

## VISIBILIZACIÓN DE LA IDENTIDAD EN LAS PRODUCCIONES DE MUJERES ARTISTAS EN LA HISTORIA DEL ARTE Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*Pilar Muñoz López*  
*Universidad Autónoma de Madrid*

El despertar de la conciencia de las mujeres sobre sí mismas y su propia identidad tal vez se inicia con las reivindicaciones sufragistas del siglo XIX. Durante el siglo XX, de forma paralela a los cambios sociales y políticos, las mujeres han adquirido un papel que ha ido incrementando su importancia en el mundo del trabajo y la realidad social aunque sigue predominando en el terreno simbólico e ideológico el discurso patriarcal tradicional, modificado en consonancia con los nuevos tiempos.

Desde el feminismo de los años 70, el arte realizado por mujeres ha tratado de cuestionar los valores del arte de la tradición cultural occidental, intentando analizar y revisar su propio papel en el mismo y la identidad de la mujer establecida desde tiempos inmemoriales por la perspectiva y la visión masculinas. A través de las obras de las mujeres artistas tratan de abrirse camino nuevas ideas sobre la mujer y lo femenino, tratando de desentrañar la identidad de las mujeres conscientes de los estereotipos y las construcciones sociales y culturales. También han surgido numerosos estudios de género que tratan de sacar a la luz aspectos inéditos sobre la historia de las mujeres que no parecieron relevantes a los investigadores y eruditos varones del pasado.

El control sobre las mujeres, a través de múltiples mecanismos, desde los sociales a los ideológicos, ha determinado que las producciones culturales de las mujeres, cuando existían, estuviesen encuadradas en los parámetros de clase y sexo establecidos normativamente. Así, en la tradición pictórica, desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento, el siglo XVIII y el XIX, las mujeres han realizado siempre obras de menor valoración en los ámbitos artísticos, y generalmente como entretenimiento de las mujeres acomodadas o como trabajo marginal respecto al de los artistas varones. Para que esta actividad fuese aceptada en el ámbito de la sociedad tenían que darse las condiciones adecuadas para no alterar ni poner en peligro las normas morales o las leyes implícitas tanto en la convivencia social como en los ámbitos jurídicos.

Si atendemos a los temas admitidos para las damas, podemos observar que son mayoritarios los domésticos, con los interiores y los objetos que rodean el mundo familiar de la mujer, o los decorativos, y especialmente en el siglo XIX, los florales. Esto conecta, por otra parte, con las ideas que rodean a la mujer sobre su propia identidad, inscrita en el ámbito cerrado de lo doméstico, y, por otra parte, con la ideología de la afinidad de la mujer con la naturaleza, ya que, por esta ideología, la mujer misma sería parte de este mundo natural y opuesto al de la cultura y la acción, perteneciente a los hombres.

Si tratamos de identificar un tema especialmente desarrollado por las artistas en el pasado, constatamos la reiteración del tema del autorretrato, en el que la mujer artista trata de mostrarse a sí misma y a los demás a través de su actividad como pintora. En estos retratos, no exentos de narcisismo, podemos considerar que la artista se refleja a sí misma quizá también para buscarse, para identificarse, así como para demostrar al mundo su capacidad y habilidad para pintar. Por otra parte, el autorretrato constituye una forma de oposición a la ideología sobre la mujer presente en la sociedad y en la cultura, ya que es una mujer concreta, individual, la que se muestra, en contraste con la perspectiva general que considera a “la mujer” como una “esencia”, un todo grupal indiferenciado y uniforme. Las artistas que se autorretratan aparecen generalmente mirando desde el cuadro al espectador, considerado varón, el que mira a la mujer que es mirada, que en el autorretrato se muestra autoafirmando su individualidad como artista y como sujeto. Marián L.F. Cao nos dice sobre esto (Cao, 2000: 32): “Las leyendas y mitos nos recuerdan lo peligroso de la mujer que mira, porque revierte el paradigma dominante y se convierte en mujer fatal. La medusa, que petrifica a quien la mira, es aniquilada por ella misma al recibir su mirada reflejada en el escudo de Perseo. Es el aviso de que la mujer no debe mirar, sólo ser mirada.”

Podemos mencionar algunos de estos autorretratos, como los de Sofonisba Anguissola (1532/35-1625) (**Imag. 1**) o Lavinia Fontana (1552-1614), en el siglo XVI, Artemisia Gentileschi (1593-1652/53)

(**Imag. 2**) o Judith Leyster (1609-1660) (**Imag. 3**), en el XVII, Rosalba Carriera (1675-1757) (**Imag. 4**), Giulia Lama (1685-1753) (**Imag. 5**), Angelica Kauffmann (1741-1807) (**Imag. 6**) o Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803) en el XVIII, y un gran número de pintoras en el XIX, como Elisabeth Vigée-Lebrun (**Imag. 7**) (1755-1842), o Eva Gonzalès (1849-1883) (**Imag. 8**), entre otras.

