entendida desde su acepción médica como interrupción a la solución de continuidad de la piel, en estas obras se expresa más como ruptura, lo que aflige y atormenta el ánimo. Si habíamos visto cómo el trabajo era un esfuerzo contra la resistencia, ahora vemos dos fuerzas que actúan la una imposibilitando a la otra. La dualidad, muy presente en su obra, se expresa aquí como escisión interna, como un conflicto de contrarios. La crispación de las manos refleja una angustia frente a la relajación y la esperanza. En el trabajo de Ketty La Rocca la mano masculina acababa dominando la situación y escondía la interpelación de la mujer. Esa misma dualidad, lo que vemos y lo que no podemos ver, había surgido ya en obras anteriores de Àngels Ribé, cuando el recorrido, el proceso o la perspectiva nos permitían percibir aquello que inicialmente no se había mostrado. Nuevamente, la dualidad aparecía en las obras geométricas en las que la simetría actúa como eje físico y conceptual de las obras (*Invisible Geometry 3*, 1973). La dualidad puede ser entendida físicamente: en las asociaciones, en el espacio vacío y el espacio ocupado, en la luz y el aire natural contrapuestos a los fenómenos artificiales correspondientes. Pero la dualidad también puede ser psicológica, como se constata en estas últimas obras, que confrontan sueño y memoria.

Es interesante observar que las obras más introspectivas, que denotan la posición devaluada de la mujer, sean quizás las que mejor ejemplifiquen la situación política y social de nuestro país a lo largo de esos años. Es cierto que la construcción social de conceptos como el de «género» responde a una ideología, a las ideas fundamentales que vertebran el pensamiento de una persona o de un colectivo, pero también su práctica cotidiana. En este sentido, lo político no es únicamente lo que atañe al gobierno, sino que es aquello que que rige nuestras actuaciones en el ámbito colectivo. La realidad dual que acertaba en elucidar Àngels Ribé en estas instalaciones de 1977 es reveladora no solo de un imaginario femenino fragmentado y estigmatizado, sino también de un proceso de construcción de Estado que frágilmente intentaba mediar entre la carga de la historia reciente y un imaginario político distinto. El cambio social y cultural debía producirse no solo en el ámbito individual, sino en el de la colectividad. En este sentido, aunque estas obras requieran una actitud más contemplativa por parte del espectador –que debe ver y oír–, invitan también a la acción, aunque no sea inmediata pero sí determinante. Actúan en la emoción como narrativas impactantes, indisociables de un proceso racional, en el terreno de lo personal y al mismo tiempo en el espacio de lo público. No permiten la pasividad, sino que fuerzan a posicionarse ante la situación. En este sentido, son trabajos políticamente muy comprometidos, no solo porque enuncian, sino porque también denuncian situaciones insostenibles. Y es precisamente esa manifestación de la ruptura de la construcción social de la mujer y del individuo, la que hace evidente esa necesidad de acción del espectador, claramente interpelado.



# Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de género

Abigail Solomon-Godeau

Entre 1972 y 1973, Àngels Ribé realizó en Barcelona una serie de fotografías en blanco y negro que mostraban variaciones sobre el triángulo, dispuestas en un espacio real y luego fotografiadas. En algunas de estas fotos, el triángulo, trazado con cuerda, une paredes interiores; en otras, como en *3 punts 2*, la propia Ribé forma el lado perpendicular de un triángulo rectángulo, y su sombra forma la base de ese mismo triángulo. En *3 punts 3*, en una serie de cinco copias, Ribé despliega de nuevo su cuerpo contra un muro en blanco, y lo convierte en el lado vertical de los triángulos isósceles, escaleno y agudo. Las obras existen en forma de fotografías, pero no parece apropiado describirlas como tales. Al fin y al cabo, el medio fotográfico, específico de las artes visuales, no es el que da cuenta de esas obras. Tampoco parece adecuado considerarlas documentación de una performance, aunque en algunas de ellas la artista esté presente. De hecho, en otros trabajos de Ribé donde ella misma aparece, el efecto tampoco es el de una performance, ni siquiera si aceptamos que el arte de la performance no requiera necesariamente espectadores. Lo que sí podemos afirmar es que Ribé ha establecido algo –una relación, una demostración–, en un tiempo y un espacio reales, y lo ha hecho mediante líneas reales o virtuales. Y ese «algo» tan elusivo, que es lo que incluye y refleja a un tiempo las relaciones entre lo corpóreo, lo espacial y lo geométrico, caracteriza la naturaleza de su obra.[1] Durante aquellos mismos años, en Viena, Valie Export también creaba otra serie fotográfica, *Körperkonfigurationen* (Configuraciones del cuerpo, 1982), en la que ella misma aparecía en varias posiciones –supinas o verticales– que se combinaban con espacios y estructuras arquitectónicas. Así se establecía un contrapunto entre la geometría monumental del entorno construido y la adaptabilidad y la materialidad del cuerpo. En la descripción del proyecto, Export definía esta fusión  entre lo corporal y lo social en un sentido amplio: «Como poses plásticas, como imágenes y esculturas vivas, mis configuraciones corporales fotográficas no expresan solo la doble vertiente de las figuras (geométrica y humana), sino también las de la sociografía y la historia cultural. […] La disposición de las posturas corporales es una expresión de las condiciones internas.»[2] Aquí también podemos considerar esta práctica como intermediática, en la medida en que se representaba primero el contrapunto entre cuerpo y arquitectura y luego se fotografiaba. Sin embargo, como ocurría en las series de Ribé, este carácter intermediático no permite calificar la obra simplemente de «fotográfica» ni considera que se centra en las posibilidades estéticas de este medio.[3]

