

# Efervescencia y feminismos en los años 90. La irrupción de las teorías postidentitarias en el panorama artístico feminista del Estado español

## ***EFFERVESCENCE AND FEMINISMS IN THE 1990S. THE IRRUPTION OF POSTIDENTITARIAN THEORIES IN THE FEMINIST ART SCENE IN SPAIN***

### **ABSTRACT**

---

This research traces the feminist genealogies in contemporary art in Spain and how the artistic practice of women artists in the 1990s was infected by post-identitarian or queer theories. The irruption of the discourses of gender dissidence came at a time when the feminist art scene was still trying to solidify after being overshadowed by forty years of dictatorship. At the same time, it explores the cultural policies of the Spanish territory and the turning point of the crisis of legitimacy in the socio-economic system that prevailed in democratic Spain after the Transition. Finally, analyzes the components that precipitated the outbreak of the political 1990s, in which feminist militancy in the contemporary visual arts, in its transfer with queer and other social movements, would be decisive in the reconfiguration of the artistic scene outside the institutional discourses.

**Keywords:** feminisms; queer; activism; genealogies; image

### **RESUMEN**

---

Esta investigación recorre las genealogías feministas en el arte contemporáneo del Estado español y cómo la práctica artística de las mujeres artistas de los años noventa se contagia de las teorías postidentitarias o queer. La irrupción de los discursos de la disidencia de género llega en una época en la que el panorama artístico feminista todavía trataba de solidificarse después de verse opacado por cuarenta años de dictadura. A su vez, indaga en las políticas culturales del territorio español y el punto de inflexión que supuso la crisis de legitimidad en el sistema socioeconómico que imperaba en la España democrática después de la Transición. Por último, analiza los componentes que precipitaron finalmente el estallido de unos años noventa políticos, en los que la militancia feminista en las artes visuales contemporáneas, en su trasvase con lo queer y otros movimientos sociales, sería decisiva en la reconfiguración de la escena artística al margen de los discursos institucionales.

**Palabras clave:** feminismos; queer; activismo; genealogías; imagen

## 1 INTRODUCCIÓN

---

Las circunstancias sociopolíticas del Estado español tras cuarenta años de dictadura provocaron que tuviera un recorrido genealógico característico desde la segunda mitad del siglo XX. Para estudiar los movimientos feministas y queer ha sido necesario un análisis situado que tuviera en cuenta los contornos que marcaron las contingencias de ese momento. La presente investigación responde a la necesidad de continuar problematizando la protesta queer de los años noventa para entender las disensiones y los desacuerdos que generaron en las propuestas artísticas feministas, cuyas estrategias creativas trataban de reclamar un lugar propio en los circuitos artísticos dominados por la hegemonía patriarcal. El propósito no se centra en realizar un análisis historiográfico exhausto de estos movimientos, sino utilizar esta sucesión de eventualidades como un catalizador con el que seguir explorando la potencia revolucionaria de estas intrahistorias.

Si bien es cierto que la crónica histórica que enmarca las prácticas artísticas de la contemporaneidad de nuestro país ha sido estudiada y sometida a una profunda revisión desde hace ya un par de décadas, el objeto de esta investigación trata de esquematizarla para poder percibir el debate cultural que se cernió sobre ella y que dio fruto a los gérmenes feministas y queer que proliferaron a partir de los años noventa. Aunque en algunas ocasiones se abarquen de forma parcial determinados sucesos, sí se pretende trazar un recorrido transversal que contextualice de forma progresiva las premisas que acotan el estudio del desarrollo de las teorías postidentitarias o queer en el panorama artístico feminista a partir de 1990.

Nuestro examen parte de la crítica de la historiografía del arte impulsada a partir de los años 2000, enfocada en que se tuvieran en cuenta la importancia de los feminismos queer como modelos catalizadores del cambio social, ímpetu que también recoge este artículo. Sin embargo, resultaba pertinente continuar con esos recorridos en materia de género y sexualidad para entender la complejidad real de dichos acontecimientos y seguir problematizando las milicias postidentitarias para acercarlas al presente. El objetivo principal de este artículo trata de explorar cómo fue acogida la teoría queer en los años noventa y si ayudó a las prácticas artísticas realizadas por mujeres a generar estrategias de creación que reconfiguraran las políticas culturales de la época. En la mayoría de la bibliografía consultada se hacen tímidas referencias a esas tensiones, por lo que resulta interesante retomar los debates que inician y complejizar sus propuestas.

## 2 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

---

Mediante el método genealógico sugiere emplearse una metodología de investigación que tenga la pretensión de aproximarse a los disensos que eclosionaron en los años noventa con la llegada de las teorías postidentitarias en el arte de mujeres. Propone, de forma similar a las “metodologías queer” (Halberstam, 2008, p. 32), evidenciar sistemas enunciativos alternativos que tienen como denominador común el hecho de ser lo suficientemente flexibles como para dar respuesta a realidades disidentes en la historiografía reciente de España. A través del constructo de genealogías se explorarán formas de conocimiento relativas a las prácticas feministas y queer y su relevancia para la articulación de otras estrategias de creación en el mundo del arte.

Para llevar a cabo esta metodología, se ha repasado la bibliografía más relevante del nuevo milenio que ha revisado la historiografía reciente del arte contemporáneo de España. Es el caso de *Desacuerdos*, un proyecto que impulsó el MACBA en 2003. Con el objetivo de articular un contramodelo historiográfico que atendiera a las singularidades de los movimientos artísticos del Estado español, editó una serie volúmenes que han sido inspeccionados para el desarrollo del marco teórico. También han servido de ayuda ensayos publicados en otras revistas, como *Papers d'Art*, y literatura secundaria sobre la teoría y el activismo queer. Por otra parte, ha sido crucial la investigación realizada en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA durante el otoño de 2024, durante la cual todos los catálogos de exposiciones de arte realizado por mujeres de la década de los noventa fueron escrutados minuciosamente. Con ayuda del personal del archivo, se seleccionó a partir de conceptos como “feminismos”, “arte de mujeres” o “queer” una selección de libros, revistas y catálogos de arte de las principales instituciones museísticas del país, incidiendo en la importancia incluir las obras de arte como elementos coyunturales de estudio para el artículo. Algunas de ellas quedan aquí mencionadas. Otras fuentes secundarias relevantes para la investigación han sido examinadas en línea en el fondo documental *¿Archivo queer?*. Este archivo conservado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) recoge material documental como carteles, fanzines o panfletos de los grupos queer de los años noventa. Puede consultarse digitalmente y de forma gratuita en su página web.

