



MATERNIDAD Y ARTE: REIVINDICACIONES Y ESPECIFICIDADES ANTE UNA SOCIEDAD HETEROPATRIARCAL

Maternity and art: Claims and specificities facing a heteropatriarchal society

ANA M.^a PALOMO-CHINARRO, SERGI SOLÀ SAÑA
Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, España

KEYWORDS

Art
Maternity
Gender
Ethnicity
Inequality
Vindication
Specificity

ABSTRACT

The exclusion of women from the different areas of participation has led to the need to critically and disruptively confront the precepts established by the dominant majority. Some women artists, based on their position regarding motherhood in art and an attitude with high levels of hostility and irreverence, have contributed to achieving social and professional improvements. Analyzing their vindication strategies, as artists and activists in their lives and in their works, we will see how they have contributed to conquering and consolidating these important achievements.

PALABRAS CLAVE

Arte
Maternidad
Género
Etnia
Desigualdad
Reivindicación
Especificidad

RESUMEN

La exclusión de la mujer de los diferentes ámbitos de participación ha comportado la necesidad de enfrentarse de manera crítica y rupturista a los preceptos establecidos por la mayoría dominante. Algunas mujeres artistas, partiendo de su posición con respecto a la maternidad en el arte y de una actitud con elevados niveles de hostilidad e irreverencia, han contribuido a conquistar mejoras sociales y profesionales. Analizando sus estrategias de reivindicación, como artistas y activistas en su vida y en sus trabajos, veremos cómo han contribuido a conquistar y consolidar estos logros importantes.

Recibido: 12/ 11 / 2022

Aceptado: 13/ 01 / 2023

1. Introducción y objetivos

La eterna figura de la mujer como portadora de los valores asignados por el patriarcado se ha ido perpetuando por los siglos de los siglos y se ha convertido en un lastre para cualquier tipo de transformación social. Admitida esta premisa, sin variación durante un largo período de tiempo, hemos podido comprobar cómo, con el paso de los siglos y la llegada de nuevas generaciones, esta mujer subordinada al androcentrismo tomaría conciencia de las posibilidades que se le presentaban para cambiar el rol de subalterna que le había sido concedido. Cualquier avance o transformación social detectados como mejora para la situación de la mujer en las diferentes culturas, supuso, y aún sigue suponiendo, una dura lucha contra todo aquello que hemos convenido en llamar patriarcado.

Percibir primero y reaccionar después a la exclusión a la que se había visto sometida la mujer en los diferentes ámbitos de participación y de integración dentro de una sociedad basada en los códigos de comportamiento de carácter heteropatriarcal, conllevó la necesidad de enfrentarse a todos los postulados estipulados y dados por válidos por la mayoría dominante. El asalto al orden social establecido se iba logrando, en todo momento y lugar, partiendo de diferentes vías: unas veces aplicando rocosas resistencias y otras con unas posturas más revolucionarias, pero siempre mostrando una decidida y permanente actitud cuestionadora y beligerante por parte de quienes las protagonizaban. Estas actitudes supusieron continuos choques con una realidad imperante que pretendía mantener sus privilegios. A partir de estos pronunciamientos de resistencia o de lucha y confrontación sin tregua, adoptados por diversos colectivos de mujeres, se consiguieron conquistas sociales que significaron mejoras progresivas en la condición del género femenino en todos los dominios.

Las mujeres crecen en autonomía e independencia, pero siguen sometidas a grandes diferencias. Normalmente los limitados entornos públicos a los que acceden están dominados por sistemas patriarcales que las van empujando a entornos privados, familiares y afectivos, delimitando así el cerco de acción y con ello la libertad y por consiguiente la posibilidad de cambio. Los nuevos machismos, invisibilizados, son aún más difíciles de detectar y por lo tanto de desarticular, de combatir. (Carrasco, 2013, p. 292)

Nuestro posicionamiento en el ámbito de la investigación, basado en los estudios de género, en la observación intensiva de la presencia y la implicación de la mujer en la sociedad heteropatriarcal, en la maternidad en el mundo del arte (por lo que atañe a su iconografía y a su dimensión subalterna en consonancia con el carácter de subordinación que ha tenido la mujer en este ámbito) y en los análisis de sus continuas demandas, contiendas o exigencias dirigidas a la mejora de su estatus dentro de esta misma sociedad, nos ha llevado a converger con las mismas fuentes que les sirvieron a ellas para descubrir el origen de su exclusión social y para rebelarse contra su dilatada marginación. Nuestro interés ha residido siempre en movernos por los entresijos de este trasunto de objetividad que es el de la minusvaloración de la mujer en la sociedad patriarcal y, más concretamente, cerca de uno de los grupos que destacaron en estas reclamaciones y protestas, por su intensidad, por su insistencia y por su convicción, a la hora de exigir los cambios y los reconocimientos que se les habían negado de manera permanente. Este mal llamado colectivo, individuos con ideas e intereses comunes que no actuaban habitualmente como movimientos organizados, era el de las mujeres artistas.

El género femenino no ha existido, durante mucho tiempo, con notoriedad ni representación social en el mundo del arte. Hemos dirigido nuestro trabajo de exploración a esta brecha de desigualdad entre mujeres y hombres. Asimismo, hemos descubierto que muy pronto algunas mujeres, que habían podido acceder al ámbito de la cultura, denunciaron que el hombre se había apropiado de la historia del arte, igual que lo había hecho de la historia en general, y que no había dejado ningún lugar para ellas. Este expolio en la profesión y este soterramiento de la figura femenina, que se había dado en todas las esferas artísticas, llevó a la rebelión tenaz y perseverante de las mujeres que se inclinaban por una actividad dentro de la órbita del arte. Y, así, las artistas se esforzaron por reivindicar su trabajo dándole visibilidad, se confabularon para reescribir esta historia y sumaron esfuerzos para desprenderse de la condición de rango inferior que la historia del arte les había atribuido. Para ello no tardaron en adjudicarse importantes prerrogativas, que se justificaban por el agravio comparativo sufrido durante años en la pugna iniciada para la consecución de las reparaciones morales a las que creían tener derecho y para competir en un plano de igualdad con los hombres dedicados a todo tipo de quehaceres artísticos. Muchas de estas prerrogativas han superado la posición de resistencia, que habíamos apuntado anteriormente como una de las actitudes adoptadas por las mujeres, en su afán de lograr conquistas sociales optando por las posturas más revolucionarias.

En Gran Bretaña, el feminismo se desarrolló dentro de una política activista socialista. Uno de los primeros grupos de artistas que se organizó fue The Woman's Workshop, de la Artists Union, formado para combatir el aislamiento de las mujeres mediante la acción creadora colectiva. La primera exposición titulada "Grupo Artístico de la Liberación de la Mujer", se celebró en 1971 en la Woodstock Gallery de Londres. (Chadwick, 1992, p. 326)

Señalado el de las creadoras en el mundo del arte cómo un tema de atención general, en las investigaciones basadas en los estudios de género, detectamos entre las muchas líneas de averiguación posibles un nicho de interés particular en este campo: el de algunas mujeres artistas que han basado sus trabajos en la reflexión sobre la maternidad como concepto y sus formas de activismo en actuaciones de carácter revoltoso, perturbador y subversivo. Estas mujeres han tenido, en muchas ocasiones, diferentes maneras de entender la maternidad y la crianza como experiencias personales, sociales o políticas a las cuales dirigir sus críticas. Sus posiciones han aportado un elevado grado de hostilidad, de provocación y de irreverencia, cualidades comunes a sus tareas como activistas. Y en sus trabajos, estas artistas se han caracterizado por mostrarse críticas, rupturistas y díscolas. Asimismo, en la praxis de muchas de estas creadoras se ha dejado notar la voluntad de colaborar en la inclusión del género femenino en una nueva experiencia participativa a través de acciones que ponen en cuestión su papel en el mundo del arte. También ponen en tela de juicio los roles históricos atribuidos a la mujer (madre, cuidadora), tratan conceptos que se han significado como agravios comparativos por sí mismos (etnia, identidad, género, condición socioeconómica) y cuestionan su relación con el hombre (identidad de género, desigualdad, violencia, etc.).

