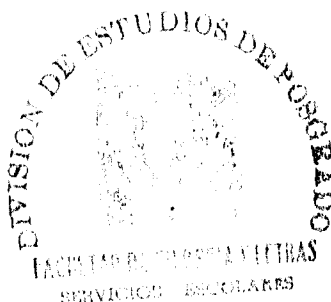




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

---

LENGUAJES POSMODERNOS EN EL ARTE ACTUAL:  
LA VISIÓN DEL CUERPO HUMANO A TRAVÉS DE TRES ARTISTAS  
MUJERES DE LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA



TESS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE PRESENTA:

LUZ MARÍA SEPÚLVEDA GONZÁLEZ DE COSÍO

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

CIUDAD DE MÉXICO, 1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

---

Quisiera agradecer de manera muy especial a las maestras que me ayudaron con sus comentarios y atinadas observaciones para presentar este trabajo de tesis: María Rosa Palazón, Karen Cordero, Rita Eder, Julieta Ortiz y Lourdes Cruz.

# INDICE

---

PRÓLOGO	1
INTRODUCCIÓN	2
<b>CAPÍTULO 1.</b>	
<b>EL TRATAMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN EL ARTE ACTUAL</b>	10
I. El tratamiento del cuerpo humano en la primera mitad del siglo XX	11
II. La figura desublimizada del arte Pop y su legado	14
III. El cuerpo y la nueva figuración en los años ochenta	21
IV. El cuerpo humano en la sociedad actual: narcisismo y post-humanismo	25
<b>CAPÍTULO 2.</b>	
<b>TRAYECTORIA DEL ARTE FEMINISTA EN EL SIGLO XX</b>	31
I. Historia de la producción artística femenina en el siglo XX	32
II. El arte conceptual	34
III. Arte ecológico: el retorno a la naturaleza	39

<b>IV. Arte feminista</b>	44
<b>a. Ana Mendieta</b>	44
<b>b. Cindy Sherman</b>	48
<b>c. Kiki Smith</b>	54
<b>CONCLUSIONES</b>	65
<b>EPÍLOGO</b>	70
<b>NOTAS</b>	71
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	75
<b>HEMEROGRAFÍA</b>	79
<b>ILUSTRACIONES</b>	81

## LISTA DE ILUSTRACIONES

---

**Fig. 1.-** Ana Mendieta. *Sin título*, 1976. Serie árbol de la vida. Fotografía en color. 50 x 33 cms. Obra terrestre/corporal con flores y un tronco de árbol muerto sobre arena, ejecutada en Oaxaca, México. Colección Raquel Oti Mendieta Harrington. Fuente: PERREAULT, John y BARRERAS DEL RIO, Petra. *Ana Mendieta: A Retrospective*. Catálogo de la exposición retrospectiva de la artista en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, noviembre de 1987- enero de 1988. pág. 57.

**Fig. 2.-** Ana Mendieta. *Sin título*, 1977. Serie fetiche. Fotografía en color documentando un *performance*. 20 x 25 cms. Obra terrestre/corporal con arena y sangre ejecutada en Old Man's Creek, Iowa, EE.UU. Cortesía del patrimonio de Ana Mendieta. Fuente: *Idem.*, pág. 54.

**Fig. 3.-** Ana Mendieta. *Sin título*, 1977. Serie silueta. Fotografía en color. 50 x 33 cms. Obra terrestre/corporal con lodo y agua ejecutada en Old Man's Creek, Iowa, EE.UU. Colección Ignacio C. Mendieta. Fuente: *Idem.*, pág. 56.

**Fig. 4.-** Ana Mendieta. *Arbol de la vida #294*, 1977. Serie árbol de la vida/silueta. Fotografía en color documentando escultura terrestre/corporal. 50 x 33 cms. Obra terrestre/corporal de la artista con lodo recargada en un tronco de árbol ejecutada en Old Man's Creek, Iowa, EE.UU. Colección Hans Breder. Fuente: GRUBB, Nancy. (edit.) *Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1989. pág. 186.

**Fig. 5.-** Ana Mendieta. *Sin título*, 1985. Tronco de árbol semicircular tallado y quemado con pólvora. 200 x 63 cms. Cortesía del patrimonio de Ana Mendieta. Fuente: PERREAULT, John y BARRERAS DEL RIO, Petra. *op.cit.*, pág. 63.