1. Marcar el espacio con una cuerda se asocia, en la mayoría de los casos, con el arte de Fred Sandbak, aunque como dispositivo o procedimiento artístico figura en la obra de artistas muy distintos, como por ejemplo Cecilia Vicuña.

2. Chrissie Iles, Kristine Stiles, Gary Indiana y Robert Fleck (ed.): *Valie Export: Ob/De+Con(Struction).* Filadelfia: Goldey Paley Gallery (Moore international discovery series), 2004.

En 1976, la artista portuguesa Helena Almeida realizó otra serie fotográfica en la que también aparece su cuerpo. El título del conjunto es *Pintura habitada* y las obras que lo componen muestran lo que podríamos denominar «situaciones» de ocupación espacial, donde la opacidad de la pintura azul en algunos casos anula la transparencia o la ilusión de profundidad de la fotografía. En determinados trabajos la forma geométrica de un bastidor (el soporte de un lienzo) es lo que «enmarca» a la artista, que aparece dentro y que a continuación se ausenta de su geometría contenedora. En realidad, hay una narrativa implícita en la que Almeida «abandona» el marco referencial del bastidor. En la medida en que el bastidor es lo que soporta el lienzo, la obra afirma y al mismo tiempo rechaza ese «soporte», sinécdoque de la obra, cuyo signo es el uso de la pintura opaca azul o negra en la superficie de la imagen. Mientras que la ocupación del espacio por parte del cuerpo se da por hecha, la ocupación de la pintura plantea otro tipo de relación: la de la artista «dentro de» la obra, pero también la de la obra que habita a la artista.

Aquí tenemos, pues, a tres artistas que trabajaban a la vez, en Barcelona, Viena y Lisboa, muy probablemente sin saber nada las unas de las otras, y que en un determinado momento histórico decidieron centrarse en el medio fotográfico y usar imágenes de sí mismas en esas obras, en lugar de recurrir a modelos. En general investigaron en su arte, entre otros temas (y dentro de los límites propios del medio), las relaciones entre lo corpóreo y lo inmaterial, el espacio fenomenológico y el espacio de representación. El contexto artístico del que emergía Ribé era el conceptualismo catalán; en el caso de Export, el punto de partida era el accionismo vienés y, para Almeida, su medio original fue la pintura durante su formación en la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, aunque a principios de los años setenta reorientó decisivamente su trabajo hacia el ámbito intermediático.

No invoco a estas tres artistas con el objetivo de compararlas. Las unen las circunstancias cronológicas, el hecho de haber nacido en fechas similares, la adopción de las diversas posibilidades de la producción intermediática y unas mismas preocupaciones y temáticas. Hablando en términos de historia del arte, podría parecer más apropiado unir esas tres artistas a otros de sus contemporáneos según los medios artísticos específicos con los cuales se las identificaba.[4] Determinadas obras de Ribé de los años setenta están muy cercanas a las de Francesc Torres, con quien coincidió en varias exposiciones durante el tiempo que ella vivió en Chicago, y más tarde en Nueva York. Pero, en el contexto de este trabajo, lo que deberíamos reconocer también (como parte de una reflexión histórica algo diferente) es su identidad como mujeres artistas.

3. Dick Higgins definía el arte intermediático en estos términos: «En el arte intermediático los medios diferentes se fusionan de una manera conceptual, y no se pueden distinguir. En los multimedia o en los medios mixtos, se pueden distinguir fácilmente, aunque se produzcan de un modo simultáneo». Citado en Roswitha Müller: *Valie Export: Fragments of the Imagination.* Bloomington: Indiana Press, 1994, p. 207.

