acción o en las historietas animadas infantiles son un ejemplo de ello. Si el público reclama acción y violencia se le suministra sin reparos, porque los índices de audiencia lo agradecen en forma de compensación económica. El énfasis sobre la violencia es por tanto, en parte, no sólo un reflejo de la realidad social de nuestros días sino un elemento de consumo. El espejo de lo real nos devuelve una imagen, al menos, sesgada. Pero si damos un paso más, observamos cómo por parte de psicólogos infantiles y educadores se vierten continuamente advertencias sobre la influencia que los contenidos violentos de los dibujos animados están teniendo sobre la personalidad infantil, y por tanto sobre la futura construcción de identidad de las nuevas generaciones.

Con este material no resulta descabellado decir que la realidad y las imágenes mantienen una relación al menos simbiótica en la que lo real alimenta a la imagen y la imagen nutre la creación de la realidad. Esto no quiere decir que la realidad esté creada por el lenguaje simplemente, sino que ciertos intereses concretos articulan la óptica con la que construimos la realidad desde lenguaje e imagen.

El mundo femenino, la condición homosexual o las etnias minoritarias por ejemplo sin duda existen previamente; pero la reivindicación de una nueva identidad femenina o de unos paradigmas de normalidad para la identidad de grupos tradicionalmente excluidos, para los “otros” han sido en los últimos tiempos, reclamados desde la reflexión sobre la

imagen. Constantemente se elaboran imágenes que re-dibujan las identidades que buscan una dimensión real; se crean referentes que articulen nuestra visión de esas realidades comunes, en función de las necesidades, intereses y posibilidades de ciertos grupos con características compartidas. La imagen por tanto refleja la realidad existente, pero lo hace desde unos referentes necesarios e interesados en cada momento, que necesitan de una constitución de identidad concreta. La imagen es por tanto referencia de lo real a la vez que construcción de realidad. Esto aporta una vía de apertura al uso del lenguaje, pues es tan constitutivo de la identidad como reflejo de las necesidades previas de la misma. Y aunque el individuo, según Lacan sea constituido desde el lenguaje y las imágenes, cabe decir que los individuos también reclaman nuevas configuraciones del lenguaje para dar forma a sus identidades.

Tiene sentido seguir hablando y construyendo imágenes en la medida en que las construcciones tienen resquicios por donde se filtran nuevas necesidades, el lenguaje crea la realidad pero es también permeable a realidades que no contempla y que van construyendo sus propios códigos. El arte como conocimiento no es por tanto sólo una construcción, sino que también puede enarbolarse como una actividad de descubrimiento. El caos y el relativismo postmoderno puede ser el camino hacia una posición nihilista cargada de pesimismo, pero también puede dar lugar a nuevas articulaciones sobre nuestros conceptos del ser humano. La caída de las grandes construcciones metafísicas de Occidente supone una crisis para las identidades que desde ellas se habían establecido, pero también abren la posibilidad a nuevas definiciones sobre el ser-en-el-mundo contemporáneo.

El “hombre” ha muerto; más bien, cabría decir que la visión humanista moderna, basada en la hegemonía del varón blanco occidental que se erigía como verdadero trasunto de ese “hombre” se ha visto amenazado por el descrédito de sus presupuestos. El Hombre totalizador, con mayúsculas, de la tradición modernista se enfrenta a los hombres, a las mujeres; la Humanidad a los pueblos, el Mundo a las otras posibles cosmogonías con minúscula. Las imágenes artísticas del cuerpo, muestran un recorrido paralelo a las ideas sobre la identidad, sobre la manera en que nos hemos definido. Con una escueta genealogía de las imágenes a lo largo de la Historia del Arte se pueden seguir e interpretar, las concepciones sobre el cuerpo y la identidad que ese Hombre occidental se ha otorgado a sí mismo y a los “otros”.