A partir de estas premisas pudo establecerse una genealogía de acontecimientos que permitiera comprender, por una parte, la difusión de la teoría queer en el contexto español y, por otra, su contagio entre las prácticas artísticas de las mujeres artistas de los años noventa, reparando también en los disensos y las rupturas que provocó su llegada. El despliegue de la presente cartografía por nuestro territorio vislumbra las relaciones que se han establecido entre el arte y la política y, además, sirve para rastrear e hilar las prácticas artísticas del Estado español relegadas inicialmente a segundo plano. Adentrarnos en ellas implica heterogeneizar las luchas y poner en relieve la singularidad de cada una de las diferencias que han convivido y todavía conviven en un paisaje político que ha tratado de barrer estrategias políticas y estilísticas en el campo del arte contemporáneo.

### 3 LA IRUPCIÓN DE LO QUEER EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

#### 3.1 La vanguardia experimental frente a la transvanguardia

El caldo de cultivo para que una praxis artística propiamente feminista eclosionara con firmeza comenzó a finales de los años ochenta. El cambio historiográfico que se produjo entonces responde, entre otras cosas, al descrédito de las políticas culturales de la época y los efectos de la crisis económica y social tras el 1992. La férrea voluntad de trabajar en los preceptos feministas emergió también a partir del entusiasmo de las vanguardias conceptuales y el legado del activismo antifranquista, donde las artistas visuales encontraron de forma simultánea fuente de inspiración para la experimentación radical de los lenguajes del arte y el cuestionamiento de la realidad social y política (Mayayo, 2013). A su vez, la primera gran hornada de mujeres artistas que emergió a partir de los años noventa evidenció la falta de referencias feministas y de debate local articulado. El acceso a la información sobre las discusiones de género llegó a partir de relatos anglosajones y franceses, cuyo recorrido había sido iniciado con anterioridad. Estos factores también resaltaron la falta de diálogo intergeneracional y la desvinculación con

una tradición protofeminista que se había fraguado en el arte conceptual de Cataluña. Además, los discursos mercantilistas y apolíticos que dominaron la escena artística española desde los años 80 opacaron el florecimiento de prácticas artísticas críticas. Todos estos componentes precipitaron finalmente el estallido de unos años noventa políticos, en los que la militancia feminista en las artes visuales contemporáneas sería decisiva en la reconfiguración de la escena creativa al margen de los discursos institucionales.

A diferencia del panorama internacional del momento, que a partir de la segunda mitad de la década de los setenta experimentó una inusitada convulsión política y social, España seguía sumida en un régimen autoritario. Las revueltas estudiantiles se articularon a lo largo de todo el globo y se originó a su vez la revolución sexual, las movilizaciones feministas, los movimientos a favor de los derechos civiles de las comunidades negras o las protestas contra la guerra de Vietnam de la mano de los movimientos hippies. En el Estado español, sin embargo, no se facilitó una revuelta sustancial a causa de una dictadura que se alargaría hasta bien entrados los años setenta, por lo que esos cambios sociales no se produjeron de la misma manera que estaban ocurriendo en el resto del mundo. Precisamente las prácticas artísticas conceptuales de los años setenta no consiguieron la relevancia que pretendían obtener y cayeron en el olvido de forma casi inmediata. El agotamiento de la renovación del arte basada en sus elementos más primarios promovió la búsqueda de la especificidad de la práctica artística fuera de la materialidad. En un intento de emancipar la obra de arte del estilo, la técnica, el color o la perdurabilidad, se trató de sortear de esta manera su apropiación por parte de instituciones y evitar que terminara transformándose en objeto de consumo. En el caso concreto español, lo que se entendía por arte conceptual tuvo un sentido muy amplio, bajo una multitud de diversificaciones que se oponían al mercado, se caracterizaban por su fuerte carácter teórico o servían como instrumentos de denuncia política. El único vínculo común entre todas ellas fue el interés de esos artistas en buscar alternativas a los soportes artísticos tradicionales (Martínez, 2000).

No obstante, sus articulaciones fueron eclipsadas rápidamente por el boom de la pintura y los discursos mercantilistas de principios de los años ochenta. En el pionero ensayo *Del arte objetual al arte de concepto*, escrito por Simón Marchán Fiz en 1972, se atribuyó la falta de entusiasmo sobre los «nuevos comportamientos» al contexto inmovilista y reaccionario que imperaba en la vida político-social de la época. Entre las distintas hipótesis que caracterizan esta hipnosis cultural, encontramos la aparente confusión que se estableció entre el arte experimental con el antifranquismo, en un país sin falta de Modernidad que miraba con temor a todo aquello que tuviera que ver con un aperturismo social. Sin embargo, puede que también se debiera al recelo y al desdén de los representantes de las vanguardias de identificarse con los preceptos de una parte de la crítica y la izquierda antifranquista, que los miraba con desconfianza y todavía seguía empeñada en que la única alternativa a los mandamientos dictatoriales eran las figuraciones del pop español de los años sesenta.