**Fig. 6.-** Cindy Sherman. *Sin título #261*, 1992. Fotografía en color. 173 x 114 cms. Colección F.C. Gundlach, Hamburgo. Fuente: KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman: 1975-1993*. Nueva York, Ed. Rizzoli, 1993. pág. 209. (Edición de seis fotografías)

**Fig. 7.-** Cindy Sherman. *Sin título*, 1992. Fotografía en color. 190 x 127 cms. Colección Estelle Schwartz, Nueva York. Fuente: DEITCH, Jeffrey. *Posthuman*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre. Atenas, Deste Foundation for Contemporary Art, 1992. pág. 133.

**Fig. 8.-** Cindy Sherman. *Sin título #264*, 1992. Fotografía en color. 127 x 190 cms.  
Fuente: KRAUSS, Rosalind. *op.cit.*, pág. 210. (Edición de seis fotografías)

**Fig. 9.-** Cindy Sherman. *Sin título #250.*, 1992. Fotografía en color. 127 x 190 cms.  
Fuente: *Idem.*, pág. 213. (Edición de seis fotografías)

**Fig. 10.-** Cindy Sherman. *Sin título, #257*, 1992. Fotografía en color. 172 x 114 cms.  
Fuente: *Idem.*, pág. 215. (Edición de seis fotografías)

**Fig. 11.-** Kiki Smith. *Un hombre*, 1988. Tinta sobre papel. 120 x 95 x 15 cms. Colección Lannan Foundation. Fuente: TALLMAN, Susan. "Kiki Smith: Anatomy Lessons", en *Art in America*. Vol. 80, Núm. 4. Nueva York, abril de 1992. pág. 146.

**Fig. 12.-** Kiki Smith. *Sin título*, 1989. Papel. 213 cms. de altura. Colección privada.  
Fuente: *Idem.*, pág. 153.

**Fig. 13.-** Kiki Smith. *Sin título*, 1991. Cera. 180 cms. de altura. Colección Whitney Museum of American Art. Fuente: *Idem.*, pág. 151.

**Fig. 14.-** Kiki Smith. *Sin título*, 1991. Cera. 180 cms. de altura. Colección Whitney Museum of American Art. Fuente: *Idem.*, pág. 152.

**Fig. 15.-** Kiki Smith. *Cola (detalle)*, 1992. Cera, pigmento y papel mâché. 406 x 58 x 58 cms. Colección privada. Fuente: DEITCH, Jeffrey. *Posthuman*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre. Atenas, Deste Foundation for Contemporary Art, 1992. pág. 134.

*El arte contemporáneo hecho por mujeres demuestra que, aunque muchas de las metas del movimiento feminista no han sido alcanzadas (ya que sigue existiendo la violencia en contra de la mujer, discriminación en la educación y el empleo, racismo y sexismo en la vida diaria) las mujeres han formulado estrategias y prácticas complejas a través de las cuales reúnen las fuerzas para confrontar las exclusiones en la Historia, expandir su conocimiento adquirido y promover el cambio social.*

Whitney Chadwick. *Women, Art, and Society*.



# INTRODUCCIÓN

---

A partir de los movimientos de liberación feminista (*The Women's Liberation Movement*) de los años sesenta, el concepto que se tiene de los papeles sexuales y del cuerpo humano, atraviesa por un proceso de cambio y toma caminos muy distintos de los que se habían dado hasta ese entonces. Desde comienzos del siglo XX la mujer ha luchado por conseguir un lugar dentro de la sociedad "patriarcal", sin embargo, no es sino hasta hace dos decenios que el arte es utilizado por las mujeres como herramienta de denuncia. La visión del cuerpo humano va adquiriendo diferentes matices a lo largo del desarrollo y consolidación del movimiento feminista. El cuerpo se presenta como el campo propicio para explorar y revelar las nuevas ideas que estaban conformando el cambio social. El arte de los años setenta es profundamente intelectual; no obstante, las mujeres encuentran en los lenguajes conceptuales un instrumento propicio para promulgar las acusaciones en contra de la sociedad que las reprime.