4. Véase, por ejemplo, Stephen Snoddy: *Ideas & Attitudes: Catalan Conceptual Art 1969–1981*. Manchester: John Hansard Gallery y Cornerhouse Press, 1994; Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(S) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; Rosa Queralt: *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005; Lluís Utrilla: *Cròniques de l'era conceptual*. Madrid: Edicions Robrenyo, 1980; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, Valentín Roma (ed.): *El Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani



Ni que decir tiene que cualquier invocación a la categoría de «mujer artista» en la crítica de arte suscita inmediatas preguntas sobre cómo y por qué figura esa categoría dentro del tema que se analiza, en concreto la obra de Àngels Ribé de los años 1969 y 1984. No se trata de una designación tan obvia como la de «artista feminista», término que denota un posicionamiento político que se manifiesta en la obra y que defiende la misma artista. Se trata de una simple descripción o, mejor dicho, de una condición y al mismo tiempo de una responsabilidad, lo reconozca o no la artista.[5] Sea como sea, cualquier reflexión sobre la obra de las artistas en activo desde finales de los años sesenta debe tener en cuenta un buen número de circunstancias históricas, políticas, económicas y culturales, entre las cuales la relativa exclusión o marginación de las mujeres no es sino un factor más, aunque bien documentado.

Lo que cuenta no es solo que la artista sea una mujer (normalmente blanca), sino si ocupa una posición central o supuestamente periférica. Hasta no hace mucho, pocas ciudades se podían considerar centros internacionales de arte y, de entre ellas, Nueva York era el núcleo incuestionable de legitimación y el súmmum de la visibilidad. Los procesos de legitimación artística implican necesariamente varios tipos de instituciones y discursos que se solapan.[6] Estos incluyen museos, galerías y otros centros expositivos, salas de subastas, editoriales especializadas en arte, críticos, programas académicos y, en no menor medida, los mercados existentes. La importancia adquirida por Nueva York como centro artístico mundial, productor de artistas, movimientos y crítica, tiene su raíz histórica en el surgimiento de Estados Unidos como potencia imperial global después de la Segunda Guerra Mundial, con un mundo artístico fertilizado por la influencia de los artistas europeos que emigraron allí durante la guerra. Si todas esas circunstancias geopolíticas pusieron a los artistas de otros países en clara desventaja en términos de reconocimiento internacional, ni que decir tiene que las consecuencias de la hegemonía cultural en general fueron fatales para la carrera (o la visibilidad internacional) de las mujeres. Al referirse a artistas como Maria Lassnig (1919), Meret Oppenheim (1913), Carol Rama (1918) y Lygia Clark (1920), vienesa, suiza, italiana y brasileña respectivamente, es interesante especular sobre cuál habría sido su tratamiento crítico si hubieran vivido en Nueva York. No hay que olvidar, sin embargo, que la propia Louise Bourgeois, que vivió durante décadas en Nueva York, tenía más de setenta años cuando empezó a ser reconocida como una figura «importante».

Con eso no pretendo negar que las vicisitudes de la producción artística estén moldeadas por las circunstancias y las condiciones locales, así como por los contextos artísticos inmediatos dentro de los cuales se sitúa cada artista. La obra de Ribé de la primera mitad de los años setenta se inserta directamente en el conceptualismo, pero

de Barcelona, 1999; *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya*, 1964-1980, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992 [cat. exp.]; Abel Figueres: «Catalan Conceptual Art, the Conceptual Art of the South», *Catalònia*, núm. 28, 1992.

5. Véase al respecto el destacable estudio de Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996.

6. A parte del clásico análisis sociológico de Howard Becker (*Art Worlds*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1982), véase la discusión más reciente de Sarah Thornton: *Seven Days in the Art World*. Nueva York: W.W. Norton, 2008.

trabajar dentro de una formación artística dada no significa neutralizar el marco del género ni las consecuencias materiales de ser mujer. Sea como fuere, a medida que los flujos más amplios de esa entidad llamada «mundo del arte» hacen visible por vez primera la obra de mujeres artistas no reconocidas hasta el momento, hay motivos para preguntarse cuántas más esperan todavía a ser descubiertas.

Hasta cierto punto, pues, el redescubrimiento de mujeres artistas es en sí mismo una consecuencia de la globalización del arte y sus mercados. En los últimos años han surgido nuevos centros artísticos por todo el mundo, y la mayoría de ellos, si no todos, poseen las instituciones y los mecanismos necesarios, aunque a escalas muy distintas (de forma que el floreciente mundo del arte de Reikiavik no puede compararse en escala o en capital con el de Pekín). Por otro lado, la globalización del mundo artístico y de las nuevas tecnologías que han acompañado esta expansión, la proliferación de las instituciones del arte contemporáneo y el número cada vez mayor de grandes exposiciones contemporáneas, bienales, trienales, ferias comerciales de arte, etc., han hecho que ahora sea mucho menos complicado que antes ser artista en España, Turquía o Finlandia. Como la marea que eleva todos los buques, la vasta expansión de los centros y mercados del arte ha dado más visibilidad a las mujeres artistas, vivas y muertas.