Por todo lo citado, nuestro trabajo de investigación apunta a ser original porque plantea, en su base teórica, una mirada de género clarificadora. Y, por lo que se refiere a la forma, tiene la voluntad de conseguir una amplia semblanza de algunas creadoras que han contribuido, y siguen contribuyendo, a que los cuestionamientos citados y las realidades conquistadas permitan a la mujer obtener una posición de igualdad en una historia del arte que se va redefiniendo. Así pues, el eje vertebrador de este artículo deberá basarse en una serie de reivindicaciones y especificidades que unas determinadas creadoras plásticas utilizan para competir desde diferentes frentes contra una sociedad heteropatriarcal basada en la desigualdad entre hombre y mujer, una sociedad que se ha significado como el auténtico hándicap para conseguir los logros sociales y profesionales que ellas se han propuesto. Nuestro objetivo será demostrar que estas mujeres, a partir de prácticas estratégicas singulares basadas en esas reivindicaciones, con su actitud y en la especificidad de sus trabajos, han intervenido de manera continuada para conquistar y consolidar dichos logros. Evidentemente han sido muchas las artistas que han formulado parte de sus trabajos a partir de estas premisas, pero la intención de las páginas que siguen no pretende, únicamente, recuperar nombres femeninos para la historia del arte, sino analizar el tratamiento particular de cada una de ellas y hacer una selección que logre, configurando una mirada compleja sobre una realidad y unas circunstancias bien definidas, que de las acciones de estas mujeres se deriven posibles reescrituras de una historia del arte libre de connotaciones androcentristas.

Partiendo de un corpus argumental cohesionado cumpliremos el objetivo principal de este artículo y, además, buscaremos una atomización de objetivos secundarios que aflorarán y se podrán observar tras la exhaustiva evaluación de un conjunto abigarrado de voces que, en el último tercio del siglo XX y en lo que llevamos del siglo XXI, han peleado por conseguir la visibilidad de sus relatos críticos. Unos relatos dirigidos a los roles históricos atribuidos a la mujer, en particular a la maternidad, y a todo aquello que en su relación de carácter comparativo haya tenido visos de subordinación al género masculino dominante.

2. Metodología

Los instrumentos metodológicos para la realización de este artículo han sido diversos. Parten de una rigurosa selección que se centra en recoger testimonios teóricos y prácticos de mujeres artistas que aportan valoraciones no unitarias, discursos no homogéneos, contradicciones hegemónicas y posicionamientos sociales y/o políticos, combinados con las reivindicaciones y las especificidades utilizadas para dar notoriedad a la mujer en una historia del arte que se debe ir reescribiendo, dejando a un lado el carácter androcentrista que ha tenido durante demasiados años.

La metodología que utilizamos se basa en analizar y explicar las estrategias de las creadoras seleccionadas, que hemos convenido en denominar singulares, sus acciones como activistas e incluso su cotidianeidad en los roles femeninos (el de la maternidad como papel destacado) que se les habían asignado y que estaban desempeñando mientras aireaban sus protestas. El análisis pormenorizado de un buen número de artistas, y de su obra, creará un apartado teórico concluyente que contribuirá a una reflexión metodológica que nos conceda libertad de acción, que nos permita sentirnos cómplices de subjetividades, observaciones, descripciones y que nos impida sentirnos fuera de un relato que vendrá justificado por una investigación narrativa y que dará credibilidad absoluta a una investigación cualitativa.

3. Resultados y discusión

Ya muy avanzado el siglo XX el mundo del arte asumió enteramente las propuestas de rebelión social y los revulsivos teóricos e ideológicos de diversos movimientos a favor de los derechos de la mujer. Se abrieron decisivos espacios de libertad estética y se cuestionaron los modelos culturales tradicionales. Muchas mujeres artistas buscaron nuevas formas de expresión y se apartaron de los modelos de representación establecidos por los hombres, poniendo de manifiesto sus preocupaciones más personales. A pesar de la generalización de este

proceso de liberación, las particularidades sociales, políticas y económicas marcaron diferentes hojas de ruta. El compromiso de reflejar la conciencia política y social de las mujeres transformó y aceleró muchos estereotipos de la práctica artística que se habían mantenido a un bajo nivel de progresión durante años menos convulsos. El activismo de las mujeres artistas supuso, en primer lugar, un intento por romper con una visión excesivamente masculina de la historia del arte y, en segundo lugar, la intención de reivindicar la experiencia y la creatividad femeninas.

Algunas mujeres artistas hablarían, a través de su obra, de la pulsión creadora, de los diferentes retos de la maternidad, de las múltiples ansiedades personales y colectivas que ésta genera, del vapuleado tema de la crianza o de la desigualdad de condiciones para ejercerla en función del lugar de origen. Se trataba de hablar, convirtiéndola muchas veces en el epicentro de su discurso y de su protesta desde la creación femenina, de la condición más frágil y fuerte a la vez entre todas las que se le atribuyen al género femenino: la maternidad. Estas mujeres muestran las diversas formas que la maternidad puede adquirir en función del contexto personal, laboral, familiar, social, religioso, político, etcétera. Observamos, también, que la lucha reivindicativa de la mujer en todos estos años, y en los diferentes países y continentes, ha proporcionado importantes cambios en los roles familiares y sociales, pero parece que la condición femenina sigue aun íntimamente ligada a una incondicional entrega a la familia.

El afán provocador encontró una extraordinaria resonancia, continuidad y fecundidad en la praxis artística. Cada vez iban siendo más mujeres las dispuestas a luchar por sus derechos y las que se apuntaron a desafiar los supuestos de ideologías patriarcales en el mundo del arte. Estos derechos no quedaban circunscritos al ámbito del arte y a la necesidad de hacer justicia ante el androcentrismo, sino que de manera concomitante aparecieron movimientos contra la segregación racial, antimilitaristas, para la objeción de conciencia, etcétera. Decididamente, la totalidad de estas demandas debían ser atendidas y todas ellas implicaban a la mujer en general, por lo cual entraban a formar parte de nuestro nicho de interés. Aunque las creadoras no se reúnan, en todos los casos, en grupos cohesionados conceptualmente y muchas de ellas actúen como versos libres, las que iremos recogiendo se adecuan a las características que hemos convenido en los apartados de introducción y objetivos.

En consonancia con esta pluralidad reivindicativa y de propuesta, aparecieron algunas figuras en el mundo del arte que compendiaban en sí mismas muchas de estas exigencias. Un caso singular es el de Betye Saar (1926), artista californiana y negra, que incorporó a sus trabajos actitudes de protesta contra el racismo, pero que nunca dejó de lado sus reclamaciones como mujer. En algunas de sus obras-altares satirizó sobre estereotipos raciales y roles femeninos, entre ellos el de la maternidad: es el caso de *The liberation of aunt Jemima*. Apunta María Teresa Alario que, además, esta obra “denunciaba que el supuesto sujeto femenino universal era ficticio, ya que excluía a las mujeres que no correspondían a los parámetros de mujer blanca, occidental y heterosexual” (Alario, 2008, p. 83). Es una de sus obras más características, en la que aparece una mujer que debe luchar en muchos frentes; un altar que muestra un discurso directo. No estaban los tiempos para sutilezas ni eufemismos.