El Movimiento feminista de los años setenta declaraba una lucha por la igualdad política (para conseguir el voto en lugares que, después del primer movimiento sufragista femenino en los años veinte, todavía no se conseguía), social (igualdad de oportunidades de trabajo y de salario) y sexual (libertad de disponer del propio cuerpo). De esta manera, el cuerpo, lejos de ser una materia inerte, pasiva,

sin historia ni cultura, es visto por las feministas como el campo de batalla por la igualdad intelectual entre el hombre y la mujer. Así, el cuerpo debe ser definido a través de una serie de distintos discursos --en el caso de esta tesis en esculturas y fotografías-- y no nada más percibirlo como un medio para explicar los ciclos biológicos de la vida.

El estudio del cuerpo humano y el tratamiento de los resultados obtenidos por las tres artistas de las que me ocupo en la presente tesis (Ana Mendieta, Cindy Sherman y Kiki Smith), se origina desde el momento en que el movimiento feminista se preocupa por alejar a la mujer de los papeles convencionales que la sociedad le imprime como "ser mejor compañera para su marido" o "ser una madre más responsable para su hijo" y en cambio, se preocupa por la mujer en sí misma. De ahí que el tema de la sexualidad femenina les llamara tanto la atención, junto con el deseo de hacer público lo que hasta entonces se nos había enseñado que debe ser "lo privado".

Más que una guerra de sexos, el feminismo se trata de una lucha en contra de las discriminaciones sexistas; a diferencia de las mujeres que peleaban por sus derechos 50 años antes, a partir de 1968 el movimiento feminista aborda temas que afecta a la mayoría de las mujeres y no solamente a una minoría privilegiada. El tema de la contracepción toma un sentido diferente: ya no es el tabú que se transmite a las generaciones jóvenes en el seno de la familia; ahora se habla abiertamente de métodos anticonceptivos y de soluciones para los embarazos no deseados. La liberación de la mujer radicaba en el principio de que ellas estuvieran seguras de ser dueñas de su cuerpo y hacer de él lo que desearan.

Durante los años sesenta y setenta se vislumbran una serie de cambios para la mujer sobre todo en el nivel social, en el trabajo y en la familia. Todos estos cambios transforman la visión de la mujer sobre sí misma y desde luego, el arte sirve como un campo propicio para explorar las nuevas posibilidades de una libertad que

como recién adquirida.

En los años ochenta se crea un arte que no solamente habla del cuerpo humano, sino de sus emociones, vivencias y vida cotidiana, como en las temáticas en las que sobresale un claro interés por la problemática del género, raza, lucha por el poder, identidad sexual, vida social, económica y todo ello bajo una perspectiva abiertamente política. Por otro lado, y como parte del pluralismo evidente en la Posmodernidad, para el crítico Hal Foster "*...el artista se convierte en un manipulador de signos más que un creador de objetos de arte, y el espectador, en un lector activo de mensajes más que un contemplador pasivo de la estética...*"<sup>1</sup>.

El tema de esta tesis, como su título lo indica, es la visión que se tiene del cuerpo humano en el arte de Ana Mendieta, Cindy Sherman y Kiki Smith. Las artistas parten de una problemática filosófica y ofrecen las respuestas en sus obras que logran un discurso tangible, visual, de impacto directo sobre el espectador y por lo tanto, sobre la sociedad. En la representación artística, la denuncia o la respuesta a las interrogantes concernientes a la relación mente/cuerpo, se hace evidente, mientras que desde un punto de vista filosófico, quedaría en términos meramente abstractos.

Existe la idea del cuerpo como un objeto pasivo sobre el cual se generan diversas polémicas, como por ejemplo en las discusiones feministas en las que se trata el tema de los derechos de cada quien sobre su cuerpo o de las leyes en contra del uso indebido sobre el cuerpo ajeno (violencia o violación); sin embargo, en este trabajo de tesis intento dar un ejemplo claro del cuerpo como medio (de expresión) y a la vez como fin (la obra en sí misma). La psicología se ha encargado de estudiar el cuerpo como objeto del cual se desprenden emociones, sentimientos, ideas o pensamientos; la filosofía se preocupa por los aspectos ontológicos o epistemológicos del cuerpo; la etnografía visualiza al cuerpo dentro de parámetros

como recién adquirida.