A pesar de ello, precisamente las premisas de una parte de este grupo de artistas conceptuales estuvieron marcadas por su militancia antifranquista. A diferencia de la retórica tautológica de la tradición conceptual, había una profunda intención crítica en sus obras, a menudo camufladas en periódicos o revistas. La búsqueda de canales alternativos para la difusión del arte y su inserción en ámbitos más sociales les permitió dotar a sus trabajos de una gran carga política, aunque fueron acusados también de utilizar el arte como medio político y no artístico per se (Martínez, 2000). Sea como fuere, las prácticas artísticas de los setenta no pudieron competir

con el peso de la tradición y la normatividad formal y perdieron popularidad a medida que los movimientos transvanguardistas y posmodernos ascendían.

Cegados por un optimismo social que empezaba a virar hacia la promoción y potenciación de la regularización de un mercado de arte español, las prácticas artísticas de los años ochenta se sometieron a los dictámenes institucionales y al mundo de los negocios. A la vez servían como operaciones de estrategia cultural para legitimar la renovación de poderes que se llevaría a cabo a partir de la llegada de los ideales socialdemócratas al gobierno español en 1982, momento en el que Felipe González accede a la jefatura del Estado y cuyo mandato se alargaría hasta 1996. En efecto, se entendía que este proceso de modernización debía pasar también por la construcción de una gran feria de arte que atrajera al público internacional, como lo es ARCO, a lo que se sumaría el comienzo de un proceso de construcción de una red de museos y centros culturales que, si bien se vendió como un apoyo a las prácticas artísticas del momento, no hizo más que afianzar dichas líneas mercantilistas (Font, Perpinyà, 2011). En ciudades como Madrid, Barcelona o València se experimentó un crecimiento inusitado de actividades artísticas, exposiciones y apertura de galerías, que encarnaron la personificación objetiva de un sistema socio-económico que tenía como resultado la retroalimentación entre la institución y la comercialización del arte. El factor económico terminó irrumpiendo en la escena cultural y provocó una monopolización de los discursos artísticos, cada vez más clasistas y privados. La legitimación de determinados códigos formales por parte del mercado les otorgó una dominancia que haría del sistema algo minoritario y elitista (Marchán, 1986).

De los años 80 queda el retrato trivial de una época marcada por la poca profesionalización del sector artístico. La predominancia de una visión del arte marcada por el elitismo populista de las tradicionales “bellas artes” se extendió poco a poco a todos los recovecos de la vida cultural. En paralelo a la oleada neoconservadora que empezó a coger fuerza por parte de corrientes reaccionarias con los gobiernos de Margaret Thatcher de 1979 a 1990 y Ronald Reagan de 1981 a 1989, observamos maniobras peculiares en las que lo que era evidentemente retrógrado se vendía como ultramoderno, mientras que las expresiones más avanzadas y progresistas desde una óptica estéticopolítica adquirían un aire de obsolescencia que las alejaba de la crítica y el foco mediático (Font, Perpinyà, 2007).

Los últimos recovecos de un arte que se consideraba socialmente comprometido desaparecieron entre 1976, año en el que se presentó en la Bienal de Venecia la exposición “Vanguardia artística y realidad social”, introducida como un arte verdaderamente útil y de clase, y 1982, llegada del Partido Socialista al gobierno. Para Jesús Carrillo (2007), el signo de la “normalización democrática” se decidió rápidamente en ese período de tiempo. El proceso cultural que se inició durante la Transición, y que apoyaron los primeros gobiernos democráticos, estuvo marcado por unas políticas culturales difusas que tenían la voluntad de reconfigurar un nuevo orden artístico. Dejar atrás los esfuerzos por reproducir un arte políticamente comprometido, en los que las dinámicas de la vanguardia artística del tardofranquismo no tenían lugar, produjo a su vez la desaparición de grupos y colectivos que trabajaban más allá de preceptos antifranquistas. El hecho de primar las individualidades y la idea del genio creador permitió cambiar el valor simbólico del arte y surgió una concepción distinta de este, que se caracterizaba por definir la nueva identidad de España como una democracia capitalista y europeizada.

Única y exclusivamente veríamos una recuperación de forma progresiva de los planteamientos conceptuales por parte de artistas catalanes, los cuales asumieron en su desarrollo artístico la estela de sus predecesores e hicieron bandera de ello.

### 3.2 El estallido de los años 90

A medida que llegaban los años noventa, comenzaron a hacerse evidentes las trampas y las paradojas en las que había acabado la práctica artística del panorama español. La escasez de crítica creativa y la falta de renovación de planteamientos formales y conceptuales constataron todavía más las carencias de un Estado que sufría un evidente retraso a causa del régimen dictatorial de Franco. El descrédito de las políticas culturales de la época, instrumentalizadas desde la esfera política, provocó una sensación de desasosiego e impotencia. La inmovilidad de este sistema estéril explotaría tras los festejos de los Juegos Olímpicos de 1992, en el que el país se sumiría en una crisis económica.

En el ensayo que realiza Jesús Carrillo en 2007 para el vigésimo aniversario de la revista *Papers d'Art*, titulado “Acuerdos y desacuerdos: notas para otras historias del arte contemporáneo en el Estado español (1976-2007)”, recoge las claves de estos sucesos. Carrillo esquematiza algunos de estos recorridos y apunta que, entrando en la década de los años noventa, un grupo de críticxs, pensadores y artistas de la siguiente generación al inmediato posfranquismo alzaron la voz para reconfigurar algunas de las nociones que habían caracterizado la política cultural de la época. Frente a la despolitización de la obra de arte inherente a la transvanguardia y la nueva figuración, estas incipientes estrategias de renovación, que pretendían redefinir las genealogías del arte contemporáneo en el Estado español, estuvieron marcadas por una densa teorización de sus bases, en contraposición a unas prácticas artísticas incapaces de comprender la realidad social de un país en duelo. Si bien Carrillo señala que esos cambios sustanciales fueron tímidos y no consiguieron aquello que promovían, es cierto que la oleada de agentes culturales que irrumpieron en la escena artística sí permitió emerger otro tipo de experiencias, aunque estas solo fueran para adaptarse a las estructuras y a los contenidos que las mutaciones que se estaban produciendo en la sociedad española requerían.