La creación artística femenina adquirió también algunas especificidades. Se distinguió por ser marcadamente autobiográfica, por la utilización de diversos medios y soportes, y se conjugaron las prácticas individuales con actuaciones y reivindicaciones colectivas variadas. Coincidieron una gran pluralidad de propuestas y, simultáneamente a los trabajos en formatos tradicionales como el de Betye Saar, aparecían opciones artísticas cada vez más atrevidas llevadas a cabo también por mujeres. Mierle Laderman Ukeles, Yvonne Rainer, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Mary Beth Edelson o Adrian Piper fueron, entre otras, pioneras en el mundo del *happening* y de las *performances* femeninas. Se trata de un colectivo de mujeres que tuvo un papel destacado en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, actuando, casi siempre, como liberadoras de la sexualidad y del cuerpo femenino. Critican, ironizan y subvierten las imágenes difundidas por la tradición del desnudo femenino; sus acciones y obras posicionan a la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación corporal y la alejan de la consideración de mero objeto sexual para el varón. La *performance* fue el procedimiento artístico por excelencia para cuestionar las imágenes femeninas tradicionales.

[] el carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual, surgieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia, el disfraz, las cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, en las relaciones, la autobiografía, la *performance*, la vida cotidiana y por supuesto, en la política feminista. (Lippard, 2004, p. 13)

De entre este colectivo, que tenía en común destacadas especificidades y que se caracterizaba por reivindicar derechos a través de acciones que encajan con los objetivos de este artículo, debemos considerar aquí a la creadora norteamericana Mierle Laderman Ukeles (1939), que publicó el *Manifiesto for Maintenance Art*, un oportuno documento que explica el funcionamiento del arte en una sociedad extremadamente patriarcal. Uno de los aspectos claves del manifiesto era su cuestionamiento de la creación artística separada de las restantes

actividades de la vida diaria. Pretendía reinterpretar el estereotipo convencional del ama de casa y madre, pero no tanto en el ámbito de la imagen sino en su integración en el mundo del arte. Por esta época Ukeles estaba embarazada de su primer hijo y, como ella misma apuntó, los cambios físicos y psicológicos estaban influyendo sobremanera en la estrategia para integrar el arte y las tareas domésticas. Considera Robert C. Morgan (2003) que Ukeles pretendía revitalizar la idea del trabajo doméstico y transformarlo en una labor funcional, en una “serie de actividades rituales que mantenían la higiene de la unidad familiar” (Morgan, 2003, p. 128). Siendo consecuente con su rol de artista, mujer y madre, buscó una fórmula para superar el reto de la producción artística y el cuidado del hogar y de la familia a la vez: “[...] se proponía a sí misma ejecutar en adelante todas las tareas de cuidado y protección –tanto públicas como privadas– con una deliberada conciencia de estar realizando un trabajo artístico” (Parreño, 2006, p. 102). Por lo tanto, dio cuerpo a un manifiesto teórico con un largo recorrido práctico. A partir del manifiesto realizó toda una serie de *performances* no teatrales, que se documentaron fotográficamente, entre las que destaca el proyecto *Art Task: Dressing to Go Out/Undressing to Come In*, formado por una serie de noventa y cinco fotografías en blanco y negro, enmarcadas de manera conjunta, que por acumulación demuestran el laborioso y rutinario cuidado de dos niños pequeños en una fría tarde de invierno en New York. En este trabajo Mierle Laderman Ukeles documenta la ternura de estos complejos momentos cotidianos, pero lo hace desde dos perspectivas: la de madre y la de espectadora (Liss, 2009). Un proyecto, de marcado carácter autobiográfico, que equipara en la balanza el trabajo del cuidado de su hija con la labor creativa, dotándolos de la misma importancia.

En el marco europeo también se abordó la maternidad en relación con el desarrollo de la carrera profesional, cuando dicha carrera está imbricada en el mundo del arte, y con el desarrollo de otras particularidades de la vida personal. Es el caso de la creadora alemana Ulrike Rosenbach (1943), artista pionera en el videoarte en su país natal. En su obra nos enfrenta a la representación que la sociedad patriarcal ha hecho de la mujer en ámbito del arte y nos muestra como debajo de esta representación, deudora de la mirada del hombre, hay una identidad y una creatividad eminentemente femeninas. Autora de afirmaciones como “el feminismo es la elucidación de la identidad de la mujer-artista, de su cuerpo, de su psiquismo, sus sentimientos y su posición en la sociedad” (Kelly, 2001, p. 97), en algunos de sus trabajos se planteó la esclavitud que podía suponer hacerse cargo de un bebé. En el vídeo *Tying to Julia* aparece ligada a su propia hija mostrando, por una parte, los vínculos afectivos incuestionables que normalmente afloran con la maternidad, y, por otra, la carga que puede suponer el bebé para el desarrollo personal y profesional de la madre. Con este y otros trabajos se observa que, cada vez con mayor frecuencia, hablar de la maternidad implica referirse a muchos aspectos: el cuerpo, la gestación, el parto, la crianza, la esclavitud del cuidado de los hijos, las limitaciones que supone para el desarrollo personal y un largo etcétera que incluye otros aspectos que se irán tratando, cada vez con mayor intensidad, en los discursos artísticos más cercanos a los movimientos feministas.

Siguiendo la actividad de estas creadoras, observamos cómo se cuestiona la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes y cómo se denuncia una historia del arte que ubica en primer término la capacidad creativa del hombre y trivializa el papel de la mujer. Este argumento, que forma parte del núcleo conceptual de este artículo, nos sitúa en un punto y seguido en el cual se nos sugiere, además, emprender una huida hacia adelante para escapar del discurso androcéntrico que domina el mundo del arte. Se apuesta por multiplicar la mirada y poner énfasis en las labores conjuntas con todo tipo de colectivos habitualmente silenciados: el de las mujeres, el de las minorías étnicas y el de los/las homosexuales.

[...] los *Gender Studies*, los *Lesbian Studies*, los *Feminist Studies*, los *Queer Studies* o los *Cultural Studies* abordan temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad y, a la sombra de las teorías posestructuralistas de Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault o Lacan apuestan por estrategias genealógicas, impulsan la deconstrucción de identidades prefijadas al mismo tiempo que denuncian la preocupante fragmentación de la realidad social. (Adrián, 2003, p. 288)

La generación de mujeres artistas situada en la posmodernidad cambiará la reivindicación sexual anterior por la reflexión crítica sobre el género. Forman parte de esta generación feminista de la posmodernidad: Mary Kelly, Barbara Kruger, Silvia Kolbowski o Susan Hiller. Estas y otras mujeres artistas no entenderán el feminismo en términos de dicotomía (masculino/femenino, dominador/dominado) sino a través de “las estrategias deconstruccionales aplicadas a los roles estereotipados de masculinidad y feminidad” (Guasch, 2005).

Una de las creadoras más influyentes del momento fue la norteamericana Mary Kelly (1941) cuya investigación, de marcado carácter conceptual, giró en torno a la reflexión sobre el género, la sexualidad y la construcción de la identidad, a través de las teorías de Jacques Lacan. Kelly quiso evitar las perspectivas convencionales de la maternidad que se centraban en la visualización directa del cuerpo femenino, explotado ampliamente por la cultura mediática machista (Aliaga, 2009). En su obra, en general, problemiza el concepto de maternidad en el contexto de la sociedad patriarcal (Alario, 2008). Sus trabajos más conocidos son *Antepartum* y *Post-partum document* en los que trata la maternidad recogiendo, analizando y mostrando elementos relacionados con su vida y la de su hijo durante el embarazo, con la relación que se estableció entre ambos tras el nacimiento y con los seis primeros años de existencia del pequeño. *Post-partum document*, según Kate Linker (2001), es un trabajo dividido en seis