En los años ochenta se crea un arte que no solamente habla del cuerpo humano, sino de sus emociones, vivencias y vida cotidiana, como en las temáticas en las que sobresale un claro interés por la problemática del género, raza, lucha por el poder, identidad sexual, vida social, económica y todo ello bajo una perspectiva abiertamente política. Por otro lado, y como parte del pluralismo evidente en la Posmodernidad, para el crítico Hal Foster *"...el artista se convierte en un manipulador de signos más que un creador de objetos de arte, y el espectador, en un lector activo de mensajes más que un contemplador pasivo de la estética..."*<sup>1</sup>.

El tema de esta tesis, como su título lo indica, es la visión que se tiene del cuerpo humano en el arte de Ana Mendieta, Cindy Sherman y Kiki Smith. Las artistas parten de una problemática filosófica y ofrecen las respuestas en sus obras que logran un discurso tangible, visual, de impacto directo sobre el espectador y por lo tanto, sobre la sociedad. En la representación artística, la denuncia o la respuesta a las interrogantes concernientes a la relación mente/cuerpo, se hace evidente, mientras que desde un punto de vista filosófico, quedaría en términos meramente abstractos.

Existe la idea del cuerpo como un objeto pasivo sobre el cual se generan diversas polémicas, como por ejemplo en las discusiones feministas en las que se trata el tema de los derechos de cada quien sobre su cuerpo o de las leyes en contra del uso indebido sobre el cuerpo ajeno (violencia o violación); sin embargo, en este trabajo de tesis intento dar un ejemplo claro del cuerpo como medio (de expresión) y a la vez como fin (la obra en sí misma). La psicología se ha encargado de estudiar el cuerpo como objeto del cual se desprenden emociones, sentimientos, ideas o pensamientos; la filosofía se preocupa por los aspectos ontológicos o epistemológicos del cuerpo; la etnografía visualiza al cuerpo dentro de parámetros

culturales y sociales, pero no se estudia al cuerpo como sujeto sino como medio de expresión de diferentes asuntos que les conciernen a diversas disciplinas.

En las artes plásticas, en cambio, y más específicamente en la obra de las artistas tratadas en los capítulos siguientes, la presencia del cuerpo importa por sí misma y posteriormente se desprenden de él las lecturas y el contenido que es lo que sitúa a estas obras dentro de la crítica feminista. Es decir, es el contenido y la intención --no la representación en sí-- lo que hace que la obra de estas artistas se inserte en el panorama actual de lucha de las mujeres por la igualdad social, entre otras cosas.

La crítica feminista ha suprimido, hasta cierto punto, la visualización física del cuerpo femenino, quizás por el mismo miedo de sentir que al explayar o explorar el propio cuerpo o el cuerpo de otra mujer, se caería en el exhibicionismo del cual ha sido objeto la imagen de la mujer por muchos siglos. Por ello, pongo énfasis en la importancia de las artes plásticas y en especial de la obra de Mendieta, Sherman y Smith ya que exponen el cuerpo sin ninguna atadura o prejuicio misógino.

Partiendo de la afirmación a la que han llegado numerosos escritos dentro de la historia del cuerpo (ver Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies*. cfr. Bibliografía), de que en la dicotomía mente/cuerpo existe un término al que se le concede mayor jerarquía (en este caso la mente, el pensamiento y las ideas), relegando al otro como su contraparte subyugada o negativa, creo que el tratamiento del cuerpo humano como herramienta de denuncia en los niveles sociales y políticos es una gran aportación a la crítica feminista. La historia del arte femenina ha sido cómplice de estas conclusiones misóginas, además que en la historia de la filosofía, el cuerpo ha sido visto como algo que se interpone o incluso llega a poner en peligro a la razón (Platón consideraba a la materia como una versión imperfecta y denigrada de la idea.)