Otro factor todavía más significativo que ha fomentado este tardío reconocimiento de tantas mujeres artistas ha sido la influencia de la historia del arte y la crítica feminista que, a su vez, ha dado frutos recientes en forma de exposiciones colectivas dedicadas a mujeres artistas (como la presente), muchas de las cuales son desconocidas fuera de sus propios países y culturas. Recientes exposiciones colectivas de gran escala, como *Inside the Visible* y *WACK*, en Estados Unidos; *Elles,* en París; *Donna: Avanguardia femminista negli anni'70,* en Roma, y *Female Trouble,* en Múnich, han sido hitos importantes en la Larga Marcha de las mujeres artistas, y sin duda seguirán otras más.

En este contexto cambiante, una historiadora del arte americana, yo misma, sale al encuentro del trabajo de artistas que nunca o raramente habían expuesto en Nueva York, que no estuvieron nunca representadas en prestigiosas ferias internacionales como documenta, y que nunca fueron objeto de la crítica anglófona.[7] Estos encuentros tardíos con su obra me producen cierta sensación de incomodidad personal, análoga a la que me inspira el hecho de que mientras muchos artistas europeos sabían lo que estaba pasando en Estados Unidos, pocos artistas o críticos norteamericanos podían afirmar lo mismo acerca de lo que sucedía en Europa. Y, desde luego, aunque es muy probable que un artista catalán hable tres o cuatro idiomas, los eruditos anglófonos son mucho menos cosmopolitas, lingüísticamente hablando. Esto tiene muchas consecuencias, entre ellas la primacía de los artistas norteamericanos en las crónicas de arte anglófonas de los años sesenta. Àngels Ribé, por tanto, ocupa su lugar como otro ejemplo más de mujer artista perteneciente a ese repertorio creciente de figuras reconocidas, cuyo arte suscita nuevas cuestiones sobre la configuración y la cartografía del arte posterior a los años sesenta, una vez hemos empezado a situarlo en un marco internacional.[8]

Pero si, en relación con el género, tuviéramos que esbozar una especie de cronología internacional de las mujeres artistas en activo en el periodo, digamos, de 1968 a 1980, es decir, una especie de «instantánea» artística, ¿cómo sería? ¿Cómo podría cambiar este mapa la narrativa «oficial» del arte de ese periodo? Me refiero en concreto a los relatos críticos, históricos y museológicos que describen las formas predominantes de trabajo artístico posteriores al arte pop, es decir, el minimalismo y el conceptualismo. Y si tal punto de vista se centrase especialmente en aquellas prácticas identificadas con mujeres artistas que trabajaban en otros medios que no fuesen las formas tradicionales de la pintura de caballete y la escultura, ¿qué aspecto tendría esa configuración retrospectiva? ¿Conduciría a una narrativa distinta del arte (relativamente) reciente?[9] ¿Existe, por otra parte, alguna justificación heurística que nos impele a centrarnos en mujeres artistas individuales fuera de sus medios artísticos específicos? Plantearse estas preguntas no presupone que haya una única respuesta (o alguna, la que sea), sino que nos permite visualizar las decisiones clasificatorias, discursivas y económicas que moldean las narraciones históricas del arte.

Ciertamente, esta óptica ofrecería pocos ejemplos de la producción artística categorizada de una manera informal bajo la rúbrica del minimalismo, y un modesto número de mujeres artistas que trabajan en el conceptualismo a escala internacional. Dentro de la historia oficial anglófona del minimalismo y el conceptualismo existen algunas excepciones prominentes, como Agnes Martin y Hanne Darboven, que se han convertido en artistas tan conocidas como sus coetáneos masculinos. Pero, en general, las mujeres artistas no han sido especialmente visibles, aunque quizá ello también sea consecuencia del dominio del arte de Estados Unidos como producción representativa.[10] Por lo que sabemos, parece que donde las mujeres artistas han tenido

7. Después de haber trabajado en París, Àngels Ribé vivió cierto tiempo en Estados Unidos, concretamente en Nueva York y Chicago, y participó en varias exposiciones de ambas ciudades. En 1980 se estableció de nuevo en Barcelona y ya no regresó.

8. Tal recuperación de los artistas no americanos, y en especial de las mujeres, empezó con la organización de algunas grandes exposiciones colectivas. Algunas de las más influyentes, como la de *Information*, compilada por Kynaston McShine en el MoMA en 1968, incluían artistas de América Latina, Escandinavia, Italia, Alemania y Gran Bretaña; en este caso, de los 91 artistas representados, tres eran mujeres. Pero una exposición reciente en Nueva York, que buscaba una representación aún más amplia, fue la de *Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s*, con un catálogo editado por Luis Camnitzer del Queens Museum of Art, Nueva York, 1999.

9. Una cronología del arte de los años sesenta y posteriores como la que realiza Michael Archer en Art Since 1960 (Londres: Thames & Hudson, 1997), incluye pocas mujeres artistas, y relativamente pocas formaciones o artistas de fuera de Estados Unidos. Este es el caso también de otras visiones del conceptualismo. De hecho, las únicas pistas de una visión alternativa las encontramos fuera del reino de los relatos «oficiales», como en el catálogo de la exposición de Catherine de Zegher: *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of the Twentieth Century Art in, of and from the Femenine* (Cambridge: MIT Press, 1995), o en el estudio de Lea Vergine: *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* (París: Les Femmes, 1982).