secciones. Las tres primeras muestran el progresivo distanciamiento de la madre y el hijo a través de los procesos de construcción de la sexualidad, la autorrepresentación y el lenguaje del niño. Las tres siguientes, y últimas, secciones exploran la progresiva exteriorización del niño, la pérdida recíproca y la sublimación de esta pérdida por parte de la madre. En esta obra magna, ambicioso proyecto prácticamente de inventario antropológico, Kelly documentó su primera experiencia de embarazo, parto y cuidado del bebé poniendo en evidencia el hasta entonces poco valorado papel de la madre, incluso por las propias artistas feministas que consideraron la maternidad incompatible con su trabajo creativo profesional. Por medio de imágenes, pañales sucios, escritura, grabaciones de balbuceos, regalos, huellas, moldes y un amplio dispositivo-registro de memoria de la relación madre e hijo, la artista reconstruyó el período más importante del sujeto según el psicoanálisis: el de la entrada en la cultura. Para su realización, adoptó un lenguaje conceptual complejo ya que en su lectura de la maternidad se incluyeron cuestiones biológicas y emocionales, pero también literarias, científicas, psicoanalíticas, sociales, políticas y económicas. Este estudio desvincula la maternidad del ámbito puramente instintivo y natural, para insertarla en el social y cultural. “En *Post-partum document* confluyen la madre, la artista profesional, lo público y lo privado” (González, 2013, p. 243). Con *Post-partum document* Kelly pretendía ofrecer otra imagen de la maternidad centrándose en la experiencia de la crianza y primeros cuidados; asimismo también se proponía “sobrepasar la imagen del cuerpo femenino rechazando su aparición literal, objetualizada por el patriarcado masculino” (Alario, 2008, p. 72). Prescindiendo de la imagen del cuerpo en relación con lo maternal, la artista trata de alejarse de lo corporal como objeto de contemplación, para poner el énfasis en el discurso de la naturaleza maternal cuando debe enfrentarse al cuidado del hijo. En la línea del pensamiento lacaniano, ella misma ha argumentado, en diferentes ocasiones, que no es que fuese una iconoclasta, sino que pensó que podía aprovechar este trabajo para colaborar en la construcción de la feminidad, como representación de la diferencia, dentro de un discurso tan apasionante como el de la maternidad. La obra fue en su origen una instalación conformada por 135 documentos (aún hoy se expone de manera íntegra o fraccionada), pero finalmente quedó recopilada en una publicación que habla de embarazo, parto, lactancia, iniciación en el habla, la entrada en la escuela... con comentarios y anotaciones de la autora que a veces se asemejan a un diario. Cómo ya hemos apuntado anteriormente, Kelly renunció prácticamente a la utilización de los diferentes lenguajes plásticos y prefirió trabajar a partir del registro de sus hallazgos desde fuera, desechando la inclusión de su propia imagen como mujer, madre o artista. Ella misma dice, siempre que se le pregunta, que no realizó un trabajo autobiográfico ni de autorrepresentación; se trataba de construir la feminidad sin necesidad de objetualizarla (Linker, 2001). *Post-partum document* plantea un discurso dual, en el que aparecen las fantasías y angustias maternas de Kelly reflejando la posición social de las mujeres como primeras cuidadoras. Pero, además, Kelly escribió su crítica psicoanalítica de este discurso, creando un examen detallado de las complejidades de la subjetividad maternal y demostró que el papel de madre, lejos de interrumpir el proceso creativo, podía ser un catalizador para la creación (Chernick y Klein, 2011). Es, en conclusión, un trabajo que desmonta la idea de maternidad como simple categoría biológica y emocional y, en cambio, la ubica en un proceso psicológico y social (Chadwick, 1992).

Dignos de mención son los trabajos del colectivo femenino británico Hockey Flashers Collective, definido, por las mujeres que formaron parte de él, como social-feminista. Lo conformaron fotógrafas, dibujantes y escritoras que llevaron a cabo proyectos, a caballo entre el arte conceptual y el fotoperiodismo, de manera grupal. Formaron parte de él unas 20 mujeres. La primera exposición del colectivo fue *Women and work (Las mujeres y el trabajo)*, en la que se interrogaban a propósito de la inserción de la mujer en el ámbito laboral a pesar de todas aquellas obligaciones adquiridas como esposa y madre. Pero el trabajo que encaja de pleno en el ámbito de estudio que nos ocupa es *Who's holding the baby? (¿Quién se hace cargo del bebé?)*, que surgió al evaluar de manera crítica el trabajo anterior y observar que se había obviado la importancia de los servicios de guardería para la vida de las mujeres trabajadoras. Este trabajo compuesto por 29 paneles, que mezclaban ilustración, gráficos, comics, collages con imágenes publicitarias, fotografías realizadas sin ánimo esteticista y textos, sirvió para ampliar el discurso de *Women and work*, poniendo el énfasis en la falta de oferta de servicios públicos de guardería en Gran Bretaña y la repercusión de este hecho en la inserción de la mujer en el mundo laboral, en los propios niños y en la sociedad en su conjunto. Este proyecto se utilizó en diferentes contextos, a saber: reuniones sindicales, jornadas, instituciones implicadas en políticas sociales... Es decir, fue una herramienta de agitación propagandística o de *agit prop*. Se trataba de concienciar a la población londinense del problema en una época en la que nadie hablaba de conciliación familiar. Aunque este trabajo se firmó como grupo, como todos los del colectivo, sabemos que las autoras fueron An Dekker, Sally Greenhill, Liz Heron, Michael Ann Mullen, Maggie Murray, Christine Roche, Julia Vellacott y, especialmente, Jo Spence.

Las obras *Post-partum document*, de May Kelly, y *Who's holding the baby?*, del Hockey Flashers Collective, son algunos ejemplos ilustrativos de la representación de la maternidad que huye del instinto y del carácter protector atribuidos a la madre a lo largo de la historia. Se trata de maternidades que desafiaron los postulados del feminismo esencialista para repensar y/o deconstruir el mito de la madre.

Aunque Mary Kelly o el colectivo Hockey Flashers Collective se hubiesen adelantado, con posterioridad se iría tomando conciencia de la necesidad de desmontar, transformar o subvertir el discurso sobre el cuerpo femenino

ya que estaba plagado de manidas miradas e interpretaciones masculinas. A todo ello contribuiría, sin ningún género de dudas el clima conservador que marcaron las presidencias de Ronald Reagan o Margaret Thatcher y que animó al activismo a artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, las Guerrilla Girls, Nan Goldin, etcétera. Algunas de estas artistas activistas desarrollarían un nuevo método de trabajo artístico recurriendo a procedimientos alegóricos que utilizan la apropiación –que a veces denominan confiscación-, la superposición y la fragmentación. En esta línea se situarían Barbara Kruger y Jenny Holzer, con la intención de apropiarse y desmontar el lenguaje dominante de la publicidad y de los medios de comunicación de masas. Ambas opinaron que para criticar una tradición debían emplearse los mismos códigos que la tradición marca o, dicho de otro modo, debía establecerse un diálogo abierto con la realidad circundante a partir del lenguaje propio de la misma.