En la representación del cuerpo de estas tres artistas, lo que más importa

es el cuerpo físico, tangible, visible, con todas sus características externas (piernas, pechos, brazos) así como las internas (fluidos, vísceras y órganos aislados). La mente se desplaza momentáneamente para después dejar lugar a los conceptos, razonamientos y juicios que, a través de ellos, quieren expresar las tres mujeres. La gran aportación a la historia de la crítica feminista, por parte de las fotografías y esculturas de estas artistas es que, además de la representación física del cuerpo con todas sus propiedades biológicas, de ellos emana un profundo contenido de lucha social y carácter crítico.

Ana Mendieta elabora un arte que trata de la reunión del cuerpo con la tierra. Aunque ha denunciado en ocasiones el tratamiento agresivo que se le da a la mujer en la sociedad machista, su mayor interés es recuperar el valor de la fusión del cuerpo y el alma con la naturaleza. Sumergida en una profunda meditación, Mendieta se cuestiona sobre la inevitable inquietud del ser humano y de la vida después de la muerte. El arraigo, el origen de la vida, la religión y el papel de la mujer en el mundo, son los temas capitales en la obra de esta artista cubana que, con lenguajes conceptuales, intenta describir su difícil recorrer por una tierra en donde se siente desprotegida y desposeída.

Cindy Sherman toma fotografías de maniqués que recuerdan muñecas inflables. Las posturas que adquieren, así como el contexto en el que se les coloca, dan como resultado visiones de pesadilla, de rabia, temor y sexualidad. Sherman se ocupa con gran ahínco (y con muy poco recato) de los temas de la violación, la agresión sexual y la pornografía para los hombres. Su repertorio de imágenes bien pudiera calificarse como una fuerte sátira de modelos explayados en revistas pornográficas.

La escultora Kiki Smith crea obras en las que utiliza materiales frágiles. Esculpe figuras en papel, pelo, tela, vidrio: materiales que evocan la fragilidad humana. Otras veces crea figuras aisladas de cera de tamaño natural, las cuales son

moldes de personas en posiciones de recogimiento, sumisión o implorando piedad. Su obra es una denuncia en contra de la mujer utilizada, golpeada y abandonada. Por otro lado, le interesa de igual manera el funcionamiento vital del cuerpo humano. Su realismo trasciende lo inmediato al trabajar detalles alarmantes (como los pechos de una mujer aparentemente muerta secretando leche) que hacen a la escultura ambigua, tanto emocional como físicamente.

El creciente involucramiento de la mujer, tanto en el campo social y político como en el arte, está destinado a revolucionar el reino de la representación de la condición femenina, del erotismo y la sexualidad. Para ello, se valen del cuerpo humano creado y visto por y para mujeres. El arte de Kiki Smith, Cindy Sherman y Ana Mendieta clama el fin del hombre como creador y juez de sus obras y de la mujer como el objeto pasivo que le dará placer a los espectadores del sexo masculino. El papel sexual y las expectativas de la mujer han cambiado dramáticamente en este siglo y sobre todo en los últimos 20 años, debido en gran medida al Movimiento feminista principalmente y a la "sociedad permisiva" que fue tanto el efecto como la causa de tal desenvolvimiento positivo para la mayoría, negativo para muchos otros. Se ha sancionado, o por lo menos se ha logrado cuestionar la explotación pública de la sexualidad femenina, tanto en la publicidad de carteles y comerciales televisivos, como en el cine barato, no artístico. El cuerpo de la mujer es utilizado por el hombre para vender y las mujeres, entusiasmadas con las características de narcisismo y exhibicionismo, se prestan y aun ayudan para llevar a cabo tal transacción.

A través de la propaganda y en general las imágenes provenientes de los medios de comunicación masiva, se acepta el desnudo femenino "glamurizado", tanto por hombres como mujeres como parte del lenguaje natural de los *mass-media*. La pregunta es ¿cómo van las mujeres a construir un nuevo significado del erotismo si tanto en el arte como en la vida cotidiana, a través de la historia han sido

los hombres los que han tratado estos temas? Cindy Sherman, Kiki Smith y Ana Mendieta cooperan dentro de estas premisas al lograr una imagen que si bien no pierde su esencia femenina, está en contra de la tradición "glamurosa" del retrato femenino como el ideal de la belleza. Las artistas utilizan las mismas armas para combatir al enemigo. Para lograr una visión des-erotizadora del cuerpo femenino, estas tres artistas retan los tabúes sociales, y celebran el cuerpo en su totalidad: en dolor, fertilidad, maternidad y renovación. Destituyen el narcisismo y la pasividad por una actividad sexual auténtica.