Ante la falta de concepto de realidad social eclosionó una multitud de discursos y figuraciones destinadas a desbordar el asentado plano institucional a partir de los años noventa. Los grandes acontecimientos mediáticos que se estaban viviendo a lo largo de todo el territorio, el derroche en la apertura de múltiples centros de arte y las infraestructuras para su desarrollo por toda la península, así como las estrategias culturales del momento, confeccionadas para una concepción del arte subordinada al capital cultural, provocaron una ruptura del idealismo con el que se había mirado los primeros años democráticos. A medida que la fase de crecimiento económico sufría un descenso considerable, las condiciones políticas y sociales dejaron de ser favorables para el mundo del arte.

Puede constatare la emergencia de la época de establecer esferas de investigación y experimentación para que no se le extrajera a la cultura su valor simbólico e intelectual. La crisis de legitimidad en el sistema que imperaba permitió que a partir de 1992 se precipitara el florecimiento de prácticas artísticas que reconfigurarían de forma paulatina y frágil la esfera pública del arte al margen de los canales institucionales y el mercado (Carrillo, 2007). Entre las distintas iniciativas para provocar un desplazamiento de esos marcos institucionales, a menudo

sujetas a fuerzas políticas muy conservadoras, encontramos, por ejemplo, la proliferación de revistas de pensamiento cultural y teoría de arte, programaciones culturales especialmente vanguardistas y exposiciones como la que tuvo lugar en el Centre d'Arts Santa Mònica el 1994, *Anys 90. Distància Zero*. También algunas personalidades relevantes en la crítica artística como José Luis Brea, Mar Villaespesa, Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, Glòria Picazo, Manel Clot o Kevin Power.

Sucesivamente puede observarse un fenómeno singular durante este período de tiempo en la mayoría de actividades culturales y que a continuación profundizaremos con detalle. La presencia creciente del número de artistas mujeres en el circuito cultural y el incremento de las políticas feministas y de género en las prácticas artísticas de las artistas de nuestro país empieza a ser una realidad y quizá sea uno de los factores más significativos de los años 90.

### 3.3 Gérmenes feministas en la historiografía reciente del arte contemporáneo español

---

En numerosas publicaciones se apunta a cómo las primeras investigaciones en torno a la praxis feminista en España se concentran alrededor de un grupo de mujeres y creadoras de la década de los 90. Si bien se ha insistido en apodarlas bajo el abanico de 'generación de los noventa', todas ellas coinciden en que fueron movimientos inintencionados y dispersos. Puede constatar en *Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español* cómo "la información sobre las luchas, resistencias, avatares y logros de las mujeres que nos precedieron ha sido muy desarticulada y confusa" (Navarrete, Ruido, Vila, 2005, p. 171). Conciernen que dichas exploraciones son visiones particulares de la historia o "relatos históricos parciales", como apunta Rocío de la Villa (2013, p. 264).

La década de los noventa se convierte en un punto de inflexión en cuanto al feminismo en España. La presencia de mujeres, así como de militancia feminista en la escena artística de la época, sería decisiva para la reconfiguración de las prácticas pictóricas y escultóricas que habían tenido lugar hasta la fecha. Sus ideales se posicionarían entonces como una alternativa a los circuitos institucionales. A partir de la generación de los noventa las artistas españolas empezaron a crear desde su experiencia situada, hablando de su género o de su sexualidad sin tapujos. A pesar de que este acontecimiento podría entenderse como algo novedoso, la presencia de mujeres artistas en la historia del arte se ha hecho evidente en las múltiples genealogías que se han realizado desde el campo de los feminismos, a pesar de que han sido constantemente opacadas e invisibilizadas.

Si bien es cierto que diferentes estudios sitúan la creación y consolidación del movimiento feminista en España en la década que va de 1965 a 1976, o lo que comúnmente se llama tardofranquismo, las mujeres de la década de los noventa nutrieron su bagaje cultural a través de referencias y textos anglosajones y franceses (Navarrete, Ruido, Vila, 2005). La importación de dichos modelos provocó desasosiego y una sensación de orfandad, ya que podría entenderse que la historia feminista española comenzó de súbito en los años noventa (Mayayo, 2013).

Lejos de tener un pasado inexistente, nuestro país tuvo un recorrido genealógico característico. Si diseminamos los posibles factores por lo que esa aparente fractura generacional podría haberse dado, encontramos, por una parte, la renuncia de las artistas experimentales de los setenta a reconocerse como feministas debido al creciente miedo a ser excluidas de los circuitos



de arte dominados por hombres, así como la aversión al término feminista que se extendió hasta bien entrado el siglo XXI. Por otra, la necesidad de aunar esfuerzos para luchar contra el régimen franquista opacó una agrupación sólida a favor de los derechos de las mujeres. Y a todo esto, por último, deben sumarse también algunos olvidos relevantes en la historiografía reciente del arte contemporáneo español (Mayayo, 2013).

En los estudios de las últimas dos décadas se han podido detectar algunas amnesias respecto a las aportaciones de mujeres artistas a la historia contemporánea de nuestro país. Por poner un ejemplo, encontramos que la crítica de arte del tardofranquismo hacía especial hincapié en considerar las aproximaciones de los artistas que en los años sesenta fueron bautizados como “Crónica de la realidad” como la única oposición a los preceptos de la Dictadura, pero en sus valoraciones hubo grandes olvidos y cierto desdén hacia las mujeres artistas que también formaron parte de ese movimiento. Además, las aportaciones pictóricas y figurativas de artistas como Amalia Avia, María Dapena, Maruja Mallo o Ana Peters en cuanto a la sexualidad, el cuestionamiento de la división de los roles de género o la idea de la mujer en los medios de comunicación de masas tradicionales quedarían relegadas a segundo plano, así como las obras de los hombres artistas que tenían como diana el sistema patriarcal (Mayayo, 2013).