La norteamericana Barbara Kruger (1945) criticó, desde sus inicios, las imágenes femeninas que difundían los medios de comunicación, convencida de que sólo ayudaban a reforzar los mitos masculinos de poder. A partir de su experiencia como reportera gráfica de las revistas *Mademoiselle* o *Vogue*, empezó a interesarse por la semiótica y por el pensamiento posestructuralista de teóricos europeos como Michel Foucault, Jean Baudrillard y Jacques Lacan. Partía de la base que “[...] nuestra visión de la realidad, las ideas de normalidad, los roles fijos de cada sexo... son constantemente recreados y están influenciados por las imágenes y el lenguaje” (Grosenick, 2005, p. 184), y por ello denuncia la manipulación sexista del lenguaje publicitario. Utiliza el lenguaje propio de revistas, periódicos, carteles publicitarios o fotografías comerciales para reflejar la verdadera condición social de unas mujeres reducidas a simple carnada para el consumo o convertidas en mero objeto de placer (Pérez Gaulí, 2000). Como diseñadora gráfica, acostumbrada a trabajar con un lenguaje directo y a denunciar la opresión que sufre la mujer, realizó algunas de las obras iconográficamente más representativas de su época. Barbara Kruger es conocida básicamente por las creaciones en las que se interrelacionan publicidad, propaganda y arte. Éstas están elaboradas a base de fotografías granuladas en blanco y negro, extraídas de álbumes de fotos de los años cuarenta y cincuenta, de prospectos y manuales de instrucciones que difunden clichés y estereotipos sociales conservadores, atravesadas por tiras rojas en las que se encuentran insertados mensajes que denuncian el impacto y la tiranía de los medios de comunicación sobre el individuo. Como representante de la tendencia apropiacionista en el arte, no intenta buscar la fuente de inspiración en las imágenes ajenas, sino descubrir las estructuras de significación, es decir, la imagen que se esconde bajo otra imagen (Foster *et al.*, 2006). Para su denuncia utiliza “un lenguaje conciso, directo, aforístico como el de los eslóganes publicitarios” (Adrián, 2003, p. 302). El mejor ejemplo de su activismo es el cartel *Your body is a battleground*, creado para una campaña en defensa del derecho de la mujer a tomar decisiones sobre su propio cuerpo y como respuesta a durísimas ofensivas conservadoras contra el aborto; el cartel fue estampado en miles de pósters y camisetas por todo el mundo. Esta imagen denuncia, por un lado, una legislación retrógrada a la hora de promocionar los derechos de la mujer y, por otro, destapa las estrategias utilizadas por los medios de comunicación de masas para producir sujetos normalizados que se adapten al orden social, ideológico y económico establecido (Adrián, 2003). En la imagen aparece una cara dividida que ilustra diversas opciones –positivo/negativo, blanco/negro, correcto/incorrecto- y también parece reafirmarse en los roles que tradicionalmente la sociedad asigna a la mujer -pasividad, belleza eterna y sumisión-; mientras tanto, el texto denunciador la contradice desmontando así la ideología de dominación masculina. Esta es una de las propuestas feministas más potentes de todos los tiempos en contra de la maternidad no deseada, ya que este cartel “exige que las mujeres reconozcan la importancia de la cuestión en juego y que asuman que, sin acción, perderán su libertad” (Wood, 1998, p. 63). Para Kruger, como para otras activistas, lo que importaba no eran las estrategias de los medios de representación sino el control sobre lo real ejercido por la pluralidad de signos que circulan en la sociedad (Kruger, 1998).

[...] el proceso de denuncia de Kruger, calificado por el sistema de subversivo, es un proceso de ida y vuelta, ya que con las imágenes de los medios de masas cuestiona los discursos del arte elevado y con las imágenes del arte elevado pone en entredicho el discurso de los mass media. (Guasch, 2005, p. 483)

Se venía observando que el arte femenino a partir de principios de los ochenta, critica el concepto de representación, de genio, de aura y de obra de arte y, especialmente, potencia el diálogo con el mundo de los medios de comunicación (Adrián, 2003); así ha quedado demostrado en el caso de Barbara Kruger, o, como se verá a continuación, en el caso de Cindy Sherman. Estas mujeres ensalzan el valor anónimo de la imagen y consideran como modelo de realidad la apariencia, la simulación, la ficción, etcétera.

En este sentido la creadora, de New Jersey, Cindy Sherman (1954) optó en su trabajo por la inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. “A Sherman no le interesa tanto la mujer en sí misma, sino su apariencia o imagen, esto es, la manera en que la mujer aparece en el cine, en la literatura, en la publicidad y, en general, en el universo de los mass media” (Guasch, 2005, p. 504). En este contexto, denunció también los estereotipos de un cuerpo femenino atractivo y sensual expuesto a la mirada y los deseos del hombre. “En parte, se trata de que el público se cuestione ideas preconcebidas sobre la mujer, el sexo, y ese tipo de cosas” (Grosenick & Riemschneider, 2005, p. 290). Sherman creó una serie relacionada con retratos de heroínas de la historia del arte a las cuales, utilizando una estética grotesca, descontextualizó y dotó

de una carga conceptual nueva que pervertía la visión que el pintor había dado del personaje. Parodia imágenes de la historia del arte conforme a los parámetros masculinos, las desacraliza, las dota de ironía y las pervierte. Se trata de la serie *History portrait*, una serie que podríamos incluir entre sus trabajos de desidealización. En el caso de *La Fornarina* de Rafael, convierte una cortesana en una mujer embarazada, madre, dotándola de una función social más relevante. En el caso de la *Madonna de Melun*, de Jean Fouquet, replica la construcción ideológica de la maternidad desde la óptica reiterada del poder patriarcal. Un rostro de embriaguez en una futura madre, una Virgen con pecho de silicona, un niño prácticamente desaparecido o abalorios de bisutería para adornar a la mujer que amamanta... son algunos de los recursos que utiliza Sherman para desacralizar el hecho maternal e incluirlo en el catálogo de imágenes más relevantes de cualquier ópera bufa. La maternidad no es un tema recurrente en la obra de Cindy Sherman, pero nos resulta inevitable incluirla en este texto ya que se nos antoja una visión de la maternidad provocativamente nueva por lo que tiene de simulada y ficticia, en la línea de esos mundos artificiales que también se nos ofrecen hoy desde diferentes entornos virtuales.

De manera paralela al apropiacionismo del mundo anglosajón, desde Europa se reclamaba un retorno a la pintura a través de maneras expresionistas subjetivas que, lentamente, también irían cuajando en el lenguaje plástico norteamericano. Menos provocadoras, pero igualmente reivindicativas, se mostraron aquellas mujeres artistas que optaron por retornar al cuerpo desde la figuración expresionista. Un retorno al cuerpo como imagen para abordar una pluralidad de experiencias personales, entre ellas el sexo y/o la maternidad.

En sintonía con las reivindicaciones de las mujeres artistas que la han precedido, pero situada en la pintura figurativa representacional de claras influencias expresionistas, se sitúa la pintora Marlene Dumas (1953). Sudafricana, residente desde los veintitrés años en Holanda e instalada permanentemente en los límites de la controversia, la pintora también trabajó desde la figuración y desde el cuerpo para abordar la pluralidad de experiencias personales de las que ya hemos hablado; pero quizá lo hizo a partir de un expresionismo algo tenebroso y del rechazo de la abstracción por no ser un estilo creativo “suficientemente cruel” (como también manifestó Francis Bacon). Su trabajo combina la pintura figurativa representacional con rasgos del apropiacionismo anglosajón, del que ya hemos hablado. Utiliza recortes de prensa, postales de museos, fotografías encontradas, etcétera, como base de sus retratos. Dumas no quiso dedicarse a la pintura durante su juventud y mucho menos al retrato, considerado como género reaccionario, pero llegó a ellos a partir del intento por encontrar una manera de expresarse que la diferenciase de la de los hombres coetáneos; ella misma afirma:

[] se trata de algo habitual entre los artistas. Siempre aspiras a aportar algo que no existiera antes de que llegaras tú. En mi caso también influyó ser mujer. Todos esos machos como Pollock y compañía habían pintado de una forma muy determinada. Mi objetivo fue encontrar otra manera de hacerlo. (Vicente, 2014, s.p.)

Dumas cuestiona los estereotipos representacionales y reflexiona sobre los modelos de identidad femenina construidos culturalmente (Hernández, 2002). Lo hace elaborando imágenes fantasmagóricas a veces, desgarradoras casi siempre, que deja abiertas a las múltiples interpretaciones del espectador. Son imágenes que poseen una intensa relación con la vida y sus avatares, y seguramente es por lo que la maternidad y la infancia son temas recurrentes en el contínuum de su producción. Así lo demuestra, por ejemplo, la obra *Pregnant image* en la que se aproxima a la gestación con más extrañeza que sentimiento; se trata del desnudo de una mujer embarazada de colores desteñidos, de rostro sórdido, que transmite tensión dramática e incertidumbre. Después del nacimiento de su única hija, Dumas realiza *The first people*, una serie de retratos de bebés, de gran tamaño y con aspecto monstruoso, alejados de los estereotipos publicitarios que ensalzan una maternidad idealizada (Vicente, 2014). Para Dumas la maternidad es un shock, como ha reiterado en diferentes entrevistas, probablemente estas obras, turbias e inquietantes, contribuyen a mostrar las contradicciones entre la maternidad estereotipada, desconocida personalmente, y la maternidad vivida.