Pueden ser diversos los motivos de esta proliferación de autorretratos, que se mantiene en el siglo XX. Además de los motivos antes enumerados, podemos considerar la forma de mostrarse dentro de un status social elevado, pero también como mujeres atractivas, factor muy importante a la hora de su aceptación social, ya que en una mujer artista se tenían muy presentes, dentro de los valores dominantes, su atractivo y feminidad, así como los valores relacionados con la moralidad imperante y asociados a sus relaciones con los varones y la vida familiar. En algunos casos la artista se representa tal como es, como se ve a sí misma, sin aditamentos embellecedores ni subterfugios para ser aceptada en su sociedad. Un ejemplo de esto sería el autorretrato de Giulia Lama, quien desafía así las convenciones establecidas, arriesgándose a ser juzgada como un ser extraño y monstruoso. El Abate Conti dirá en 1728 en una carta a Madame de Caylus: “La pobre mujer es atormentada por los pintores, pero su talento triunfa sobre sus enemigos. Es verdad que es tan fea como inteligente, pero habla con gracia y elegancia, así que se le perdona la cara... Por otra parte lleva una vida muy retirada.”(Greer , G. 2005: 90)

Otro ejemplo de artistas que trataron de conseguir la aceptación sin las cualidades requeridas en su época para tal empresa, nos lo ofrece Anna Dorotea Liszewska (1721-1782), quien tras conseguir cierto renombre en Alemania trató de obtenerlo también en París. Sin embargo allí sólo consiguió el rechazo, como atestigua el texto de Diderot (Greer, G. 2005: 91): “No es que le faltara encanto para causar sensación en este país, que lo tenía, es que le faltaba juventud, belleza, modestia, coquetería, caer en éxtasis ante las obras de nuestros grandes artistas, tomar lecciones de ellos, tener un buen pecho y trasero y sucumbir completamente ante uno de sus maestros.”

Así, en las artistas de épocas pasadas, se buscaban cualidades que nada tenían que ver con la calidad artística y que no se tenían en cuenta en los artistas varones. El autorretrato constituiría un ensayo de la búsqueda de la propia identidad ante el espejo, así como la plasmación sobre el lienzo de otra mirada, distinta a la masculina.

También, en ocasiones, mostraron, en el tratamiento dado a los temas recurrentes en la historia del arte, una visión diferente a la de los artistas varones, como, por ejemplo, en *Judith y Holofernes* (1614) (**Imag. 9**) de Artemisia Gentileschi en la que la complicidad de las dos mujeres se muestra en la situación de cortar la cabeza al hombre. No hay blandura ni pasividad, sino determinación activa.

En opinión de Francisca Pérez Carreño (Pérez Carreño, F. 1993: 13): “La interpretación de Artemisia de los temas heroicos no son sólo versiones más realistas de los temas, sino que suponen la reivindicación de una imagen de la mujer fuerte, inteligente y capaz de realizar acciones heroicas de repercusión histórica, en el ámbito público y político.”

Otra obra de la misma artista, *Susana y los viejos* (1610) (**Imag. 10**), refleja el rechazo y el miedo de la joven, a diferencia de otros cuadros del mismo tema, en el que la hermosa Susana ofrece a la mirada del espectador una erótica y tentadora imagen de ofrecimiento.

Durante el siglo XX las artistas estuvieron presentes en los distintos movimientos artísticos, y el autorretrato constituyó el primer tema eminentemente femenino que encontramos en las pintoras de principios del siglo. Sin embargo, aún en nuestros días se les asigna un papel secundario, y en muchas ocasiones subsidiario de los artistas varones, figurando en los libros como amantes, discípulas, o musas de artistas reconocidos. Así, por ejemplo, Gabriela Münter (1877-1962) (**Imag. 11**), una de las grandes artistas femeninas del Expresionismo alemán, y compañera de Kadinsky durante los años que éste vivió en Munich. Dentro del mismo grupo estilístico, también encontramos a Marianne Werefkin (**Imag. 12**), o a Paula Modersohn-Becker (1876-1907) (**Imag. 13**), una de las primeras artistas que se autorretrató desnuda. En el Surrealismo se alejaron de la violencia y el erotismo tópico de los varones, para quienes las mujeres eran vistas en sus aspectos sexuales, como mujer-fruto objeto de consumo, o como ser diabólico que seduce y hacer perder la razón al hombre con sus engaños y artimañas. Frente a esto las artistas realizaron un arte pleno de fantasía y fuerza narrativa, así como de ironía. Sintiendo apartadas de la

teorización sobre la mujer de los artistas varones, se plantearon su propia realidad a través de sus obras, y de nuevo utilizaron el recurso del autorretrato para establecer un diálogo entre el ser social atribuido a las mujeres y el ser interno que se intuía fuera del control de la visión masculina.