Esta conquista se alcanzó gracias a que las mujeres estamos más conscientes de los procesos naturales de nuestro cuerpo; conocemos mejor los ciclos y transformaciones de nuestra naturaleza biológica que los hombres. Ana Mendieta utiliza para estos propósitos su propio cuerpo como materia prima de su arte. Lo manipula y expone para enfatizar los procesos de transformación naturales tanto de la vida como del arte. Ella investiga estos procesos a través de la fertilidad, el crecimiento y la muerte tanto del cuerpo humano, como de la tierra, las flores, los árboles y el fuego. Así obtiene para su disfrute personal el conocimiento de su propia identidad.

Cindy Sherman utiliza la cámara para registrar las diversas personalidades de las estrellas presentadas por los medios masivos de comunicación con la idea de denunciar, en parte, el estereotipo de la imagen manipulada. Aunque emplea el autorretrato, no es a ella a quien debemos ver, no importa su personalidad sino la del personaje que está encarnando. En sus obras más recientes, emplea maniqués de donde partiré para teorizar en torno a la visión que tiene la artista del cuerpo humano y su aportación a la crítica feminista.

El punto no es únicamente expresar la femineidad en una iconografía anti-androide, sino redefinirla mediante símbolos que ayudarán a la construcción de nuevos significados, en especial cuando se trata de algo tan evitable como es la



misma naturaleza. Kiki Smith logra una diferenciación de ambos sexos con la mera representación de los atributos que son específicos para cada sexo. A los hombres les permite sentir semen correr por sus piernas, pero a las mujeres las conoce y desintegra parte por parte, evocando a un profundo conocimiento de la anatomía. Los procesos de menstruación, embarazo y maternidad que le son propios a la mujer, son tratados por la escultora con una gran creatividad.

Para ubicar la obra de las tres artistas de esta tesis y las ideas que explora a lo largo de la historia del cuerpo, he dividido el presente trabajo en los siguientes apartados: en el primer capítulo hago un recuento del tratamiento del cuerpo humano en el arte a partir de los finales del siglo XIX, desde donde se visualizan cambios muy importantes que determinarán la producción artística de las décadas posteriores; repaso las transformaciones del cuerpo en las artes plásticas después de las dos guerras mundiales y el giro radical que se le imprime a las formas humanas en el arte Pop. Posteriormente, me detengo en el análisis de las modalidades conceptuales del *Body art* de las que se desprende la teoría del tratamiento del cuerpo en los años noventa. El capítulo termina con un análisis de la situación del cuerpo en los años ochenta y noventa, tanto en las representaciones que de él se hacen en el arte, como su concepción en la sociedad actual.

En el siguiente capítulo reviso la historia de la producción artística femenina en el siglo XX y con más detenimiento, a partir de los movimientos de liberación feminista, en los años sesenta. Las manifestaciones que destaco en este apartado son el arte conceptual (*performance*, video arte, arte procesual), el arte ecológico y el arte feminista propiamente dicho en donde analizo la obra de Ana Mendieta, Cindy Sherman y Kiki Smith.

## CAPÍTULO 1

# EL TRATAMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN EL ARTE ACTUAL

---

*El cuerpo nos informa y refuerza la idea del ser y del existir. Es el lugar más accesible al tormento y al placer, y es al mismo tiempo, nuestro contacto y frágil abrigo del resto del mundo. El cuerpo es la base de la identidad del ser. Esto no es nuevo. A través de la historia del arte occidental hemos visto cómo la representación del cuerpo humano es usada como una metáfora, como una representación simbólica de significantes asociados al orden de las cosas, a las apariencias y a las semejanzas. Aunque siempre visible e idealizada, su carnalidad era ocultada por los discursos predominantes de la moral, de la religión o de la estética que determinaban la imagen, el lenguaje y la cultura. En tiempos más recientes, algunos artistas emplean el cuerpo como argumento central de su trabajo. Además de tratar con aspectos relacionados de manera específica con el arte, el arte fundado alrededor del cuerpo suscita diversas cuestiones políticas e inscribe nuevos discursos que caracterizan a algunos de los aspectos más apremiantes de la contemporaneidad: género, sexismo, identidad sexual, aborto, violencia, enfermedad y muerte. El cuerpo se ha transformado en la última frontera y en un campo de batalla cultural. Ya no se trata solamente del objeto captado por la representación o del objeto portador de investiduras sexuales, sino de un territorio con múltiples tensiones que apuntan en diversas direcciones como resultado de una reacción ante cualquier visión colonialista del cuerpo.*