10. En su libro *Conceptual Art* (Londres: Phaidon, 1999), que ofrece un panorama general, Tony Godfrey se fija en la ausencia de mujeres artistas, y en el capítulo «Where Were They? The Curious Case of Women Conceptual Artists» agrupa el trabajo de Susan Hiller, Ana Mendieta, Annette Messager, Adrienne Piper, Martha Rosler y Hannah Wilke. Su análisis, sin embargo, no responde a la pregunta ni caracteriza su trabajo de forma adecuada. En el excelente catálogo *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968,* solo siete artistas son mujeres, de una relación de cuarenta, y en *In Reconsidering the Object of Art. 1965–1975* (Los Ángeles: The New Museum of Contemporary Art, 2004), de nuevo son solo siete las artistas, de un total de 55.

una mayor presencia, aunque marginal, ha sido en formaciones artísticas como Fluxus, que traspasaron las fronteras nacionales y que tenían un enfoque internacional, polivalente, intramediático y explícitamente crítico con el estatus de mercancía del objeto de arte. Sin embargo, aunque algunas de las artistas asociadas a Fluxus (como por ejemplo Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeko Kubota o Allison Knowles) encajarían perfectamente en mi cronología, la aparición de mujeres artistas en este periodo, así como la forma en que sus prácticas se vieron condicionadas por la emergencia del feminismo global, no está necesariamente conectada con Fluxus ni con cualquier otra formación artística existente. Fue más bien el resurgimiento del feminismo y su práctica como lo que Rita Felski llama «esfera pública feminista» o «esfera contrapública feminista» lo que alteró de manera inevitable los términos y las circunstancias del mundo artístico y de la naturaleza y las condiciones de creación: «A diferencia de la esfera pública burguesa, la esfera pública feminista no reivindica una universalidad representativa, sino que plantea una crítica de los valores culturales desde el punto de vista de las mujeres, como grupo marginado dentro de la sociedad. En este sentido, constituye una esfera contrapública o parcial. […] Sin embargo, dado que es una esfera pública, sus argumentos se dirigen hacia el exterior, hacia la difusión de las ideas y los valores feministas en el conjunto de la sociedad.»[11] ¿Significa eso que está justificado asumir una división entre el arte antes y después del movimiento feminista? ¿Sustentan las trayectorias artísticas de artistas como Ribé la idea de lo que Gabriele Schor ha descrito como «vanguardia feminista», considerada separadamente de la obra de los contemporáneos masculinos?[12]

Dejando a un lado por un momento el concepto de vanguardia feminista, en cuanto construimos una entidad discursiva denominada «arte de mujeres», como se ha venido proponiendo repetidamente desde el siglo XVIII, el lenguaje normativo de la historia del arte y de la crítica se desestabiliza, aunque solo sea porque pone en evidencia aquello que excluye. O no. Porque, como demostró convincentemente Tamar Garb, la categoría de *art féminin* de la Francia del siglo XIX no era ni conflictiva ni transgresora, aunque permitió la actividad profesional, así como el éxito ocasional de algunas artistas determinadas.[13] De manera similar, otro concepto más reciente como el de *écriture féminine* en la literatura (asociada a teóricas y filósofas como Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Monique Wittig) se ha criticado por su aparente desconexión de aquellos movimientos sociales que no incluyen necesariamente la feminidad en sus discursos y programas políticos.

Irónicamente, la desestabilización de las categorías epistemológicas (de clasificación, estilo, cronología y formación artística) es el motivo por el cual conceptos como el de «mujeres artistas» o «arte hecho por mujeres» estén excluidas a priori de los términos universales y no marcados, como «artista» y «arte».[14] Como sucede con la exclusión histórica de las mujeres de la categoría universal de ciudadano, la no universalidad de la mujer artista se manifiesta en cuanto recibe esa denominación particularizada, ese término marcado.[15] Todo lo cual sirva para decir que algunas designaciones históricas como la de *art féminin*, o incluso *écriture féminine*, con frecuencia han servido más como estructuras de contención que como rupturas del orden simbólico.