Así, artistas destacadas que han interpretado el cuerpo femenino, y el autorretrato como proyección biográfica en sus cuadros son Frida Khalo (1907-1954) (**Imag. 14**), Leonora Carrington (1917) (**Imag. 15**), o Remedios Varo (1908-1963), entre otras, ofreciendo, desde los parámetros del surrealismo, una visión de las mujeres desde la introspección interior, la experiencia de la propia identidad y la crítica a los estereotipos culturales y sociales, como hacen en la actualidad las artistas que realizan sus obras desde el análisis a la imagen de la mujer. Tal es el caso de Cindy Sherman, quien utiliza el autorretrato para poner de relieve las máscaras y disfraces con los que el hombre ha caracterizado la imagen de la mujer en la Historia del Arte (**Imag. 16**).

Desde los inicios del siglo XX las artistas trataron de liberarse de los esquemas de la mirada masculina, mostrando su propia imagen de forma independiente a esa mirada; y por tanto, como seres humanos reales. La ausencia de una tradición de pintoras las impulsa a buscar en ellas mismas las fuentes de su creación artística.

Para muchas artistas la introspección en su propia vida y en su propia subjetividad constituyó el punto de partida de su expresión artística, una forma de hablar del “ser” mujer a partir de sus propias vivencias, conflictos, desventuras, miedos o alegrías, convirtiendo en realidad de experimentación un eslogan que esgrimirían las feministas en los años 70: lo personal es político. Este *slogan*, sin embargo ha sido criticado como engañoso por teóricas feministas, como Sigrid Weigel, “porque promete una solución política para los sufrimientos personales” (Weigel, S. 1986: 87).

Entre estas artistas, podemos destacar a Frida Kahlo, que al mostrar en su obra una temática centrada en su propia vida y experiencia de mujer, se oponía a la visión androcéntrica del arte. En muchas de sus obras presenta el cuerpo femenino manipulado por la medicina. Dolorosas operaciones, abortos, desgarros interiores y sangre femenina son representados desde la cercanía de la vivencia (**Imag. 17-18**).

Otra pintora, Remedios Varo, muestra en sus obras de pequeño formato y técnica minuciosa una expresión que, desde lo onírico y el surrealismo, revela el rechazo al padre o los miedos de la condición femenina. Ejemplo de esto sería, por ejemplo, *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) (**Imag. 19**), en el que una mujer “tira al padre”, simbolizado en una cabeza que arroja a un pozo. En las obras de Varo la mujer es el sujeto activo, de la que emerge el mundo, en unas imágenes inmersas en un simbolismo mágico. Y esto lo realizan las mujeres de sus cuadros desde las actividades desarrolladas tradicionalmente por las mujeres en el ámbito doméstico: bordar, tejer, cocinar... Así, por ejemplo, entre otras obras, las tituladas *Bordando el manto celeste* (1961) (**Imag. 20**), o *Papilla estelar*. Pero el ámbito doméstico es también ámbito inquietante de reclusión para la mujer, como en *Mimetismo* (**Imag. 21**), que la pintora describía de este modo (Alario Trigueros, M. T. 2008: 38):

Este es un inquietante caso de mimetismo. Esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón. La carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada. Los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso, cuando ve la transformación.

En otras obras, como en *La caja de Pandora. Encuentro*. (1959) (**Imag. 22**), la protagonista del cuadro se descubre a sí misma al abrir la caja. En la habitación hay otras cajas que abrir para descubrir nuevos conocimientos, a través de los cuales se producirá el despertar psíquico, nuevas realidades, desde la subjetividad y la experiencia de mujer.