Uno de los “otros” más constantes en la cultura occidental es el “otro femenino”. También la mujer ha encontrado un lugar prioritario en el uso de las imágenes postmodernas. Sin embargo, igualmente existe un cierto recelo del activismo feminista hacia la frivolidad del postmodernismo: “mientras algunas feministas ven en la crítica postmoderna una oportunidad para cuestionar de nuevo las viejas jerarquías de color, género, clase y raza, otras no están tan seguras. Estas últimas advierten el peligro que entraña abrazar doctrinas que sólo parecen dejar una sensación de impotencia, incluso de escapismo, o que son incapaces de revelar la base de su postura moral implícita”². De cualquier forma, el caldo postmoderno de disolución de las certezas dominantes, ha establecido alguna posibilidad de crítica a los sistemas organizados en torno a las jerarquías tradicionales de género. La crisis postmoderna ha vuelto permeable el edificio ideológico que negaba la voz a la condición femenina. De alguna manera este mar revuelto y superficial del postmodernismo ha permitido que se alcen voces desde los

² Cfr. David Lyon, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 116.

márgenes, reivindicando una nueva organización de los estereotipos en torno a la identidad femenina. En el descrédito de los absolutos aparece otra posibilidad de respuesta, que no necesariamente tiene porqué conducir a un nihilismo pesimista o a un juego superficial. Como argumenta Vattimo, “hay que abandonar la nostalgia por lo fijo, estable, y permanente. La experiencia postmoderna de la oscilación ofrece la «posibilidad de una forma de ser (quizá finalmente) humano» [...] Los occidentales hacen bien en intentar escuchar las voces de aquellos que durante demasiado tiempo han sufrido la opresión étnica, religiosa, o sexual”³.

El papel de la mujer como objeto de representación artística está ligado en gran medida al papel de musa, de objeto receptor y pasivo, objeto de contemplación en lugar de sujeto de acción. El opuesto a esta posición “femenina” de quietud objetual controlable, sólo se había entendido como amenaza diabólica en la estructura patriarcal dominante. Esta iconografía de la mujer ha condicionado durante siglos la identidad femenina, unos roles que acuñados desde la imagen y el discurso habían configurado la identidad femenina y que continuó en el ámbito modernista. A finales del siglo XIX se crea una iconografía de la misoginia basada en pseudociencias fisionómicas y en la interpretación sesgada de la teoría de la evolución. Se considera al hombre como hacedor de cosas, como logocéntrico eje del progreso; la mujer, fuera de su aceptada actitud pasiva, sólo pasaba a la consideración de objeto embaucador o amenazadora vampira; una imagen que se mantendrá en el transcurso de las vanguardias⁴. Los estereotipos femeninos engendrados desde creaciones ideales masculinas han oscilado entre la santa y la arpía, entre el complaciente objeto del deseo y la amenaza incomprensible⁵.

Jung escribió acerca de los esquemas y estereotipos que el hombre hereda sobre la imagen de la mujer⁶, y los organizó en cuatro estados; como papel biológico maternal, como dominadora del Eros sexual, como devoción religiosa espiritualizada o como “sapientia”. Arquetipos que derivan en la diosa-madre, la vampiresa, la mujer niña, la mujer ideal, la mística, la arpía. Sin embargo, con el declive de los presupuestos tradicionales y modernistas, la mujer precisa de nuevas imágenes y nuevas definiciones. “Si durante siglos la mujer ha encarnado el tema más representado; si durante siglos las vírgenes, las santas, las cortesanas y campesinas, las diosas y las brujas, las vampiresas o las niñas han constituido el objeto de los deseos (y de los pavores) de los artistas varones, ahora llegaba la ocasión de que la mujer se reinterpretara, y, por tanto, se reinventara a sí misma”⁷.

³ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*. Cambridge, Polity Press, p. 11.

⁴ Véase el magnífico análisis de Bram Dijkstra, *Ídolos de Perversidad: La imagen de la Mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

⁵ “Ella es el objeto del sueño y el deseo de los hombres, el motor de su creatividad, el origen y el *telos* de su productividad, pero sólo existe en tanto está ausente. Con un rostro desconocido, ella permanece como criatura de los sueños, buscada, esperada y deseada, y sin embargo en ningún lugar, invisible, inalcanzable, pura representación producida como texto y como fantasmático objeto del deseo. Sólo reproductora frente al productor masculino, sólo pasiva imagen de sueño, que sólo se puede volver contra el hombre como vampira usurpadora de su poder psicoanalíticamente representado por el falo”. En Giulia Colaizzi (editora), *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Cátedra, 1990.

⁶ Carl Jung se refiere a los arquetipos femeninos en obras como *The Development of Personality* o «Mind and Heart» *Civilisation in transition*, donde los arquetipos femeninos se ejemplifican en las figuras de Eva, Helena de Troya, la Virgen y Sofía.