La denuncia social y política por parte de las mujeres artistas seguía su camino, y ellas daban cuenta de sus reivindicaciones con sus especificidades en torno al ámbito artístico de diferentes formas. Durante años coexistieron diversas líneas de expresión, pero deberíamos destacar las demandas que se materializaron convirtiendo el cuerpo femenino en terreno de experimentación simbólica. Expone Hal Foster que el cuerpo se convirtió en un lugar nada neutral, ni pasivo, sino en un lugar obsesivo en el que se proyectaron prácticas artísticas, discursos críticos... un lugar, por lo tanto, construido, natural, semiótico y referencial (Guasch, 2005). No se trataba de utilizar el cuerpo como soporte sino de recuperarlo en tanto que imagen; un cuerpo que inicialmente sería orgánico, natural o incluso autobiográfico, pero que con el tiempo devendría mucho más ambiguo. Paralelamente, y conforme pasaron los años, las artistas empezaron a mostrar un eclecticismo estilístico en la línea de la posmodernidad imperante. Los cambios sociales y culturales que se iban produciendo colocaron a las creadoras en el camino de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Era el momento de la llegada de la globalización y el consumismo. El logocentrismo característico de etapas anteriores fue dejando paso al iconocentrismo y, de esta manera, fuimos testimonios de importantes cambios socioculturales que nos aportaron una multiplicidad de realidades. El arte y la vida diaria se mezclaron definitivamente y ello ocasionó

trabajos muy diversos en los cuales se continuó fraguando la crítica social, pero ésta ahora aparecía velada por un individualismo y una fragmentación que dificultaba un seguimiento riguroso. En diferentes puntos del orbe se podrían encontrar obras elaboradas por mujeres, representativas del momento, igualmente exigentes y que multiplicaban las realidades existentes. Señalados el eclecticismo y la redimensionalización territorial como elementos propios en el activismo del mundo del arte, el cuerpo permitió a algunas artistas de estos años seguir configurando discursos, individuales o colectivos, reivindicativos, y también reflexionar sobre imaginarios de sus propias culturas, a propósito de la maternidad como rol asignado a la mujer por motivos sociales y/o biológicos. Este sería el caso de las artistas latinoamericanas, de algunas africanas y del continente asiático. En el caso de las autoras europeas o aquellas vinculadas de un modo u otro a Europa, y siempre refiriéndonos a la vivencia humana y universal de la maternidad, se aprecia quizá un mayor interés por otorgar visibilidad a cuestiones relegadas por la sociedad patriarcal al terreno de lo privado, lo anecdótico, lo irrelevante... y que, desde siempre, han recibido escasa atención por parte de la ciencia, la literatura, el arte e incluso la política. Estas cuestiones, históricamente silenciadas, como el cuerpo femenino desnudo y preñado, el parto, las secuelas de este... son, sin lugar a duda, fundamentales para desacralizar todo aquello relacionado con la “madre”.

Son destacables en este sentido, a nuestro entender, las obras de Rineke Dijkstra (1959). En los ambientes menos conservadores de Holanda es habitual que las parturientas alumbren en casa, acompañadas de amigos de confianza y con una mínima, o ninguna, intervención médica. En sintonía con esta costumbre, la artista holandesa Dijkstra asistió a una amiga durante el parto de su segundo hijo y esta experiencia con todo lo que conlleva -dolor, satisfacción, cansancio y otras sensaciones indescriptibles- la inspiró para realizar una serie de fotografías, *New mothers*, que capta a madres exhaustas con sus hijos en brazos poco después de dar a luz. Dijkstra muestra la universalidad de la experiencia retratando con una cámara de placas y un flash a tres mujeres, Julie, Saskia y Tecla, que acaban de convertirse en madres. Estas fotografías comparten las características de sus anteriores trabajos: por un lado, captan la vulnerabilidad del ser humano, fruto de su admiración por la obra de Diane Arbus; por otro lado, son trabajos de una exquisita sensibilidad, probablemente heredada de su fascinación por la pintura renacentista; y, finalmente, siguen insistiendo en la idea de transformación, evolución... como ya ocurría en sus famosos retratos de adolescentes en la playa. Pero en esta serie, la fotógrafa añade al lugar y al día en que fueron captadas las instantáneas, ya habituales en sus trabajos anteriores, el nombre de cada una de las madres poniendo énfasis en la experiencia personal de un hecho genérico. No obstante, este es el único dato biográfico que nos ofrece de las mujeres retratadas pues aparecen delante de paredes desnudas y neutras de sus propias casas, quizá para que el mobiliario o la pintura no les impida “expresarse libremente” (Grosenick & Riemschneider, 2005, p. 84). Todas están en pie y con sus hijos en brazos, y las muestra aisladas e inmóviles. La fragilidad de las madres que acaban de parir, y la de los hijos, quedan cuidadosamente expuestas; son madres que se muestran orgullosas, asombradas, que aprietan al hijo contra su pecho, les protegen, pero a la vez se muestran desvalidas, expectantes ante la nueva vida de ambos -la suya y la de sus hijos-. Se trata, simplemente, del sentimiento de estar atrapadas que acompaña a la satisfacción de dar la vida. Las composiciones no nos transmiten estados emocionales claros, sino que nos obsequian con una mezcla fascinante y real de emociones contradictorias. La ternura de las escenas contrasta enormemente con una serie de detalles hiperrealistas: un tatuaje, vientres hinchados, una compresa colocada para las pérdidas de la cuarentena o rastros de sangre que recorren la pierna, una cicatriz de cesárea... Pero como pasa con los rostros idealizados del Renacimiento, las caras de las mujeres que acaban de parir se nos muestran ausentes de cualquier tipo de configuración psicológica.

El cuerpo sin tapujos, como ocurre en los casos anteriores, no siempre ha sido un vehículo válido para la representación de la maternidad. Algunas creadoras necesitan y utilizan sustitutos metafóricos del mismo (Guasch, 2005). Es el caso de la artista, nacida en Bahamas, Janine Antoni (1964) cuya obra sobre la maternidad le permitió explorar la construcción cultural de la feminidad y probablemente se sintió muy cerca de las declaraciones de Mary Kelly:

Cuando la imagen de la mujer es utilizada en una obra, es decir, cuando a su cuerpo o a su persona se le otorga un significante, se vuelve especialmente cuestionable. La mayoría de las mujeres artistas que se han presentado a sí mismas de alguna forma visible en su obra no les ha sido posible encontrar mecanismo alguno de distanciamiento para poder superar las representaciones predominantes de la mujer como objeto para ser contemplado, o cuestionar la noción de feminidad como una entidad preestablecida. (Kelly, 1982, p. 32)

En buena parte de sus trabajos Janine Antoni ha investigado la relación madre-hijo mezclando “una épica muy elaborada y una jocosa ironía” (Grosenick, 2005, p. 28). La primera obra destacable es *Wean*, una pieza inicial, formada por seis impresiones en una pared: el negativo de su pecho, el de su pezón, el de tres tetinas de biberones e incluso el del envoltorio de las tetinas. Antoni trata, en esta ocasión, el final de la lactancia materna y, por consiguiente, la primera separación física de la madre y el hijo. Más tarde, en *Eureka* pretende experimentar la sensación del hijo aún dentro del vientre de la madre sumergiéndose en un molde de manteca de cerdo; la fuerza que se necesita para salir del cálido envoltorio simula la experiencia misma del nacimiento. Por otra parte,