A partir de los años 70 del siglo XX, en un contexto caracterizado por las luchas feministas, especialmente en Estados Unidos y Europa, se inició una revisión histórica de la representación de las mujeres y una búsqueda de la genealogía de las mujeres artistas del pasado que comenzó a cuestionar los presupuestos iconográficos presentes en la cultura de todas las épocas, tratando de ofrecer alternativas

desde la identidad femenina. Muchas artistas tratan de presentar una nueva lectura del cuerpo femenino, incorporando lo biológico y la experiencia del cuerpo específica de las mujeres en ocasiones con desgarró y dolor, pero también con ironía, distanciamiento y humor. El objetivo de sus imágenes “intentaba ensalzar la diferencia sexual y afirmar la otredad de la mujer, sustituyendo las connotaciones de la inferioridad femenina por la de un orgullo respecto al cuerpo y la mente de la mujer.” (Chadwick, W. 1992: 322)

Pero, ¿en qué consiste la identidad de la mujer en arte? Gisela Ecker dice al respecto (Ecker, 1986: 11):

Lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios no debe formar parte de nuestra definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado. Cierta que las mujeres preferían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos “inservibles” en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas a ese ambiente); que preferían escribir novelas de salón en vez de novelas de aventuras y utilizar “lana en vez de mármol”; pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una argumentación esencialista. Más aún, el tono despectivo que inevitablemente se infiltra al hablar de “lana en vez de mármol” es un retorno al prejuicio patriarcal de las normas estéticas generales, profundamente internalizadas por hombres y mujeres.(...) Sucede con frecuencia que lo que se inicia como una descripción de fenómenos históricos termina en afirmaciones esencialistas, y se olvida así que lo que aparece como genuinamente femenino en el arte es transitorio y que una parte de ello se define en relación con lo que se valora como masculino.

En los años 70 el arte feminista emergente trataba de encontrar un sistema de valores y una estrategia de cambio social, en la línea de las ideas de las Vanguardias del primer tercio del siglo XX, reivindicando la identidad femenina en las prácticas artísticas a través de la visibilización de la experiencia femenina, trasgrediendo el “tabú” del ámbito de lo personal asignado a la mujer desde tiempos inmemoriales, y buscando una estrategia de solidaridad en torno a las experiencias compartidas, así como una incidencia en el contexto social y público. Por ello, arte de colaboración y “performance” van a ser las formas predominantes de expresión artística durante los 70. Destacan las performances de Suzanne Lazy y Leslie Labowitz en Los Ángeles, como la titulada *Con luto y con rabia* (1977), y que tenía como fin protestar por el aumento de violencia contra las mujeres, o las obras de colaboración multicultural de Tomi Arai en Nueva York, o del Movimiento de Mujeres Muralistas de San Francisco. Pero desde los años 50 algunas artistas trabajaban en sus obras temas relacionados con la situación de las mujeres; entre ellas, Nikki de Saint-Phalle (1930) (**Imag. 23**), que fue criticada por no haber ido más allá del estereotipo sexual sobre el cuerpo de la mujer, Marisol Escobar (**Imag. 24**), Lee Krasner, Eva Hesse o Louise Bourgeois. Algunas de sus dibujos de los años 70, los denominados Mujer-Casa (**Imag. 25**), en los que cuerpos anónimos incorporaban físicamente un edificio a su organismo, constituían una crítica a la asimilación de la mujer a lo doméstico; sin embargo, en ocasiones fueron interpretados como una afirmación de los estereotipos de la mujer. A finales de los años 60 la sexualidad apareció de modo explícito en su obra y sus esculturas se convirtieron en un referente para artistas más jóvenes (**Imag. 26**). Realizó formas bulbosas y abstractas y penes en diferentes materiales, desde la escayola al latex, con formas que son en ocasiones fálicas y en otras fecales. Un crítico describía su *Fillette* (1968) como “un gran falo decadente y sostenido, en su faz desde luego más tosca” (Martínez, 2000: 315). Posteriormente realizó series de figuritas femeninas, vulnerables y agresivas al mismo tiempo, en materiales tan diversos como escayola, barro, bronce, mármol o cera. En los años 70 participó en protestas y mítines feministas y su obra comenzó a ser considerada por la crítica. En 1974 realiza una instalación titulada *La destrucción del padre* (**Imag. 27**), en la que plantea su necesidad de vengarse de un padre autoritario y colérico que marcó su infancia. En ella, un nicho cubre el techo, mientras en el suelo aparecen formas orgánicas que son al mismo tiempo el lecho donde yace el padre desmembrado junto a un plato de carne que simboliza tanto lo que va a ser devorado, como una vagina y una multitud de pechos de mujer. De nuevo, en una síntesis de lo corporal y la arquitectura, el espacio de la instalación, con el nicho en el techo y el suelo, remite a lo corporal y autobiográfico. En los

años 90, en su serie *Celdas*, construye instalaciones que constituyen lo que denomina “Arquitecturas de la memoria”, espacios cerrados en los que encontramos fragmentos corporales, espejos, vasijas, carretes de hilo... Son espacios claustrofóbicos en los que viejas puertas o formas construidas con malla metálica en ocasiones nos impresionan por su frialdad y hermetismo, y en otras encontramos la representación del dolor ligado a su infancia. Completan estas estructuras fragmentos de cuerpos incompletos. De los 90 son también otras instalaciones, como *Líquidos preciosos*, representación metafórica de los fluidos corporales, o *Arco de histeria* (1992-93), en que un cuerpo sin brazos ni cabeza y tensado en arco, representa la imagen sobrecogedora del dolor femenino, en los conocidos experimentos de Charcot.