Por este motivo, cualquier consideración de la obra de mujeres artistas después del periodo de 1968-1969 (fechas que son en sí mismo un hito político internacional) debe empezar con el feminismo, antes incluso de tener en cuenta las características específicas de cualquier obra de arte determinada. La identificación con el feminismo por parte de artistas individuales, o los diversos intentos de inventar un «arte feminista», son menos importantes en este contexto que los profundos efectos del propio movimiento de la mujer en sí, el cual, entre otras cosas, proporcionó nuevos *topoi*, nuevos temas y nuevas percepciones para las cuales las mujeres artistas inventaron nuevos lenguajes. Como escribió Valie Export el 1972 en «Women's Art: A Manifesto»: […] la transferencia de la situación específica de las mujeres al contexto artístico establece signos y señales que proporcionan nuevas expresiones y mensajes artísticos, por una parte, y cambian retrospectivamente la situación de las mujeres por otra.»[16] Pero esta «transferencia» del estado de las mujeres al dominio artístico no tiene que ver necesariamente con ningún contenido en particular y, a pesar de la presencia dominante de mujeres artistas en algunos géneros determinados (por ejemplo, en la performance), no está tampoco relacionado con ninguna forma en concreto.

Una de las secuencias fotográficas incluidas en *Relacions* (1975), de Fina Miralles, es un panel con cuatro imágenes verticales titulado «Relacions del cos amb elements naturals: el cos cobert de palla», en el que se refleja su transformación en mujer-árbol. Esta obra estaba incluida en la exposición sobre la artista que tuvo lugar en la Sala Tres de Sabadell aquel mismo año. En su catálogo-ensayo sobre Miralles, Pilar Parcerisas comenta un cierto número de temas que son relevantes, incluidas algunas referencias al *Costumari català* de Joan Amades, la cultura popular catalana, las políticas artísticas de Sabadell y del Grup de Treball, y muchos otros factores que dieron forma a la obra de Miralles o influyeron en ella.[17] La fotografía en color sin título de Birgit Jürgenssen, de 1979, es asombrosamente similar en términos de lo que representa –la mujer como árbol–, donde obviamente Jürgenssen es también quien hace de mujer-árbol. Aunque estos trabajos son puntuales en la obra de estas artistas, las variaciones de Mendieta sobre sí misma: confundida, sumergida, impresa o inscrita en entornos naturales –mar, tierra, árboles, flores y barro, etc.– forman parte de una serie más extensa. Las alusiones de Jürgenssen son específicas del folklore y las leyendas del norte de Europa e incluyen una determinada crítica feminista

11. Rita Felski: *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 167.

12. Véase, por ejemplo, su ensayo «The Feminist Avant-Garde: A Radical Transformation», en *Donna: Avantguardia femminista negli anni'70*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2010 [cat. exp.].

13. Tamar Garb: *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1994.

14. Igualmente, el término honorífico de «viejos maestros» adopta sentidos muy diferentes cuando se feminiza, como se indica en el título de Griselda Pollock y Rozika Parker: *Old Mistresses: Women, Art an Ideology*. Nueva York: Pantheon, 1979.

15. Véase, a este respecto, Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, op. cit.

16. Valie Export: «Women's Art: A Manifesto», en Helena Reckett y Peggy Phelan (ed.), *Art and Feminism*. Londres: Phaidon, 2001, p. 206.

17. Pilar Parcerisas: «De la naturalesa a la naturalesa», *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, 2001 [cat. exp.].

de la mujer entendida como naturaleza, mientras que las representaciones de Ana Mendieta en su serie, aunque también es feminista, se basan en un conjunto complejo de rituales mítico-religiosos propios de las culturas precolombinas e hispanas.

El historiador de arte Erwin Panofsky fue quien acuñó el término «seudomorfismo» para describir el riesgo que supone asumir que diferentes obras de arte visualmente parecidas entre sí tienen necesariamente alguna relación sustancial. No obstante, cuando uno observa que en una coyuntura histórica determinada (es decir, desde finales de los años sesenta hasta finales de la década siguiente), mujeres artistas de ambos lados del Atlántico, sin conocer su mutua producción, parecen haber coincidido con ciertos *topoi* y tropos, ciertos simbolismos del cuerpo, determinados presentaciones de la artista como tema, determinados análisis semióticos del cuerpo femenino, ¿debemos considerarlo simplemente como una casualidad? ¿O acaso esos *topoi* sincrónicos, aparecidos con frecuencia en el arte femenino, confirman la intuición de que los relatos «oficiales» de ese periodo, que van rastreando el arte desde el minimalismo (con su elenco casi exclusivamente masculino) hasta el conceptualismo y los movimientos posteriores son a la vez parciales e inadecuados? ¿Es posible que las distinciones formales basadas en el medio, que nos conducen a considerar la performance separada de ambos «ismos», cumplan la función de simplificar y homogeneizar el campo artístico? ¿Es posible que el «control», la «historización» o la institucionalización del arte de ese periodo requiera la represión de la obra más heterodoxa, multivocal y experimental de las mujeres artistas, incluso la habida en el interior de las vanguardias (o neovanguardias) reconocidas, una represión que podría considerarse también como ausencia estructuradora?[18] Vale la pena plantearse estas preguntas, aunque solo sea porque ayudan a cuestionar el supuesto de que la fama (u oscuridad) de los artistas integrados en determinadas formaciones artísticas refleja siempre una meritocracia, o peor aún, indica que las mujeres artistas siempre tendrán menos probabilidades de lograr un estatus «destacado».