Ivo Mesquita, *Poliéster*. 2

Para ubicar la obra de las artistas que analizo en esta tesis, presento una revisión del tratamiento de la figura humana en el arte del siglo XX en el que ha sufrido mutaciones y transformaciones que incluso la ha aniquilado. El arte abstracto, que tiene su mayor auge entre 1910 y 1920, no considera la representación plástica del ser humano corporal; el humanismo con el que dialogan los artistas como Kandinsky, Malévitch o Mondrian es espiritual: la ausencia de cuerpos es evidente. Sin embargo, el artista se ve obligado a replantearse el tratamiento de la figura antropoide aun cuando ésta resulta mutilada o distorsionada sobre el lienzo.

## **I. EL TRATAMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

---

En los albores del siglo XX, una de las obras más significativa que influye de manera directa en las representaciones posteriores del cuerpo humano es *El grito*, 1893, del noruego Edvard Munch (1863-1944). En este grabado, un hombre con el cráneo reblandecido, sin orejas y con los ojos desorbitados, exclama un grito silencioso. El cuadro transmite la angustia tanto del personaje como del artista quien en repetidas ocasiones --pintura y grabados-- utiliza la misma imagen que se traduce como un desahogo mediante el cual protesta por el descontento que siente en la sociedad moderna. El cuerpo del individuo retratado es esmirriado y sin estructura ósea aparente, lo cual añade a la obra una característica más de debilidad, de carencia de fuerza y solidez.

Esta obra tendrá gran peso en los artistas del siglo XX, sobre todo en los expresionistas. Estos artistas deseaban transmitir sus estados de ánimo a través del

uso violento del color y mediante la deformación física de los personajes pintados. En estas obras los rasgos faciales de los hombres y mujeres son tratados con una fuerte pincelada y un vigoroso espíritu dramático. Las manchas de color y el fuerte delineado en negro que se le da a la mayoría de las figuras son los principales herramientas del artista expresionista para transmitir su angustia.

Una de las obras más importantes de la primera mitad del siglo XX es *Las señoritas de Aviñón*, 1906-7, de Pablo Ruíz Picasso (1881-1973). Con este cuadro se marca el inicio del movimiento de vanguardia de mayor repercusión en la historia del arte: el Cubismo. El artista transforma la concepción formal del espacio y la perspectiva lineal que se había desarrollado en el Renacimiento, para implantar una nueva composición en la que los valores plásticos determinados por la deformación de la figura humana son de capital importancia. A partir de este momento, Picasso hace hincapié en la forma volumétrica del fondo y la figura, generalmente geometrizados en sólidos bloques, y en el espacio de la tercera dimensión en el cuadro. Picasso había determinado que la manera en cómo se representaba al hombre en la pintura y escultura, ya estaba agotada, que era necesario buscar los elementos compositivos en otras culturas que no estuvieran "contaminadas" por la civilización; de ahí su interés por estudiar la cultura ibérica paleocristiana y la escultura "negra" de África. Esta nueva incursión en el arte da como resultado un primitivismo que se antoja como vanguardista debido a la poca relación del hombre occidental con esas figuras. No obstante la importancia y trascendencia del Cubismo, el crítico catalán Eduardo Subirats afirma con respecto a la evolución formalista del arte que "*la deformación que ello opera pone de manifiesto la figura humana como monstruosidad*"<sup>3</sup>.