En sus últimas obras, la araña, junto a la presencia de carretes de hilo, madejas, telares y tapices, constituye la metáfora de la madre protectora. En una versión reciente del tema, *Araña* (1997), explicita el simbolismo al colocar al insecto en un gesto protector de una celda que tan sólo contiene algunos tapices deteriorados. De nuevo aquí, la arquitectura, la memoria y el cuerpo, constituyen una unidad simbólica que evocan emociones (dolor, angustia, miedo) para tratar de conjurarlas, desde unas vivencias personales pero que al mismo tiempo nos invitan a participar y a reconocer como mujeres los elementos que les dan origen.

En los 70 también se llevaron a cabo acciones reivindicativas, como la protesta de un grupo de artistas a las puertas del Whitney Museum (1969), a causa del escaso número de mujeres artistas que participaban en las exposiciones. En 1970, por la iniciativa de Judy Chicago se realizó el primer curso de arte feminista en la ciudad californiana de Fresno, que en años posteriores daría lugar al Feminist Art Program, promovido por Chicago y Miriam Shapiro, y en el que se desarrolló un trabajo creativo y de reflexión teórica que culminó en 1972 en una muestra colectiva llamada *Womanhouse*, en la que participaron veintidós artistas sobre temas como la domesticidad, el cuerpo, la identidad o los estereotipos. Judy Chicago trataba de explorar las posibilidades de la imaginación vaginal para representar la sexualidad femenina de forma nueva y positiva, exponiendo abiertamente lo que la sociedad consideraba “tabú” y cuestionando la neutralidad de la cultura dominante. También tanto Chicago como Shapiro defendían la referencia al centro como punto principal y nexo de unión de las obras hechas por mujeres. El centro, como lugar desde el que surge la imagen, eludiría las jerarquías espacio-temporales de la cultura masculina. También incorporan al mundo del arte procedimientos y técnicas pertenecientes tradicionalmente al ámbito de lo femenino y rechazados en el arte tradicional, como la costura, el tejido, las manualidades, etc. Otras artistas, en la misma época, como Nancy Spero, planteaban la vuelta a una feminidad capaz de transformar las jerarquías, presentando en sus obras las imágenes de mujeres activas y libres, frente a imágenes de la locura, la guerra, la tortura y la muerte, en trabajos como el *Codex Artaud* (1971-72) (**Imag. 28**), *Torture of Women* (1976) (**Imag. 29**), *The First Language* (1981), o *Maypole: Take No Prisoners* (2007). A partir de los 80 abandona la incorporación de textos a sus obras plásticas mostrando la figura femenina en un recorrido por las imágenes de las mujeres en diversas culturas y épocas históricas. Se trata de figuras que danzan o saltan y que invitan al espectador a realizar diferentes recorridos para apreciar las pinturas. También se amplía su gama de colores combinando abstracción con figuración. Su obra actualmente es reconocida internacionalmente por la crítica, tanto por sus innovaciones formales como por la ideología que transmiten sobre el reconocimiento y la visibilización de las mujeres.

La exposición *Disidanzas*, (**Imag. 30**) en la que se recogen gran número de obras de los diferentes períodos de su trabajo, ha mostrado en España a esta gran artista en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (4 de julio- 24 de septiembre de 2008) y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (14 de octubre de 2008-5 de enero de 2009).

Una de las obras más destacadas de Judy Chicago es *The Dinner Party* (1979) (**Imag. 31**) una obra con un significado profundamente simbólico al modo de las Sagradas Cenas de la Historia del Arte, y en la que en una mesa se sitúan 39 platos de comensales. En la cerámica de los platos están pintadas 999 mujeres a las que se rinde homenaje por su participación en las artes, las ciencias o la política, insertando con humor lo heroico con lo cotidiano, reivindicando la historia de las mujeres es sus aspectos más domésticos y humildes. Esta postura artística, que ha influenciado profundamente el arte feminista, ha

sido sin embargo criticada como “esencialista”, ya que inscribiría a la mujer en los mismos parámetros tradicionales de la feminidad.