Momme, uno de sus trabajos más emblemáticos, le sirve para reflexionar sobre los nueve meses en los que la madre y el hijo son uno, recreando con las figuras de su madre y ella misma, el embarazo del que ella es el fruto. En *Craddle*, una escultura en la que varias palas industriales se contienen una a la otra hasta llegar, en último término, a una cucharilla de bebé, deviene la metáfora de la independencia del niño, que ya puede alimentarse por sí mismo, respecto a su madre. Apunta Wallis el paralelismo que puede crearse entre las herramientas y el papel de la madre: “[...] llevar, sostener, dar, servir y alimentar” (Wallis, 2010, p. 4). En estas obras la utilización de sustitutos metafóricos de su propio cuerpo se ha convertido en una de las estrategias plásticas más interesantes para explorar la conexión madre-hijo durante los períodos de embarazo y crianza. Cuando ya se había inaugurado el nuevo siglo rindió homenaje a su admirada Louise Bourgeois con la serie de fotografías *Inhabited*. En una de ellas Antoni aparece, en la habitación de su hija, suspendida como si de una tela de una araña se tratase y su falda es, de manera metafórica, una casa de muñecas. Como la propia artista ha reconocido en numerosas entrevistas, la conciliación entre su faceta artística y su papel de madre no le ha sido fácil debido a su obsesión protectora. En esta obra da cuerpo a un discurso crítico, aunque lúdico y fresco, sobre la conciliación de los diferentes roles que el patriarcado nos ha atribuido unilateralmente. Estos son sólo algunos ejemplos de las muchas obras en las que Janine Antoni trata el tema de la maternidad, de la crianza y de los cuidados en la infancia. Es un trabajo personal e íntimo, que desafía los estereotipos y la visión sentimental de la maternidad, y que utiliza mínimos elementos autobiográficos con la pretensión de que su discurso repercuta socialmente más allá del interés que pueda suscitar su propia experiencia.

La confluencia en el arte de esa zona de fricción que es el cuerpo, con la creación femenina y otros discursos críticos relacionados con cuestiones étnicas, raciales, sociales, etcétera, todavía necesita ser teorizada e incluida en la historia del arte. Pero, aun careciendo de un estudio global, algunas reflexiones generales aportan pistas al respecto:

En unos Estados Unidos que vivían los últimos años del conservadurismo republicano ante el que parecía inevitable giro demócrata que se plasmó en las elecciones de 1993, y en una Europa en la que se había derrumbado el muro de Berlín, ciudad que en 1990 pasó a ser la capital de la Alemania reunificada, en la que los regímenes comunistas del Este tomaban un inestable rumbo hacia el capitalismo económico y en la que eclosionaban movimientos nacionalistas y étnicos hasta entonces sofocados por las dictaduras, la existencia del “otro” se hizo determinante, otro, dentro y fuera de las propias fronteras, que hizo entrar en crisis la hegemonía de la WASP (White-Anglo-Saxon-Protestant), cultura que había pretendido solucionar o, al menos corregir, la cuestión de las diferencias aplicando lo políticamente correcto. (Guasch, 2005, p. 557)

A pesar de que las políticas de corrección norteamericanas, en materia cultural, propiciaron toda una serie de eventos artísticos y diseño de exposiciones, parece ser que no fueron suficientes para acoger todas las cuestiones relacionadas con el género y el multiculturalismo que se estaban dando en el ámbito artístico. En algunos sectores se tuvo la sensación de que estas políticas planteaban un nuevo internacionalismo, o globalización, que acabaría con las diferencias entre culturas y que por lo tanto la multiculturalidad resultante estaría contaminada por intereses políticos y económicos y plantearía problemas de identidad, alteridad, diferencia, enraizamiento, racismo, xenofobia... (Guasch, 2005). Es en este contexto en el que se ubica el trabajo de la fotógrafa jamaicana, afincada en New York, Renee Cox (1960), que batalló desde sus inicios contra la pérdida de la propia identidad en beneficio de la pluralidad cultural. Es una de las artistas afroamericanas más controvertidas de nuestros días. Ha utilizado la fotografía de manera heterodoxa para tratar cuestiones políticas, raciales y aquellas más sociales que se refieren al lugar que ocupa la mujer negra en Norteamérica. Los trabajos más polémicos de su producción son los que se muestran críticos con el encaje de la religión institucional y/o la maternidad en la sociedad. En sus fotografías sobre la maternidad, Cox cuestiona los roles tradicionales de la mujer negra en la sociedad que le ha tocado vivir y lo hace mezclando elementos autobiográficos e históricos, hechos privados y públicos, tabúes, etcétera. Para ello no duda en posar embarazada, sola o en compañía de sus hijos, con tacones de aguja, ataviada con ropajes característicos de la cultura africana... pero siempre mostrándose digna, altiva y a la vez desafiante ante la mirada escrutadora del espectador (Liss, 2009). La serie *Yo mama* se tituló así porque es como uno de sus hijos, de cinco años, se dirigía a ella; un hijo que, según sus propias palabras “viene de un hogar amoroso, mezclado racialmente, donde el ser negro es apreciado...”. Una de las primeras fotografías de la serie, también llamada *Yo mama*, nos ofrece una compleja y ambigua representación del hecho maternal; el cuerpo negro de la autora emerge de una oscuridad propia de las telas de Rembrandt, mientras sostiene el ligero cuerpo de su hijo en un gesto ambivalente, ofreciéndole al mundo y protegiéndole a la vez. La forma oscilante en que Cox sostiene a su hijo también contrasta con su desafiante expresión y su desnuda representación frontal, e igualmente resulta ambigua la sensualidad andrógina del retrato en contraste con los símbolos de sexualidad femenina (tacones negros de aguja). Es, simplemente, la imagen de una madona con un niño, pero descontextualizada, desmitificada y dotada de nuevos significados. Con la obra *Yo mama and de statue* comparte con el espectador un grave problema sufrido durante sus embarazos: la falta de atracción sexual que despertaba su cuerpo grávido en su marido. Construyó una figura también embarazada de yeso blanco en clara alusión a su marido, francés y blanco, compartiendo de

esta manera el período de gestación con él. Cox se apoya en la figura de manera melosa, buscando la proximidad. Cuando esta pieza se expuso fue acompañada de un audio en el que Cox entonaba, alternativamente y con voz de enfadada: “Cariño, ¿quieres follar esta noche?”/ “No folles conmigo”. La artista trasladó un problema íntimo al terreno público, consciente de que es común a muchas otras mujeres, para provocar una reflexión sobre la negación del erotismo femenino durante el periodo de gestación. Estas, y otras maternidades de Cox, se catalogarían en nuestros días como álbumes familiares artísticos de lenguaje contemporáneo, pero es evidente que, aunque sus fotos tienen aspecto de fotografía familiar, no amateur, no responden a los escenarios ni a las poses habituales de este tipo de imágenes. Las atrevidas autorrepresentaciones de Cox, con o sin su familia, han resultado ser el espacio idóneo para la visibilidad de la maternidad negra. La maternidad, a su vez, se ha convertido en un elemento artístico de denuncia y de emancipación y le ha servido a la fotógrafa como excusa para dotar de valores añadidos –trabajo, sexualidad...- a las renovadas madres afroamericanas. Los provocativos e irónicos retratos familiares de la serie *Yo mama* son “un desafío a la sociedad que durante mucho tiempo separó maternidad de sexualidad y, a su vez, erotismo maternal de poder” (Liss, 2009, p. 100). Renee Cox ha creado una colección de vivencias y recuerdos familiares diferentes, básicamente por las situaciones y conceptos que inmortaliza; sus imágenes son poderosas y han conseguido ganarse un espacio de injerencia, discusión y reflexión a propósito del papel de la mujer afroamericana y madre en el arte contemporáneo.