Caso parecido el de las artistas experimentales de los años setenta, en cuyas obras no se tuvo en consideración la perspectiva feminista. En la práctica artística de mujeres como Paz Muro, Eulàlia Grau, Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Fina Miralles, Olga Pijoan, Àngels Ribé o Dorothee Selz junto a Miranda quizá no encontramos un programa feminista explícito, pero es cierto que por primera vez en el contexto español asistimos a una generación de mujeres que no solo realizan un trabajo político en la esfera del arte, sino que introducen modos de ver y hacer mucho más significativos que sus coetáneos. La falta de documentación o de publicaciones relacionadas con las prácticas de estas artistas evidencia el sexismo imperante en la época, aunque estas ausencias tampoco son de ayuda para las investigadoras del mundo del arte que pretendían seguir los movimientos entre el arte y el feminismo (Navarrete, Ruido, Vila, 2005).

La posibilidad de que existieran posibles puntos de encuentro entre las artistas experimentales y las propuestas culturales elaboradas en el movimiento de mujeres de los sesenta en adelante fue ignorada por la crítica, desdeologizando sus obras y arrebatándoles su textura crítica. Los recientes estudios feministas de nuestro país coinciden en que sería preciso analizar de qué manera las artistas de los 70 que se implicaron en la creación de nuevos lenguajes conocían las iniciativas que el feminismo planteaba. Estas reflexiones apenas han sido recogidas por los historiadores e instituciones que mayor protagonismo han ejercido en la revisión historiográfica del conceptualismo catalán (Mayayo, 2013).

Es de vital importancia destacar, por último, que el espacio de reflexión para que una revuelta feminista proliferara se encontraba doblemente colapsado: por una parte, por el sistema patriarcal y, por otra, por los cuarenta años de dictadura que van a frenar y ocultar los avances en materia de derechos para las mujeres y las disidencias sexo-genéricas. Además, muchas de las reivindicaciones de la izquierda tradicional antifranquista parecían fagocitar los discursos feministas. A diferencia de otros contextos nacionales, el feminismo oficial apareció de forma tardía y no facilitó un verdadero cambio estructural. Encontraríamos algunos resquicios de ello en manifestaciones esporádicas y, en la mayoría de casos, clandestinas.

### 3.4 Las artistas de la generación de los 90

---

La creciente asimilación de los discursos feministas que iniciaron su recorrido en los setenta gracias a instituciones como la universidad o los museos no facilitó una crítica estructural de los centros de poder en España a lo largo de los ochenta (Villaespesa, 1993; Navarrete, Ruido, Vila, 2005). En cuanto al sistema de arte contemporáneo, no se produjo una sólida articulación de un movimiento feminista en las artes plásticas y visuales.

Desde las primeras manifestaciones de lo femenino en los años setenta hasta incluso a finales de los ochenta, generalmente las artistas en los medios de comunicación se empeñaban en desligar su obra de su autoría, condicionada evidentemente por su biografía (De La Villa, 2013). El miedo a ser segregadas del circuito museístico y galerístico conllevó una despolitización de los discursos artísticos y desde la cultura dominante se promovieron prácticas artísticas inocuas respecto a las que ya habían empezado a articularse en el tardofranquismo y la primera transición, cuyo contenido reprochaba las normas sociales y sexuales de la dictadura (Mayayo, 2013). Veremos también una multiplicidad de exposiciones de mujeres artistas, impulsadas por el Instituto de la Mujer, que destilaban desapego y desafección por parte de sus comisarios. A menudo se organizaban como una obligación en la agenda política y lo único que conseguían era relegar este tipo de arte a algo menor o sin relevancia (Aliaga, 2012).

No obstante, a partir de la generación de los noventa las artistas españolas alzaron sus voces y encontraron en los lenguajes del arte el lugar perfecto con el que combinar el activismo de base. En efecto, las proclamas feministas que iniciaron su recorrido en los años sesenta comienzan a dar frutos: las expectativas de las mujeres cambian en muchos sentidos y afloran nuevas opciones, en referencia a los proyectos vitales o a su sexualidad; puede constatarse también la organización y proliferación de colectivos feministas, asambleas de mujeres y agrupaciones y asociaciones de lesbianas; por último, el acceso masivo a la educación universitaria y las nuevas promociones de las facultades de bellas artes también contribuirían al desarrollo profesional de las mismas (Navarrete, Ruido, Vila, 2005).

Precisamente en relación al arte empezaron a crear desde su experiencia situada, hablando de su género o de su sexualidad sin tapujos, y asimilaron iconografías y maneras de abordar la obra de arte que remitían a las formalizaciones anglosajonas de los setenta y ochenta (De La Villa, 2013). La eclosión en la década de los noventa de un contexto fructífero para la proliferación de prácticas artísticas feministas desembocó en la reciente visibilidad con la que algunas artistas empezaban a disfrutar mediante exposiciones, reconocimientos y premios, así como la presencia de gestoras, comisarias y galeristas en algunos espacios, tanto institucionales como independientes (De La Villa, 2013). Además, los actos oficiales oportunistas del 8 de marzo crearon iniciativas para que algunas creadoras pudiesen mostrar su trabajo, algo que sus predecesoras no habían podido tener. Si bien se han tildado de domesticar y neutralizar las voces de las mujeres concediéndoles una día de activismo al año (Tejeda, 1995), eran verdaderas oportunidades. Es por esta razón que la genealogía de esta generación arranca prácticamente a finales de los años ochenta. Se considera la primera generación significativa de artistas que cuentan con un programa feminista explícito y de forma consciente.