En España, dentro de lo que se han llamado “Mitologías domésticas” (Serrano de Haro 2000: 113), trabaja Eulalia Valldosera (1963), en cuyas obras se advierte la influencia norteamericana tanto del arte de la videoacción y del activismo feminista como de la utilización de un carácter ritual en sus propuestas artísticas. Sus grandes ejes de trabajo son el cuerpo y la identidad, ideas que desarrolla a través de la fotografía, el video o la *performance*. En instalaciones como *Vendajes, Apariencias y Dependencias* (**Imag. 32**), exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2009, analiza los elementos de la vida cotidiana de las mujeres: la identidad a través del cuerpo, los objetos de limpieza y de uso cotidiano.

De sus obras nos dice (Catálogo Eulalia Valldosera, 2009: 146):

En *Vendajes* (1992) recorrí mi cuerpo con una luz para después proyectarlo en un muro en forma de lentos barridos o *travellings* cinematográficos. (...) Vestida de enfermera, y con el público de testimonio, restauraba mi identidad, borraba la imagen que los otros, el hombre, había proyectado e mí, en mi cuerpo de mujer. Los productos de limpieza han sido el leitmotiv de la mayoría de mis instalaciones. Empezaron siendo un medio para visualizar los recorridos físicos de los haces lumínicos (*Estantería para un lavabo de hospital*, 1992), luego se convirtieron en contenedores de líquidos de una alquimia emocional (*Love is Sweeter than Wine*, 1992) y terminaron simulando presencias humanas femeninas convertidas en sombras a gran escala (*Envases: el culto a la madre*, 1996). En *Envases borrados* (2008) escojo de nuevo un objeto de producción en masa. En *Dependencias* (2009, recorreremos lugares de tránsito mientras seguimos el ritmo que nos marca la velocidad en pantalla. Gente, personas y vacíos. ...) Aparece entonces alguien que, como nosotros, empuja un carro en el aeropuerto, en el museo o en el supermercado.

Otras artistas españolas de la actualidad utilizan asimismo la imagen de las mujeres como estrategia crítica a la sociedad establecida y sus estereotipos sobre la mujer. Entre ellas, Ángeles Agrela (**Imag. 33**), Pilar Lara, Marina Núñez (**Imag. 34**), o Esther Ferrer que ha realizado instalaciones sobre los objetos más cotidianos con una fuerte carga crítica ( *Canón para cuatro sillas, Una mesa y un ventilador, etc.*), entre otras muchas.

Desde otro punto de vista, artistas como Barbara Krüger, (**Imag. 35**), en la que la desconfianza hacia los mensajes recibidos sobre las mujeres reflejan las codificaciones impuestas por la sociedad, o Mary Kelly, con obras como *El documento post-parto* (1973-79), en el que analiza el tema de la maternidad a través de gráficos, documentos u objetos que reflejan las distintas fases de la relación madre-hijo, explorando la relación con su hijo durante sus seis primeros años de vida. En esta postura se destacan las prácticas de desidentificación y distanciamiento.

Otra postura sería la de representar el cuerpo sexual masculino en las mismas coordenadas que se utilizaron en la historia del arte para el cuerpo femenino. Ésta sería la actitud de Silvia Sleigh, en diversos retratos, o en la titulada *Baño turco* (1973) (**Imag. 36**). Sin embargo, en estas obras, a diferencia del anonimato de los desnudos de mujer, los hombres aparecen individualizados, lo cual aleja la representación de la objetualización con que han sido vistas las mujeres.

Otras artistas han tomado como punto de partida una situación histórica inicial, en el que lo sagrado femenino no había sido excluido de la vida y de la cultura. Así obras como las de Monica Sjoon (**Imag. 37**), Ana Mendieta, que sitúa su cuerpo en contextos naturales para conectar con manifestaciones primitivas de lo femenino (*Siluetas*, 1979) (**Imag. 38**). En los momentos actuales, artistas como la india Sutapa Biswas, que se apropia la imagen de la diosa Kali, o la japonesa Mariko Mori (**Imag. 39**), que se representa a sí misma como diosa continúan esta línea. Otras artistas como las pintoras estadounidenses afroamericanas Tracey Moffatt y Kara Walter, la cineasta y fotógrafa iraní Shirin Neshat, o la brasileña Adriana Verejao, indagan en la historia y la cultura de su propio país y su pasado colonial, y su incidencia en la vida y la historia de las mujeres.

En la década de los ochenta muchas artistas se acercaron al estilo “Appropriation Art”, en el que a través de la “apropiación” de imágenes preexistentes (historia del arte, medios de comunicación, publicidad, etc.) para recodificarlas y dotarlas de un nuevo significado, retomaban en sus obras la cuestión del papel de la mujer. Los ejemplos más significativos son las norteamericanas Sherrie Levine y Elaine Sturtevant.