⁷ Victoria Combalá, en VV.AA., *Cómo nos vemos, Imágenes y Arquetipos Femeninos*, L'Hospitalet (Barcelona), Ajuntament de L'Hospitalet, 1998, p. 9.

Las imágenes que han configurado la identidad femenina en el pasado, y que aún hoy son el referente de los medios de comunicación de masas y los mecanismos de consumo, han estado prefiguradas desde los esquemas patriarcales de los artistas masculinos. La mujer como creadora de imágenes había sido constantemente negada durante la historia del arte pese a la calidad indiscutible de la obra de mujeres prácticamente desconocidas⁸. Una prueba de la necesidad de establecer nuevas imágenes para crear nuevas identidades es el hecho de que la mujer occidental ha tenido que tomar por asalto el reconocimiento de su capacidad como creadora de imágenes, para poder reivindicar nuevos esquemas de identidad; mantenemos que sin ese apoderarse de la posibilidad de uso y reconocimiento de los oficios relacionados con la imagen, no se producirían las condiciones para las nuevas definiciones de la mujer contemporánea.

El reconocimiento de la mujer dentro del mundo del “Gran Arte” se ha producido de forma paralela a las reivindicaciones feministas. La ruptura con los esquemas patriarcales a la hora de aceptar el potencial de la mujer como creadora activa, y no como objeto pasivo de la creación, continúa siendo un campo de lucha. La frase «Este cuadro es tan bueno, que no puede saberse que es obra de una mujer» usada como elogio a sus alumnas por el profesor Hofmann⁹, forma parte de una creencia tan discutible como arraigada sobre la imposibilidad de las mujeres para desarrollar una personalidad artística propia. Un ejemplo de esta lucha, por encontrar un nuevo papel que otorgase a la mujer su lugar como artista es el de la pintora Lee Krasner (1908-1984); “Tras conocer a Jackson Pollock [...] Su gradual transformación desde la figura a la abstracción tuvo lugar en el contexto de una intensa lucha personal para definirse a sí misma como artista y para establecer la «otredad» de Pollock, con quien se casó en 1945”¹⁰. La conquista de un lugar para la mujer artista continúa siendo un combate abierto, recuerdo que durante los cursos de mi promoción en la facultad de Bellas Artes, muchas compañeras optaban por firmar sus cuadros con los apellidos a la hora de presentarlos a concursos, recelosas ante la posibilidad de discriminación.

Ante este panorama pues, las mujeres artistas han establecido una serie de recursos para reclamar su condición de creadoras de imágenes a la vez que se crean imágenes para una nueva identidad femenina general. Ésta reivindicación no parte meramente de la revisión de identidades propias de la era postmoderna, sino que forma parte de un proceso más amplio. Las artistas han existido siempre, y la nueva imaginería de la identidad femenina ha ido creciendo durante todo el siglo XX y tomando forma gracias a la obra de algunas artistas, a veces vinculadas a movimientos históricos. En cierto momento, Frida Kalho¹¹ o Louise Bourgeois fueron asociadas de una forma un tanto

⁸ Véase el ejemplar ensayo de Whitney Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹¹ David Lomas examina la búsqueda de Frida Kalho de un lenguaje visual que representara el dolor que la tuvo confinada. En su adaptación de la ilustración médica a su experiencia personal, Kalho, hizo posible en trabajos como *Henry Ford Hospital*, unir las esferas de lo privado y lo público. Lomas considera también la representación de Kalho, como parte de una popular imaginería votiva a la que se le otorga un significado completamente diferente que en el origen de esta tradición. La muerte es sustituida por la vida, el rol reproductivo de la mujer, es denegado, y el dolor del martirio es asociado con el placer de la maternidad. En David Lomas «Body languages: Kalho and medical imaginery», en Kathleen Adler y Marcia Pointon (editoras), *The Body Imaged, The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

superficial con los artistas del Surrealismo; Alice Neel (fig.1) ha sufrido también una clasificación apresurada como expresionista, al igual que Marisol Escobar¹² ha sido enmarcada dentro del fenómeno Pop. Todas sin embargo, tienen en común una aproximación personal a su obra que escapa de estas clasificaciones y que reflejan una nueva visión sobre los estereotipos reproductivos, afectivos y sociales de la identidad femenina. Pese a la intensidad de sus obras, y aunque estas artistas comenzasen a trabajar durante la primera mitad del siglo XX, apenas han tenido reconocimiento hasta la década de los setenta, cuando empieza a prestarse atención a las propuestas del activismo feminista. La conquista de un espacio para la mujer artista es reciente por tanto, y supone una gran andanada contra los presupuestos patriarcales de la sociedad occidental.