Esta institucionalización –la del movimiento feminista–, junto con el desencanto por las posibilidades de actuación dentro del precario marco de la democracia española, hicieron que nuestros análisis y actuaciones girasen en direcciones distintas a las prácticas artísticas y las formas de reivindicación de la izquierda tradicional, de la que poco a poco nos íbamos alejando (Navarrete, Ruido, Vila, p. 171).

Temáticamente, empezaron a trabajarse cuestiones en torno al cuerpo: la metonimia entre el cuerpo y la casa, la reformulación del concepto de belleza y la relación con la naturaleza. A su vez, aluden a la herencia femenina y al fragmentarismo con el que se topó esta década de artistas, así como al escaso acceso al conocimiento y práctica feminista. Se han revisitado también desde otras perspectivas el arte corporal y la videoacción de los años setenta (Aizpuru, 2002; Navarrete, Ruido, Vila, 2005) y han sido cruciales las reformulaciones de las identidades, la performatividad de los roles de género y las fronteras del cuerpo, siempre en tránsito o a la deriva. Por último, empezaban a asomar discursos cercanos a la virtualidad a causa de los crecientes avances científicos y tecnológicos próximos al nuevo milenio, como la dislocación entre realidad y ficción, la identidad cyborg y la realidad virtual.

El feminismo se convierte en un factor significativo para la generación de imágenes desde finales de los ochenta hasta finales de los noventa (Navarrete, Ruido, Vila, 2005). Lejos de responder a planteamientos formalistas, las artistas de esta generación asentaron sus bases con un fundamento que tenía como diana el machismo, la opresión (hetero)patriarcal y la violencia de género. Aunque en muchos casos que fueran artistas femeninas no implicara una posición feminista bien asentada, sí encontramos discursos relevantes para la contemporaneidad y que han provocado rupturas, revulsiones y controversias en la época en la que se inscriben (Aizpuru, 2002).

A pesar del clima optimista que se generó con el objetivo de renovar las instituciones y el circuito del arte, no se lograron los cambios sustanciales que se esperaban en la década (Expósito, 1997; De La Villa, 2013). El soplo de aire fresco que supuso la incorporación a la escena artística contemporánea de estas prácticas artísticas contrasta con la voluntad que realmente tuvo. Lo que sí puede afirmarse con rotundidad es que por primera vez en la historia de nuestro país existe una férrea voluntad por mostrar elementos de la cultura femenina y en femenino.

### 3.5 La irrupción de lo *queer* en el movimiento feminista

La aparente normalización de la situación social de las mujeres en la democracia española y la creciente asimilación de los discursos feministas no facilitó un entramado feminista complejo y crítico (Villaespesa, 1993; Navarrete, Ruido, Vila, 2005). Los planteamientos por la lucha de las mujeres que iniciaron su recorrido en la década de los setenta por parte de las instituciones y el Estado no terminaron de propiciar una crítica estructural a los centros de poder de la España de los noventa. Habitualmente las vindicaciones feministas no solían ser tomadas en serio y, a medida que sus discursos fueron asimilándose, el fuelle inicial que había caracterizado la protesta feminista fue perdiendo fuerza.

A partir de los años ochenta, el amplio frente feminista va fragmentándose paulatinamente. Este retroceso “supuso la reformulación de la política feminista sobre bases más plurales y diversas: diferentes ideologías, diferentes intereses de clase, diferentes identidades sexuales

empezaban a colisionar en un espacio cada vez más fragmentado por experiencias y deseos diversos” (Navarrete, Ruido, Vila, 2005, p. 162). Tras la transición, a medida que la izquierda tradicional iba acomodándose en la instaurada democracia española, el movimiento feminista fue defendiendo discursos críticos y desarrolló estrategias políticas opositoras desde el lesbianismo (Navarrete, Ruido, Vila, 2005). Precisamente a partir de estos grupos lésbicos nacieron las protestas de principios de 1990 de las *multitudes queer*, como las acuñó Paul B. Preciado en el texto ‘Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”’ (2005). Estas se alzaron con fuerza para denunciar diversas cuestiones sociales.

Por una parte, reclamaban autorepresentarse de forma radical frente a la incipiente normalización e integración del movimiento gay y lésbico rendido al pragmatismo. Por otra, no obstante, buscaban no permitir someterse a la invisibilidad frente a la cultura dominante heteropatriarcal (Trujillo, 2005). Los discursos de la disidencia de género empezaron a expandirse en el mundo de las artes plásticas y comenzaron a evidenciarse las primeras aproximaciones a las teorías postidentitarias o queer entre las prácticas feministas. La crisis del VIH-SIDA confluyó con los múltiples feminismos que se divulgaban en el país y las manifestaciones multiculturales que reivindicaban la periferia, la contaminación y el trasvase cultural y racial. En ambos casos, mutuamente enriquecidos gracias a la diversidad de voces que han ido interrelacionándose entre dichas militancias, podemos observar la necesidad de seguir haciendo hincapié en la política de nombrarse, contarse y representarse a ellas y ellos mismos.

Respecto a los movimientos queer de los noventa, irrumpieron con mucha fuerza en un incipiente panorama feminista que todavía trataba de solidificarse en el Estado español. Desde un inicio, las propuestas de los feminismos incorporaron enfoques realmente novedosos respecto a las estrategias que había adoptado la izquierda tradicional y sus idearios, especialmente en la concepción de nuevas subjetividades políticas que desde las tendencias posmodernas y postestructurales ya habían comenzado a estudiarse, dando lugar a tácticas de acción diversas (Navarrete, Ruido, Vila, 2005). Lo queer en España se concibió, por tanto, desde el campo de los feminismos a través de prácticas discursivas antiautoritarias, antipatriarcales y anticapitalistas. Esto responde a que su figura en los márgenes obligó a agruparse bajo ejes comunes y a trabajar de forma conjunta con otras comunidades que también estaban siendo marginadas, entendiendo cómo las diferentes opresiones se articulan de forma estructural desde lo más cotidiano. Un desarrollo de estos acontecimientos más complejo puede leerse en el libro *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, coordinado por el Grupo de Trabajo Queer en 2005.