Otras artistas han llevado a cabo *Performances* u obras de video arte en las que se reflexionaba sobre la utilización del cuerpo femenino en la cultura patriarcal, así como en diferentes aspectos autobiográficos. Entre ellas, Yoko Ono, Carole Schneemann (**Imag. 40**), Laurie Anderson, etc.

Actualmente el tema del desnudo femenino se ha convertido en emblemático para el arte feminista. Como no dice Linda Nead (Nead, 1998: 13)

Una mirada a una selección de los trabajos producidos por mujeres desde los años setenta a los noventa muestra cómo se han articulado los desarrollos dentro del movimiento de las mujeres en términos de una política de la identidad y el cuerpo a través de la formulación de nuevas estrategias e intervenciones culturales.

Aludiendo a la obra de Jeannie Forte dice (Nead, 1998: 23):

Forte afirma que el discurso patriarcal depende de la construcción de las mujeres como objeto, como ese término del lenguaje del que siempre se habla, pero nunca alcanza el estatuto de sujeto que habla de verdad. Esto significa que las mujeres de verdad son hechas invisibles, una ausencia, dentro de la cultura dominante, y sólo pueden hablar asumiendo la máscara de la falsedad o la simulación: el arte interpretativo de las mujeres opera para desenmascarar esta función de la “Mujer”, que responde al peso de la representación, creando una conciencia aguda de todo lo que significa Mujer, o feminidad. Otra reivindicación que se hace en las representaciones del cuerpo de las mujeres es que subvierten la mirada masculina y evitan la fetichización del cuerpo femenino.

Desde las máscaras y representaciones tradicionales de la mujer que sobre su propio cuerpo realizan Cindy Sherman o Marina Abramovic, pasando por las obras de Lesley Sanderson (*Tiempo de cambio*) (**Imag. 41**), las propuestas de las “Guerrilla Girls” (**Imag. 42**), las fotografías de Mary Duffy, Jo Spence, Rineke Dijkstra (**Imag. 43**), Hannah Wilke, Alice Neel (**Imag. 44**) y otras muchas, se trata de reconstruir la tradición del desnudo femenino, de una manera crítica y activa dando visibilidad a las mujeres reales.

También se desarrollaron estrategias políticas de carácter reivindicativo, como las acciones de *Guerrilla Girls* en los años 80 en Estados Unidos. Se trataba de un grupo de artistas, escritoras y directoras de cine que con ocasión de la exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, titulada “An International Survey of Painting and Sculpture”, en la que de los 169 participantes tan sólo 13 eran mujeres, se manifestaron delante del museo contra esta desigualdad. A partir de esta experiencia, el grupo comenzó a poner en evidencia al mercado del arte, anunciando con carteles en las calles de la ciudad la forma en que se había utilizado el cuerpo femenino en la historia del arte, y la exclusión de las artistas del círculo del arte. Esto lo hicieron adoptando los tópicos y las estrategias comerciales y del mundo del espectáculo de Hollywood.

Otro de los temas recurrentes de las artistas contemporáneas es el de la conexión de la mujer con la naturaleza, presente en la ideología desde tiempos inmemoriales, con un carácter negativo, como oposición al hombre-cultura. Pero en nuestros días este tema, por otra parte presente en muchas obras de mujeres artistas, reaparece con un carácter positivo relacionado con aspectos de la sexualidad o de lo sagrado. Una de las primeras artistas que abordan el tema en el siglo XX es la norteamericana Georgia O’Keefe (**Imag. 45**) en sus representaciones a gran escala de flores que recuerdan la estructura del sexo femenino. La obra de Ana Mendieta, se convierte en una metáfora de la experiencia femenina, en la que relaciona a la mujer con la tierra. Algunos de sus trabajos muestran la violencia contra el cuerpo de la mujer, perfilando en la tierra con materiales diversos, cuerpos que nos hablan de mujeres con pequeñas vidas, o de vidas maltratadas y torturadas, y que nos recuerdan a rituales ancestrales.