Fig.1. Alice Neel, *Maria embarazada*, 1964

Se trata de una conquista lenta que ha estado cargada de restricciones, como muestra T. Garb en «The forbidden gaze: Women Artist and the male nude in late nineteenth-century France»¹³. En este ensayo, el autor recoge una corta historia de la Francia de finales del XIX donde Charles Aubert pone de manifiesto los problemas encontrados por las mujeres artistas que deseaban estudiar del modelo (masculino desnudo). La historia de Aubert, como muestra Garb, es una ficción popular que trata de las ansiedades sufridas por las mujeres con intenciones artísticas en una sociedad puramente patriarcal. Existe una colisión que se produce en la contraposición del hombre artista al hombre modelo. El mundo de la ficción sirve en este relato para asegurar el inestable límite que la sociedad requiere en la política de géneros. Una política que hace difícil que cada pieza se “mueva de su lugar”. A. Jones¹⁴, en el mismo libro que Garb, cita el análisis de Mary Kelly al respecto de la contradicción que existe en la mujer artista: Como mujer es objeto de la mirada (la femenina posición) como artista, ella es sujeto de su propio

¹² Como apunta Chadwick: “Las imágenes representacionales de Marisol, basadas en figuras americanas, fueron vinculadas inmediatamente al Pop Art, pero en realidad las fuentes de su obra residían en el arte precolombino, las tallas populares primitivas americanas y las imágenes oníricas surrealistas.”

¹³ T. Garb, «The forbidden gaze: Women Artist and the male nude in late nineteenth-century France», en Kathleen Adler y Marcia Pointon (editoras), *The Body Imaged, The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹⁴ Amelia G. Jones «The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Sélavy», en Kathleen Adler y Marcia Pointon (editoras), *The Body Imaged, The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*.

discurso (la masculina posición). Este es precisamente el dilema articulado en la historia de Aubert, desde el discurso de la ficción popular.

Con esta tradición de conquista del espacio artístico femenino en el mundo contemporáneo, las artistas más recientes se plantean el problema de la identidad desde dos frentes de actuación: uno “indagar si existe una manera femenina de ver el mundo, construida culturalmente, y de que forma este comportamiento puede atravesar la práctica artística; y otro, el de los arquetipos femeninos tradicionales, que son puestos en cuestión o simplemente reinterpretados [...] por las artistas”¹⁵.

Las propuestas dentro del discurso feminista de una nueva construcción de la imagen de la mujer se debate así entre dos vertientes: por una parte, las artistas que niegan que la diferenciación de la identidad de géneros exista realmente fuera de las imposiciones de la convención social; por otra las que rastrean la posibilidad de reivindicar una identidad alternativa y femenina, de igual derecho pero de diferente esencia. En ocasiones, estas dos vertientes entran en colisión; en obras tan conocidas como *La Cena* (1974-1978) de Judy Chicago, la pretensión de ofrecer un linaje y una sensibilidad femenina constante y fuera del tiempo, entra en conflicto con las teorías que dan por sentado que la feminidad es un producto cultural, en lugar de una cualidad esencial. Existe esta contradicción de propuestas incluso a la hora de abordar el tema de la diferencia sobre los condicionantes fisiológicos. “En su búsqueda por hallar su identidad, unas cuantas quieren «estar más allá» de estos condicionantes fisiológicos; otras en cambio, los asumen como una riqueza más de la cual los hombres carecen. En todo caso, las artistas se han planteado, especialmente en el siglo XX, el tema del cuerpo femenino, indagando a través de él su propia personalidad o bien poniendo en cuestión lo que tradicionalmente se entiende por «lo femenino»”¹⁶.