Las mujeres artistas de la generación de los noventa “asumieron en su desarrollo la llegada a España de la estética queer, en la estela del impacto del sida en la escena artística estadounidense, que desembocaría en el cuestionamiento del régimen heterosexista del patriarcado y las poéticas transgénero” (De La Villa, 2013, p. 268). No es casual que se dieran estos hechos, pues las artistas de esta época nutrieron su bagaje cultural de referencias anglosajonas y francesas, lugares donde la teoría queer y el postestructuralismo ya habían cogido una velocidad significativa. Cuestionar las representaciones, los espacios y los discursos era una de las demandas más significativas (Trujillo, 2005). Las formas de hacer política de estas comunidades siempre fueron mucho más allá de una militancia tradicional y respondían con movimientos, prácticas y figuraciones que transformaban su vulnerabilidad en un motor de contestación política (Grupo de Trabajo Queer, 2005). La crítica, por tanto, siempre ha sido creativa y ha incluido una multiplicidad de expresiones culturales y artísticas que se han nutrido tanto de preceptos teóricos como del activismo de base.

Sin embargo, la heterogeneidad de los discursos sociales generó tensos desacuerdos entre las múltiples formas de abordar los feminismos de la época. A la vez que las artistas y creadoras reivindicaban el ideal de mujer e intentaban regocijarse de ello, los grupos queer de los noventa empezaron a hacer hincapié en que la construcción del sujeto femenino no tuviera una identidad fija, sino que estuviera en eterna transformación (Aliaga, 2012). Algunas de sus reflexiones rondan alrededor del constructo sujeto-mujer, la reinención y reformulación constante de prácticas sexuales alejadas del tradicional deseo heterosexual y la concepción de identidades y corporalidades que no se ajustan a la hegemonía, haciendo bandera de lo monstruoso y lo antinatural.

### 3.6 Militancias y estrategias queer

Los movimientos de liberación sexual se desarrollaron en el contexto español a partir de los años setenta. Frente a la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, aprobada en 1970, que condenaba, entre otras cosas, las relaciones homosexuales de forma jurídica, comenzaron a articularse grupos de contestación para luchar contra la homofobia. A partir de 1971 asistíamos a la creación de redes colectivas para la liberación sexual, la mayoría de ellos en sintonía con otros movimientos sociales, como el antifranquismo. El movimiento lésbico quedaría inicialmente relegado al movimiento feminista, centrado en las principales reivindicaciones sobre el divorcio, la anticoncepción, el aborto y la violencia machista.

A medida que la lucha inicial bajo frentes comunes va atomizándose tras la transición, las diferentes posiciones empiezan a diversificarse en la política de las identidades, la conciencia de la subjetividad y el cuerpo como campo de batalla (Navarrete, Ruido, Vila, 2005). A partir de los años ochenta, la crisis del VIH-SIDA azotó con fuerza al colectivo LGTBIQA+. En parte por el evidente impacto afectivo, pero también porque les obligó a redefinir el papel de sus consignas en el espacio público. Ante la incipiente normalización y asimilación por parte de las instituciones del movimiento homosexual, así como por la torpe gestión ante la pandemia del sida, nacieron en Madrid colectivos como LSD y La Radical Gai, como escisión de COGAM, sobre 1992-1993.

Estas asociaciones militantes asumieron en sus formaciones las teorías y prácticas queer que ya se estaban implantando en países anglosajones. Sus problematizaciones y actuaciones fueron de la mano con otros movimientos feministas, okupas y de liberación sexual. Profundizaron en las complejidades y contradicciones de las identidades múltiples, así como en la importancia de tomar conciencia de la interseccionalidad de las opresiones que constantemente se reformulan en el espacio público y la política social (Grupo de Trabajo Queer, 2005). Estas se alejaron de una izquierda tradicional que todavía apestaba a homofobia.

En cuanto a la producción artística, tanto LSD como La Radical Gai se dedicaron a la fotografía, la cartelería y el diseño gráfico y editaron respectivamente los fanzines *Non Grata* y *De un plumazo*. Introdujeron una producción rica de textos y referencias, desde la francesa Monique Wittig hasta teóricas estadounidenses como Judith Butler, Donna Haraway y Teresa de Lauretis. También trajeron las representaciones de Barbara Kruger, Barbara Hammer, De LaGrace Volcano, Nicole Eisenman y Sarah Schulman. Su interés se dirigía a dismantelar la normatividad y la opresión e interrelacionaban los discursos identitarios con otros como el anticapitalismo, el antimilitarismo y el derecho a una salud digna en medio de la epidemia del VIH/SIDA. Un análisis

más exhaustivo de estas políticas artísticas puede visualizarse en el documental producido por el MNCARS para *¿Archivo queer?* (2016), titulado *20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*, donde se pueden observar las actuaciones y pasiones que caracterizaron a estos grupos activistas.

## 4 CONCLUSIONES

Los resultados de esta investigación permiten observar cómo los discursos de la disidencia de sexo/género empezaron a expandirse en el mundo de las artes plásticas y evidenciaron a las primeras aproximaciones a las teorías postidentitarias o queer en la mayoría de las exposiciones realizadas por mujeres en dicha década (Villaespesa, 1998; Aliaga, 2012). A través de los múltiples catálogos de exposiciones editados por algunas instituciones españolas, puede constarse que la crisis del VIH-SIDA confluyó con los múltiples feminismos que se divulgaban en el país y las manifestaciones multiculturales que reivindicaban la periferia, la contaminación y el trasvase cultural y racial, por lo que no es de extrañar que todas estas propuestas se contagiaron entre ellas y aprendieran a convivir en el espacio artístico-político.