Desde el punto de vista de la crítica de arte y de la teoría se han tratado de establecer las características específicas de las obras de arte realizadas por mujeres. Aunque sería un error atribuir determinadas

características formales a las obras plásticas femeninas que llevaría de nuevo a la adscripción tradicional esencialista de las producciones culturales de las artistas, Amparo Serrano de Haro (Serrano de Haro 2000: 109-110) enumera las que predominan:

- Un deseo de expresar lo personal.
- Importancia del fondo o tema sobre la forma.
- Relación entre arte y experiencia cotidiana como materia y como fuente de inspiración.
- Relación entre arte y naturaleza, ahora como un elemento de privilegio.
- Una búsqueda de lo femenino (esencia y símbolo) alejado de planteamiento preconcebidos y fetichistas.
- El papel de la crítica feminista como elemento activo, unificando teoría y práctica.
- Revalorización del fragmento o del detalle aislado.

En la actualidad la irrupción de las nuevas tecnologías y especialmente Internet, han propiciado la aparición del ciberfeminismo. En 1997 se celebró la primera reunión en el Irbid Workspace de la Documenta X de Kassel, integrada por treinta y siete mujeres de doce países. En 1999 tuvo lugar la segunda internacional ciberfeminista, en la que se consolidaron las líneas de reflexión y las estrategias comunes, y en diciembre de 2001 se celebró en Hamburgo la tercera reunión (Mayayo, P. 2007: 228). En estas reuniones, a pesar de la crítica al “feminismo histórico” como esencialista, se han seguido en muchas cuestiones las ideas y prácticas del arte feminista de los años 70, como la creación de listas de correo sólo para mujeres, grupos de autoayuda en línea, o programas pedagógicos de formación de nuevas tecnologías impartidos y dirigidos a mujeres. También se han llevado a cabo programas que contrarresten los estereotipos de la mujer en el mundo digital, y, una continua reflexión sobre el cuerpo.

La reflexión sobre todas estas cuestiones podría resumirse en dos textos de dos teóricas fundamentales. Lucy Lippard dice al respecto (Lippard, L. 1986: 55)

Y sin embargo, no hay duda de que el reino de la experiencia femenina es sociológica y biológicamente diferente del varón...¿Se expresa mejor la sensibilidad femenina mediante una particular forma fragmentaria o a través de una estricta unidad? ¿En círculos, en bloques ovales o mediante un diseño de rayas o filigranas? ¿A través de superficies sensuales o mediante un sutil sentido del color? Las imágenes, la elección de los temas, incluso las intenciones en la aplicación de estas formas u otras similares en el video, el cine, la danza: todo ello no son sino indicadores superficiales de una diferencia fundamental. Me cuento entre quienes están convencidos de que existe esa diferenciación y, sin embargo, para uno de los casos que se puede especificar hay otros muchos en los que desafío a cualquiera a hacer tales especificaciones.

Bárbara Kruger observaba (Grosekick, 2005: 282): “Hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario”.

Jenny Holzer (**Imag. 46**), artista experimental que en sus obras expresa mensajes sobre temas como el sexo, el amor, la violencia, la guerra y la muerte, opina sobre el arte de las mujeres (Grosenick, 2005: 236): “Han sido las mujeres quienes han hecho el arte más desafiante en la última década. Desde el punto de vista psicológico, su trabajo es mucho más extremo que el de los hombres”.

Las obras de creación artística de las mujeres, al desvelar unas experiencias y vivencias cotidianas diferentes a las establecidas por la cultura canónica patriarcal, una conciencia del cuerpo y de la subjetividad que no han sido reflejadas en los discursos artísticos o históricos, obliga al espectador a plantearse las imágenes de la mujer tanto en el pasado como en el presente, revelando los ocultamientos y los agravios, para recomponer un nuevo mapa cognitivo de los seres humanos y visualizar a las mujeres de forma diferente a la establecida tradicionalmente por la cultura androcéntrica y patriarcal..

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alario Trigueros, M<sup>a</sup> T.: *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.
- Catálogo *Eulalia Valldosera. Dependencias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo 2009.
- Cao, Marián L.F. (Coord.): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Nancea, 2000.
- Catálogo *Eulalia Valldosera. Dependencias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo 2009
- Chadwick, W.: *Mujer, arte y sociedad*, Destino/Thames and Hudson, Londres, Barcelona, 1992
- Ecker, G. (Ed.): *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Forte, J.: "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", *Theatre Journal* (mayo, 1988)
- Greer, G.: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005.
- Grosenick, U. (Edit.): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, Taschen, 2005.
- Lippard, L.: *Feminismus: Kunst & Kreativität*, cit. por Silvia Boveschen: "¿Existe una estética feminista", en Ecker, G. (Ed.): *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Martínez, A.: *Arte del siglo XX. De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- Mayayo, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2007.
- Nead, L.: *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998
- Peréz Carreño, F.: *Artemisia Gentileschi*, Madrid, Historia 16, 1993
- Serrano de Haro, A.: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- Weigel, S.: "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Ecker, G. (Ed.): *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