En un texto publicado originalmente en 1976, Anne-Marie Sauzeau Boetti observaba que la mujer artista, como sujeto feminista implícito o explícito, ocupa una posición a su juicio «incongruente»: «La relación de la mujer artista con la técnica y con el campo artístico con el que trata, su mismo lenguaje, cambian cuando llega el momento de ejercer su capacidad de simbolizar áreas de la vida que históricamente han quedado silenciadas (y protegidas) durante mucho tiempo. En este caso, la artista entra en el doble espacio de la *incongruencia*: con ello quiero decir que todavía se la puede leer y apreciar a través de los criterios culturales de la vanguardia, la calidad formal etc., *pero* también a través de otros criterios, como el hito de una cultura *ajena*, con referencia a otros valores y esquemas mentales. [...] Es cierto también que esta creatividad recuperada no puede existir en estado puro, fuera de la historia, ya que toda cultura exiliada o en la sombra depende de una  revolución que le abra camino.»[19]

18. Véase, por ejemplo, la narrativa lineal de los años setenta en los dos volúmenes de *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh. Londres: Thames & Hudson, 2004, dentro de la cual raramente aparecen mujeres.

19. Anne-Marie Sauzeau Boetti: «Negative Capability as Practice in Women's Art», *Studio International*, núm. 191 (enero-febrero de 1976), pp. 24-26. Reproducido en Helena Reckett y Peggy Phelan (ed.): *Art and Feminism*, op. cit., pp. 213-214.



El texto de Boetti ofrece sugerentes paralelismos con ciertos escritos de Lucy Lippard, en especial de los años setenta, cuando esta autora, ya feminista comprometida, analizaba la obra de las mujeres artistas que se exhibían en el marco del conceptualismo. En su texto para la exposición *Style and Process,* comisariada por Marina Urbach en 1976, y con una presencia inusitada de mujeres (diez de trece), entre las cuales se contaba Àngels Ribé, Lippard especulaba sobre la relación de género con el lenguaje presuntamente neutro del conceptualismo. Refiriéndose a que Urbach caracterizaba al colectivo expuesto por su «falta de estilo», la «incoherencia intencionada» y una «visión tangencial», Lucy Lippard conectó esos rasgos con el auge del feminismo: «Una de las cosas que estas artistas parecen tener en común es una curiosa fragmentación o disyunción que he notado por primera vez y he visto con mucha mayor frecuencia en obras de mujeres. Uso el término *fragmentación* no en un sentido negativo, sino como forma de señalar la existencia de una red, una trama de conexiones, significados y asociaciones sutiles, tanto visuales como verbales.»[20]

La idea de «incongruencia» de Anne-Marie Sauzeu Boetti, así como la «disyunción» de Lucy Lippard, son intuiciones de una desigualdad que se sitúa dentro de la producción general del conceptualismo. Tal y como insinúan ambas autoras, la existencia de esta desigualdad suscita la cuestión de la diferencia en una forma de producción artística que, en sus propias suposiciones y procedimientos, parece que se oponga a las distinciones de género. Además, la frecuencia con que las mujeres artistas utilizaban la fragmentación en la representación del cuerpo (a menudo, trabajando solo con las manos o la cara) apoya las observaciones de Lippard, que parecen especialmente relevantes para gran parte de la obra de Ribé de los años setenta y posteriores.

De hecho, incluso en aquellas obras de Ribé que podrían parecer plenamente relacionadas con la obra contemporánea de conceptualistas masculinos, existen facetas que parecen invitar a una lectura feminista. En las series fotográficas de Ribé de *Vilanova de la Roca* (1972), por ejemplo, donde se representa a ella de pie, de espaldas a la cámara, en recintos amurallados sin rasgos distintivos, incluso aplastada contra la pared, existe una constricción invisible, en la cual, como en las *Configuraciones corporales* de Export, se puede percibir que el cuerpo ocupa un espacio y al mismo tiempo se halla sujeto a este. En todas las variaciones en las que se coloca el cuerpo de Ribé en un entorno edificado, se halla implícita la idea de que la relación de las mujeres con el espacio arquitectónico y social está muy determinada, condicionada inevitablemente por el hecho de la diferencia sexual. A este respecto, es significativo que en las obras que Ribé sitúa en espacios naturales (la playa o el campo) raramente se incluye a sí misma.