Fig.2. Nikki de Saint-Phalle, *La moderación*, 1984

Las revisiones del cuerpo femenino como lugar de identidad han sido constantes en este proceso; desde las acogedoras y lúdicas Nanas¹⁷ de Nikki de Saint-Phalle (fig.2), que

¹⁵ Victoria Combalía, en VV.AA., *Cómo nos vemos, Imágenes y Arquetipos Femeninos*, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La más monumental de estas obras de Saint Phalle fue una construcción temporal con el nombre de *Hon* (Ella) expuesto en el Moderna Museet de Estocolmo. La escultura de veinticinco metros de largo se convertía en un espacio lúdico al que se accedía por la vagina de la figura, entrando a un espacio donde se

ofrecían una visión festiva del cuerpo femenino, hasta las revisiones de los roles tradicionales (fig.3) y del sexo femenino como imagen positiva ofrecida por Judy Chicago, pasando por la identificación entre el cuerpo y territorio en las propuestas de la serie de *Siluetas* de Ana Mendieta.

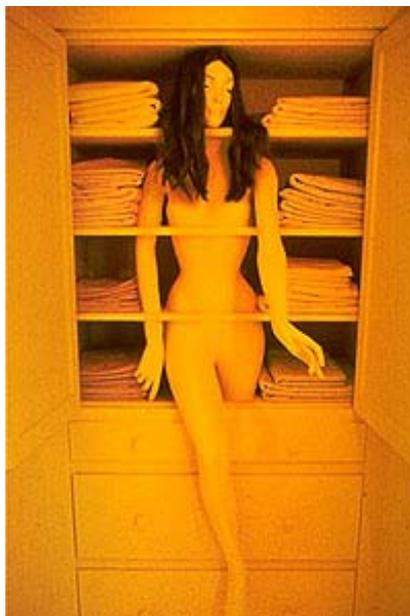


Fig.3. Judy Chicago, *Torso armario* (de la serie *Mujer Casa*) 1972.

En busca de su nueva identidad las mujeres han construido su nueva imagen desde diversas estrategias, a veces enfrentadas; pero su enfrentamiento refleja la dicotomía que supone la pregunta postmoderna sobre si podemos afirmar que exista una verdadera esencia del yo, o bien es todo una construcción del lenguaje.

Algunas artistas han optado por experimentar con materiales extraños a la tradición artística, proponiendo una nueva posibilidad de acercamiento fuera de los cánones patriarcales sobre la división de las disciplinas plásticas; usando nuevos materiales apartados de la tradición visual y occidental con sensaciones más táctiles y orgánicas, como el caucho y el latex de Eva Hesse, *Burgeois* o Judy Chicago. Lejos de una intención solamente formalista, las obras de estas artistas encuentran en el material un componente emotivo y sensual que aporta nuevos mensajes. En ocasiones la marginalidad de los materiales, o su procedencia diversa reflejan el intento de extraer fuerza de condiciones adversas, de situaciones límite o «desfavorecidas» física o socialmente (como lo hacen Terry Berkowitz, Elena del Rivero, Natividad Navalón o Concha Prada); un trasunto más de ese trabajo de aportación desde la “otredad”.

En relación con la búsqueda de esa esencia femenina común, otras artistas han reivindicado materiales asociados a la práctica artesanal tradicionalmente vinculada a las labores femeninas, antes inscritas en el campo de lo decorativo y lo doméstico. En parte se reivindican estos procedimientos “artesanales” como propios pero otorgándoles una dignidad equivalente a otros materiales “artísticos”; y en parte, se usan las connotaciones hogareñas y pasivas de estas labores para subvertir el discurso sobre la

alternaba el juego, el placer y la nutrición como un acto festivo. La *Hon* reivindicaba el cuerpo del placer del tacto activo frente al placer visual y pasivo, a la vez que rompía con el cliché de la mujer como interior imposible de conocer.

identidad femenina. Este es el caso de la artista Gada Amer: en su obra borda tela sobre bastidores con puntadas de hilo, creando una superficie plástica verdaderamente atractiva y pictórica, pero estos bordados desafían sus connotaciones de hogareña sumisión, representando en la maraña de hilos, escenas explícitamente sexuales, donde la mujer desafía al espectador con su actitud exhibicionista y activa.