El cuerpo [] ya no se concibe como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder. En este sentido, la fotografía sea quizá el medio de comunicación que más ha ayudado a configurar nuestras nociones de cuerpo y reflejar el control social al que está sometido. Con la irrupción de los medios de comunicación de masas, la fotografía deja de considerarse una herramienta inocente que simplemente retrata la sociedad y se toma conciencia de que forma parte de una compleja red de relaciones de poder que estructuran toda la sociedad (especialmente, las relaciones de género, raza y clase). (Adrián, 2007, p. 148)

Durante los años noventa, la “peste rosa” (SIDA), pasó a ser visible también entre los heterosexuales y fue precisamente en este momento cuando la reportera fotográfica californiana Darcy Padilla (1965) conoció a la joven adicta a las drogas Julie Baird y decidió, con su permiso, fotografiar su compleja vida. La primera vez que Padilla se encontró con Julie fue en 1993, en el vestíbulo del Hotel Ambassador de San Francisco. Iba descalza, con los pantalones desabrochados y un bebé en brazos. Se trataba de una joven de dieciocho años que acababa de tener a su primera hija, vivía con el padre de la niña, consumían drogas y ambos eran portadores del VIH; vivían en un barrio de comedores sociales... En los primeros contactos entre ambas, Padilla descubrió que la joven madre provenía de un ambiente en absoluto saludable: desde niña su madre la inició en el consumo de alcohol y su padrastro abusó de ella. Más de veinte años de amistad, hasta la muerte de Julie, hicieron que Padilla pudiese recoger una importantísima documentación sobre sus seis maternidades: embarazos, partos, crianza de los bebés a los que amó, retirada de la custodia por parte de los servicios sociales, etcétera. Aunque como sentencia Sontag, “la cámara puede ser benigna, pero también experta en la crueldad” (Sontag, 1981, p. 109), y en este caso no le quedó más remedio que serlo, el trabajo final de Padilla “se convirtió en una manera de explicar a sus hijos quién era su madre y porque habían sido adoptados” (Farré, 2014, p. 65). Padilla, como Cox, utiliza la cámara para transmitir veracidad; la cámara se convierte para ellas en un arma ideal de concienciación que capta la experiencia de la maternidad, la certifica, la analiza en un contexto socioeconómico concreto y, además, la difunde a un número muy elevado de personas. Sus trabajos se convierten en reivindicaciones y en especificidades que dan visibilidad a la mujer-madre que resiste o lucha frente a los abusos y las dejaciones del poder desde los intersticios sociales que ocupa.

La elección de Renee Cox y Darcy Padilla, como colofón a la cuidada selección de mujeres artistas que hemos analizado, es ilustrativa de la realidad que buscábamos explicar y de la libertad metodológica con la que deseábamos trabajar y desarrollar la investigación. Son dos ejemplos de mujeres que, a través de una obra reflexiva a la vez que reivindicativa y libre, han reclamado un papel protagonista para la mujer en una sociedad que quiere dejar atrás el patriarcado y redefinir la historia del arte. Ellas, igual que el resto de las mujeres artistas tratadas en este artículo, han aportado, con sus trabajos y su activismo, el carácter subversivo, provocador e irreverente que apuntábamos en la introducción, y que debía ser el que marcara el tono de sus actividades, sus reivindicaciones y sus especificidades.

4. Conclusiones

De las consideraciones anteriores se desprende que la selección de mujeres artistas, de la obra de las cuales hemos realizado un análisis pormenorizado y razonado, se adecua a los objetivos que nos habíamos propuesto al iniciar la investigación. Se trata, evidentemente, de un proceso que se intuye inconcluso, de un trabajo que se presupone de más largo alcance. El futuro nos llevará a estudiar la actividad de aquellas creadoras que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género y del sexo como algo estable y reducido a masculino-

femenino, y también de aquellas que aún hoy están silenciadas o de las que, desgraciadamente, han caído nuevamente en el silencio secular.

Hemos querido tratar el tema con un espíritu reflexivo sustentado en una pausada y minuciosa observación de los trabajos de cada una de las creadoras, sin permitir que nuestras reflexiones enmascarasen las cualidades intrínsecas de sus proyectos, ni desvirtuaran, ni lastraran el ánimo reivindicativo que los inspiraba en origen.

Tras un examen exhaustivo de las obras, de las consecuencias que de ellas se derivan, de cómo las artistas se han significado en algún momento de su trayectoria profesional y personal, y de cómo se ensambla su propio relato crítico con el de sus compañeras, hemos podido comprobar que sus reivindicaciones y sus especificidades han colaborado en el impulso de importantes cambios sociales. También han servido para darle a la mujer una posición destacada en la historia del arte y han contribuido a que se pueda reescribir esta historia desde puntos de vista alejados del androcentrismo vigente. Asimismo, hemos demostrado que en sus actos existía la voluntad de fomentar la inclusión del género femenino en una nueva experiencia participativa que cuestionara, con ánimo rupturista, los roles esenciales atribuidos a la mujer (madre, cuidadora...), los agravios sociales (por etnia, identidad, género, condición socioeconómica...) y las relaciones de subordinación al género masculino (desigualdad, violencia...).

Atendiendo a todo lo expuesto, podrán ser diversas y abiertas las conclusiones que se deriven directamente de la lectura crítica del texto. Pero lo que resultará común a todas las lecturas es que la labor de estas mujeres en el mundo del arte, y su pugna por dejar de ocupar la condición de subalternas, conllevó su participación activa y eficaz en proyectos heterodoxos, relacionados con la maternidad, el género, la identidad, o la etnia.

Referencias

- Adrián Escudero, J. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). En *Anales de Historia del Arte*, núm. 13, pp. 287-305.
- Adrián Escudero, J. (2007). El cuerpo y sus representaciones. En *Enrahonar*, núm. 38/39, pp. 141-157.
- Alario Trigueros, M. T. (2008). Arte y feminismo. Nerea.
- Aliaga, J. V. (2009). De mare n'hi ha més d'una. Unes notes sobre la maternitat, la historia i l'art. En *Mètode*, núm. 62, pp. 122-129.
- Carrasco Martínez, B. (2013). *Las formas de la repetición en el arte contemporáneo: estrategias micropolíticas* [Tesis Doctoral, Universidad de Murcia]. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/36968>
- Chadwick, W. (1992) [1990]. *Mujer, arte y sociedad*. Destino.
- Chernick, M., & Klein, J. (Eds.) (2011). *The M Word. Real Mothers in Contemporary Art*. Demeter.
- Farré, N. (2014, 18 de junio). La fotografía comprometida de Darcy Padilla. Un puñetazo directo al estómago. *El Periódico*, p. 65.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., & Buchloh, B. H. D. (2006) [2005]. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Akal.
- González García, C. (2013). Miradas sobre la maternidad y la crianza en el arte contemporáneo. Paula Modersohn-Becker, Mary Kelly y Louise Bourgeois. En Carro Fernández, S.; González Tascón, M. M. (Coords.) y Núñez Paz, M. I. (Ed.), *Salud reproductiva, legislación y opciones de maternidad* (pp. 235-252). Trabe.
- Grosenick, U. (Ed.) (2005) [2002]. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Grosenick, U., & Riemschneider, B. (Eds.) (2005) [2002]. *Art Now*. Taschen.
- Guasch, A.M. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- Hernández, C. (julio de 2002). *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* [ponencia]. III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género, FACES-UCV de Caracas, Venezuela.
- Kelly, M. (1882). A conversation between Mary Kelly and Paul Smith. En *Parachute*, núm. 26, pp. 31-35.
- Kelly, M. (2001) [1984]. Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 87-110). Akal.
- Kruger, B. (1998) [1994]. *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Tecnos.
- Linker, K. (2001). Representación y sexualidad. En Wallis, B., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp.395-419). Akal.
- Lippard, L. R. (2004) [1973]. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Liss, A. (2009). *Feminist Art and the Maternal*. University of Minnesota Press.
- Morgan, R. C. (2003) [2006]. *Del arte de la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Akal.
- Parreño, J. M. (2006). *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Ad Hoc.
- Pérez Gaulí, J. C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Cátedra Cuadernos Arte.
- Sontag, S. (1981) [1977]. *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- Vicente, A. (2014, 25 de noviembre). Nunca colgaría mis cuadros en mi comedor. *El País digital, Babelia* [en línea]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416400190_201073.html [2022, 25 de junio].
- Wallis, A. (2010). *What role does the mother plays in Janine Antoni's work?* Trabajo de licenciatura no publicado, presentado en la asignatura Teoría del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- Wood, D. (1998). Art and Transformation. En *Issues in Intetrative Studies*, núm.16, pp. 57-71.