Si bien algunas de estas propuestas ya habían sido esbozadas en el breve recorrido genealógico que propuso Juan Vicente Aliaga en *Desacuerdos 7*, titulado “Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español”, resultaba pertinente ampliar su investigación y observar cómo la idea de la mujer como elemento estable ha sido transformada en múltiples ocasiones por las propias artistas en los 90. Además, estos hechos proporcionan datos relevantes sobre cómo la inserción de lo queer en los circuitos de arte contemporáneos ha ayudado a ampliar la categoría “mujer” como sujeto político y artístico y a experimentar con los lenguajes formales.

Ante la regresión del movimiento feminista a finales de los ochenta y el intento por parte de instituciones de domesticarlo a partir de los noventa (Villaespesa, 1993), puede resaltarse que las artistas encontraron en las teorías postidentitarias una salida a otras formas de creación. Las posibilidades para encauzar un movimiento que quizá se encontraba paralizado fueron asumidas en el desarrollo de los presupuestos queer como un soplo de aire fresco. Aunque para Rocio de la Villa la insólita inversión de los conceptos “género” y “feminismo” que propició el crecimiento de las estéticas queer no fue una eficaz estrategia para el fortalecimiento de las mujeres en el circuito del arte contemporáneo español (De la Villa, 2013), esta investigación recalca que en la concepción de otras mujeres, de otras subjetividades, florecieron fórmulas distintas con las que recontextualizar las nociones postidentitarias y abonar un terreno óptimo para la desintegración de las identidades, así como para la investigación con sus posibilidades formales, teóricas y performáticas.

De este estudio ha sido posible extraer un recorrido por los movimientos sociales y artísticos en el Estado español que dieron fruto a los gérmenes queer. Este ha facilitado una mayor comprensión de la evolución del término y ha permitido comprender que no eclosiona como calco de los planteamientos queer anglosajones. Como una rama más del feminismo, consiguió insertarse en todos los rincones de la vida político-social de nuestra sociedad y devino una pieza relevante para la reconfiguración de la práctica artística contemporánea. La experimentación con los lenguajes del arte, vendidos hasta ese momento al pragmatismo mercantilista, misógino y homófobo, fue tomada por estos grupos sociales como una salida a las violentas realidades

que vivían. Interiorizaron esos discursos provenientes del “arte de mujeres” y brotó toda una generación de artistas con una amplia conciencia en cuestiones sociales, factor insólito desde las vanguardias conceptuales.

Las futuras líneas de investigación estarán enfocadas en continuar explorando esas disensiones a medida que las políticas de la diversidad empiecen a asentarse en los gobiernos socialistas a partir del nuevo milenio. Será crucial explorar los siguientes comportamientos feministas y queer ahora que existe suficiente perspectiva temporal como para tomar conciencia de ello.

## 5 REFERENCIAS

Aizpuru, Margarita. (2002). *El bello género: convulsiones y permanencias actuales*. [Catálogo de Exposición]. Caja Madrid - Sala de Exposiciones Plaza de España.

Aliaga, Juan Vicente., Villaespesa, Mar. (1998). *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Koldo Mitxelena Kulturunea. Sala de exposiciones - Diputación Foral de Gipuzkoa.

Aliaga, Juan Vicente. (2012). “Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español”. En Villaespesa, Mar (Ed), *Desacuerdos 7* (pp. 196- 213). Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento.

Carrillo, Jesús. (2007). “Acords i desacords: notes per a d’altres històries de l’art contemporani a l’Estat espanyol (1976-2007)”. En Font, Jordi y Perpinyà, Magdala. (Dir.) (2007). *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L’art i la crítica dels darrers vint anys* (pp. 21-39). Fundació Espais d’Art Contemporani.

Combalía, Victoria. (1998). *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. [Catálogo de Exposición]. Centre Cultural Tecla Sala.

De La Villa, Rocío. (2013). “En torno a la generación de los noventa”. En Aliaga, J. V., Mayayo, P. (Ed), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 285-302). This Side Up. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). [https://musac.es/FOTOS/VISITAS\\_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf](https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf)

Expósito, Marcelo. (1997). “¿Qué significaría (a partir de) hoy “arte político? Pero también, ¿de qué hablamos en realidad cuando decimos “los noventa”?” *Papers d’Art*, nº 74, p. 21.

Font, Jordi y Perpinyà, Magdala. (Dir.) (2007). *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L’art i la crítica dels darrers vint anys*. Fundació Espais d’Art Contemporani.

Grupo de Trabajo Queer (Ed). (2005). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>

Halberstam, Jack. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.

Marchán Fiz, Simón. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal.

Martínez Muñoz, Amalia. (2000). *Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Editorial Universitat Politècnica de València.

Mayayo, Patricia. (2013). "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". En Aliaga, Juan Vicente., Mayayo, Patricia. (Ed), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-38). This Side Up. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). [https://musac.es/FOTOS/VISITAS\\_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf](https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf)

Navarrete, Carmen., Ruido, María., Vila, Fefa. (2005). "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado espanyol". En Carrillo, J., Estella, I. García, L. (Ed), *Desacuerdos 2* (pp. 158-187). Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa - Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) - UNIA arteypensamiento. [https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos\\_02.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_02.pdf)

Preciado, Paul B. (2005). Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales". *Nombres*, 19, 158-166. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338/1275>

Soto Calderón, Andrea. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Ayuntamiento de Barcelona - Institut de Cultura - La Virreina Centre de la Imatge.

Tejeda, Isabel., Lastres, Eduardo. (1995a). *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. [Catálogo de Exposición]. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Trujillo, Gracia. (2005). "Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado Español". En Grupo de Trabajo Queer (Ed), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 196- 213). Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>

Villaespesa, Mar. (1993). "100%". En 100% (pp. 196- 213). [Catálogo de Exposición]. Junta de Andalucía - Consejería de Cultura y Medio Ambiente - Instituto Andaluz de la Mujer - Consejería de Asuntos Sociales.