La recurrencia a nuevos materiales y a materiales tradicionalmente vinculados a la artesanía tiene que ver con el recelo que las tendencias feministas guardan en relación a la pintura como forma de arte heredera de toda una imaginería patriarcal y sexista. No obstante, algunas pintoras han abordado la imaginería tradicional para parodiar o invertir las antiguas convenciones sobre masculino y femenino, construyendo así imágenes alternativas dentro del lenguaje de la gran pintura. Sylvia Sleigh ofrece en obras como *El Baño Turco* (1973), con un acercamiento convencional al retrato y al desnudo, una inversión de la historia, donde los hombres pasan de contemplar mujeres desnudas, a ser contemplados. Alice Neel usó la pintura como forma directa de aprensión emotiva de sus modelos, negando cualquier tipo de idealización de la pintura tradicional sobre roles establecidos, sus cuadros tratan de personas, concretas, en el momento y el lugar en que fueron pintados. Paula Rego, por su parte, ha conseguido establecer un lenguaje monumental, narrativo y épico que ofrece una nueva visión de la pintura de historia, mostrando papeles alternativos a las habitualmente desplazadas en obras como *La Familia* (1988), *La hija del Policía* (1987) (fig.4) o *El Cadete y su Hermana* (1987).

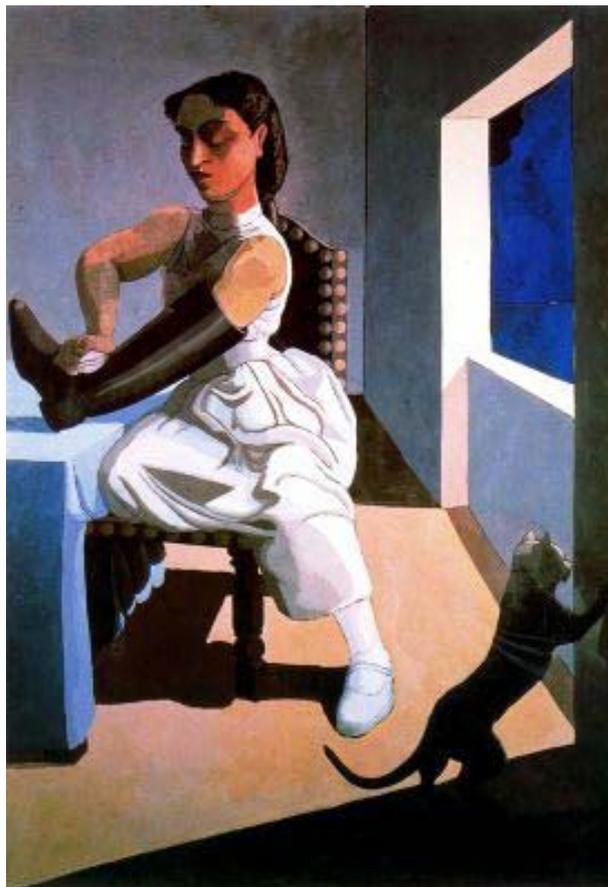


Fig.4. Paula Rego, *La hija del Policía*, 1987.

Aunque Rego ya se encuentra plenamente inmersa en el período temporal del postmodernismo y sus imágenes juegan también a la deconstrucción de estereotipos

patriarcales. La pintura como medio sigue ofreciendo recelos a las artistas postmodernas, sobre todo a partir de las ciertas exposiciones que celebraban a principios de los años ochenta el retorno a la pintura desde las instituciones, y que excluyeron a la mayoría de las artistas mujeres a favor de una nueva generación de expresionistas masculinos¹⁸ (Salle, Baselitz, Schnabel o Clemente por ejemplo). En estas propuestas se reclama la vuelta a la pintura como discurso de élite artística que vuelve a rechazar a las artistas femeninas. Como afirma Chadwick, “Las mujeres que hoy se dedican a la pintura suelen verse negociando un complejo territorio al tratar de situarse a sí mismas dentro de una tradición donde han sido históricamente discriminadas en detrimento suyo, y que ha sido definida en términos masculinos”. Pese a todo, numerosas artistas siguen confiando en la posibilidad de reorientar el medio lejos de sus connotaciones históricas y usarlo como vía de descubrimiento y creación de nuevos presupuestos ideales, como es el caso de la propia Rego, Nancy Spero o Alexis Hunter.

En cualquier caso, la estrategia de creación de alternativas para la identidad femenina más típicamente postmoderna no tiene que ver con el material usado, sino con la deconstrucción de los estereotipos que se encuentran acuñados en las imágenes y en el lenguaje. Sin duda, este es el recurso más usado por las artistas internacionales desde los años ochenta.