La instalación de 1977 titulada *Can't Go Home* es excepcional en muchos sentidos, el menor de los cuales no sería su ostensible aspecto «personal» o confesional. *Can't Go Home,* que combinaba una proyección de diapositivas, un componente

20.  Lucy Lippard: «The Magnetism of Fragmentation», *Style and Process*, Fine Arts Building, Nueva York: 1976, p. 10.

sonoro y textos escritos, tuvo como origen, de hecho, el regreso de Àngels Ribé a Barcelona. Aunque los enfoques autobiográficos o rotundamente subjetivos en los años setenta eran un ingrediente básico en la producción del arte feminista, los propios procedimientos de trabajo de la artista, determinados por el conceptualismo, normalmente eran mucho más objetivos y fríos, decididamente impersonales, como lo demuestra el hecho de que su presencia no constituye casi nunca un personaje. *Can't Go Home*, sin embargo, incluye la puesta en escena de imágenes de regresión infantil (por ejemplo, Ribé es amamantada, le trenzan el pelo, se chupa el pulgar, está de rodillas, y al parecer importuna a un hombre vestido con traje), representaciones todas ellas de de la dependencia y la subordinación. Pero es importante ver cómo el feminismo reinterpreta los modos confesionales o autobiográficos para ligarlos a realidades sociopolíticas que van mas allá del sujeto individual. A este respecto, Rita Felski ha observado que «la confesión feminista [...] está menos preocupada por la individualidad singular o por las nociones de humanidad esencial que por delimitar los problemas y las experiencias específicas que unen a las mujeres entre sí».[21] Asimismo, observa: «A través de la discusión y la destilación de las experiencias individuales en relación con una problemática de política sexual general, la confesión feminista se apropia de algunas de las funciones del discurso político.»[22] Aunque Felski habla aquí de formas literarias, más que de las formas presentes en las artes visuales, estas observaciones parecen relevantes también respecto a obras manifiestamente personales como *Can't Go Home,* y nos recuerdan que la articulación de lo personal es capaz de expresar a la perfección unas cuestiones sociales mucho más amplias, que no tienen por qué estar ligadas a la autobiografía artística.

Volviendo a las preguntas retóricas planteadas aquí con relación a la cartografía del arte hecho por mujeres, existen muchos motivos para cuestionarse cómo se convierte el arte reciente en «historia del arte» a partir de los años sesenta. Como han remarcado desde hace ya mucho tiempo las feministas, el «problema» de la exclusión o de la marginación de las mujeres artistas no se puede corregir añadiendo más artistas cada vez, a medida que las redescubrimos o las resucitamos. El problema está enraizado más bien en la política de género, en la ordenación desigual de la diferencia sexual y en sus consecuencias materiales, que se observan en todas las instituciones y disposiciones de la vida política, social, económica y cultural. Sin refrendar ninguna idea esencialista del arte o de la subjetividad femenina, parece que leer transversalmente la producción cultural nos hace conscientes de que todos los «ismos» artísticos (ya los reivindiquen los artistas o los impongan las instituciones) son provisionales y contingentes. Arrojar una mirada más expansiva e integradora a la cartografía de la creación cultural de las mujeres nos permitiría percibir redes, circuitos, líneas de influencia y conexiones no reconocidas que atraviesan diversas fronteras, que reestructuran colectivamente no solo la historia del arte, sino también los términos en los cuales se ha construido institucionalmente.

21. Felski, op. cit., p. 94.
22. Ibid., p. 95.



# Un instante en el tempo de la eternidad

Antoni Llena

Como introducción, propongo la lectura del poema «The Glass of Water»,[1] de Wallace Stevens, que a mi entender informa de toda la poética de Àngels Ribé:

Que el vaso en el calor se fundiría
Y que el agua en el frío se volvería hielo,
Demuestran que este objeto es tan solo un estado,
Uno de muchos, entre dos polos.
También lo metafísico posee esos dos polos.

El vaso está en el centro. La luz
Es un león que ha bajado a beber. Allí,
Y en ese estado, el vaso es una charca.
Tiene rojos las garras y los ojos
Cuando la luz desciende a humedecer su quijada espumosa.

Y en el agua se mueve la cizaña arrancada.
Y allí y en otro estado –los reflejos,
La metaphysica, la zona plástica de los poemas,
Estallan en la mente. Pero, gordo Jocundo,
Que no te inquieta el vaso sino el centro.

En el centro de nuestras vidas, este tiempo y día,
Es un estado, primavera entre políticos
Que juegan a las cartas. En un pueblo de indígenas
Uno quisiera descansar. Entre perros y estiércol
Seguiría luchando con las propias ideas.

## Microhistorias

Frente a la obra de Àngels Ribé, no puedo dejar de sentir una familiaridad que me aproxima a ella. En eso no tienen que ver, únicamente, cuestiones generacionales –que yo sea de 1942 y ella de 1943. Tampoco sería pertinente atribuirlo a razones culturales –por mucho que fuéramos vecinos y que nuestras familias de clase media estuvieran poco preocupadas por el cultivo del arte–, sino al hecho

1. Wallace Stevens: *De la simple existencia*. Edición bilingüe (inglés/castellano) de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Debolsillo, 2005. Véase la versión original en inglés en la p. 207 de este catálogo.