Cindy Sherman deconstruye los estereotipos femeninos, desde los actuales a los tradicionales, parodiando cuadros clásicos pero desde la fotografía, para mostrar más claramente la artificialidad de estas imágenes o incluso la del propio medio pictórico, que, como hemos dicho, también es una constante del arte figurativo occidental y masculino. Recordemos que Shigueko Kubota también parodiaba la propia pintura algunos años antes en su acción *Vagina Painting*, convirtiéndola en un signo más de la dominación masculina. En esta acción también se remitía a la menstruación como parte de una declaración de orgullo femenino. La menstruación se ha hecho en los últimos treinta años, un motivo artístico recurrente para muchas artistas.

El conocido grupo de artistas anónimas The Guerrilla Girls, usaban el documento, el panfleto o el cartel reivindicativo como forma de discurso en contra del sexismo del aparato artístico institucional. Continuando con el juego de descodificación del lenguaje, numerosas artistas se han dedicado en sus obras al ejercicio de desenmascarar la intersección de los mensajes ideológicos sobre sexo y género con la representación. Usando un método de asociación entre signos visuales cotidianos y frases contradictorias o descriptivas, estas obras ponen de manifiesto, la manipulación sobre los ideales de la identidad femenina que se propician desde los medios de comunicación. Barbara Kruguer, opone imágenes femeninas tradicionalmente “ideales”, a frases que invierten el contenido de la imagen, creando un efecto de tensión. En su obra *Sin título* (1981) junto a la fotografía de una cabeza escultórica y convencionalmente ideal, aparece la frase “Tu mirada choca con el lado de mi cara”, consiguiendo un efecto de reproche por la manipulación del lenguaje y la mirada ejercida por el control masculino. Lorna Simpson también usa la fotografía en imágenes anónimas de espaldas de mujeres de color junto a frases lapidarias. En su *Serie del placer de la modelo* (1984), Silvia Kolbowski, agrupa una serie de imágenes

¹⁸ Véanse los datos de exclusión de las mujeres artistas en exposiciones internacionales de principios de los ochenta, como “El Espíritu del Tiempo” (Berlín 1982), “La imagen expresionista: el arte americano desde Pollock a nuestros días”(Nueva York), o “El nuevo Espíritu de la Pintura” (Londres, 1981), recopilados por Whitney Chadwick en *Mujer, Arte y Sociedad*, p. 347.

publicitarias y fotográficas en donde aparecen yuxtapuestos retratos de modelos ideales en actitud placentera junto a imágenes de fruta, comida, moda o cirugía etc. y acompañadas de juegos de palabras contradictorios. La yuxtaposición delata la herramienta de consumo vertida como imposición de estereotipos femeninos, tanto para el hombre como para la mujer. Con esta utilización del lenguaje y la apropiación de la imagen por las (y los) artistas, se ponen en cuestión o subvierten la polaridad masculino-femenino (Alicia Martín o Txaro Fontalva), a la vez que se propone con gran ironía una visión crítica de la imagen de la mujer-ideal o del rol ideal (como Ana Laura Alaez, Susy Gómez, Maggie Cardelús o Bene Bregado). A partir de los medios someramente relatados arriba, “las mujeres han formulado complejas estrategias y prácticas mediante las cuales hacen frente a las exclusiones de la historia del arte, difunden saber teórico y promueven cambios sociales”¹⁹.

Lo que hemos querido argumentar en estos breves párrafos, es cómo los procesos de descubrimiento, reivindicación y creación de una identidad individual y colectiva se encuentran íntimamente ligados a la representación y reflexión sobre la imagen del cuerpo. Los ejemplos de estas nuevas imágenes creadas desde la condición femenina dan fe de esta relación, y explican, por ejemplo, el hecho de que gran cantidad de artistas mujeres y hayan trabajado con la figura humana, en oposición a la crisis que la representación del cuerpo sufría en la culminación de los presupuestos modernistas. Las imágenes de figuras humanas, siguen siendo un mecanismo de inclusión en nuestro entorno, que nos dota de cierto tipo de cuerpo y de cierto tipo de “alma”. Las y los artistas continuarán creando imágenes que se adapten a las nuevas necesidades, a los nuevos intereses, a los nuevos roles de género que se vayan filtrando entre los discursos dominantes de nuestra cultura.

¹⁹ Whitney Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*, p. 365.