Por otro lado, José Ortega y Gasset señala en su texto *La deshumanización del arte*, 1925, que existe una separación entre el arte moderno y la vida humana. Los signos de semejante separación que Ortega menciona, son "*la abstracción, lo*

*abstruso, la imposible convivencia, la tendencia a evitar la figura o la forma orgánica y el carácter iconoclasta", culminando todo ello en un arte fundamentalmente "intrascendente" 4.* Ortega establece que la abstracción, la deformación y el carácter ininteligible, incomprensible e impopular del arte moderno, delatan una nueva realidad en la que la vida humana no desempeña un papel central. Sin embargo, después de la victoria del arte abstracto sobre la figuración en las tendencias de vanguardia como el constructivismo, suprematismo, neoplasticismo y demás corrientes que consideraban obsoleta la figura dentro del arte, en los años cincuenta surge una preocupación casi de nivel existencialista por representar al hombre sobre el lienzo. La nueva figuración que se experimenta en esta década es producto de una reflexión del hombre sobre la condición del espíritu humano. Fuertemente influidos por los escritos de Jean-Paul Sartre, los artistas Francis Bacon, Alberto Giacometti y Karel Appel, entre otros, muestran una gran inquietud por retratar al ser atormentado, ensimismado, arrancado de sus esperanzas después de la Segunda Guerra Mundial. El ser humano es representado en su condición más mísera, encerrado por sus propias desdichas, ahogado en un mundo sin solución, de un salvajismo causado por la rebelión en contra de la civilización que lo ha llevado a la infamia.

## II. LA FIGURA DESUBLIMIZADA DEL ARTE POP Y SU LEGADO

---

Por otro lado, en contra de los nobles ideales de estos artistas y de los expresionistas abstractos estadounidenses, en los años sesenta los artistas Pop deciden que si bien la representación del mundo del hombre es lo más importante, se le imprime una carga de inevitable banalidad a cualquier intento por darle sentido a la obra. Pinturas de *sex symbols*, de héroes, actores y personajes anónimos que se explayan a la manera "*Made in U.S.A.*" predominan a lo largo de todo el decenio, influyendo de manera muy profunda al subsiguiente arte llamado posmoderno. El arte Pop se desarrolla en un contexto en el que el consumo se presenta no nada más a gran escala de política, planeación económica y crecimiento empresarial, sino también a nivel microeconómico --es decir, en la vida cotidiana personal--. El arte Pop cabe y se refleja en la cultura de consumo rampante, apropiándose los mecanismos y estrategias de la sociedad corporativa, asegurando el mercadeo efectivo de este movimiento y su absorción en la institución del consumismo; es decir, es inefectivo como crítica a esa sociedad al legitimar el sistema.

La "cultura de consumo" que se manifestaba con gran intensidad en los Estados Unidos de los años sesenta, influía en que las actividades y la ética de la sociedad estuviesen determinadas por modelos de consumo, cuyos elementos son: urbanización, avances tecnológicos, burocratización de organizaciones, crecimiento del mercado nacional y la expansión del *advertising* --propaganda y publicidad-- en los medios de comunicación, entre otros. La situación social, económica y política de los años sesenta, sirvió como terreno fértil para el desarrollo del arte Pop; ellos utilizaban el lenguaje de la calle: su vocabulario artístico venía directamente de los *cómics* populares y explotaban la fotografía y las películas del *mass-media*.

Como reacción a la intención tan directa, casi vulgar, con la que el arte Pop trataba sus contenidos, en los años setenta se rechaza la pintura y al arte representativo en general. El arte conceptual desplaza cualquier modalidad que no intente por la vía racional, intelectual o semántica definir lo que es el arte contemporáneo. Se llega incluso a proclamar la muerte de la pintura y aun del arte. El arte conceptual en sus distintas modalidades --ecológico, *povera*, procesual, minimalista-- ignora por completo la figura humana y cualquier alusión representativa del hombre desvinculado de la realidad. No obstante, si bien no se visualiza el cuerpo humano físicamente, la psicología, la política, sociología y antropología son los temas principales en la mayoría de los *performances*, *happenings*, en el *Behavior art* y el *Body art*.

Cuando las palabras escritas y los medios estáticos --tales como la pintura, escultura, *assemblage* e incluso los ambientes-- mostraron ser materialmente muy limitantes, algunos conceptualistas optaron por el arte del *performance*, el cual transformaba la narrativa en una especie de actuación. Los medios y técnicas tradicionales no funcionaban como los vehículos adecuados para que estos artistas transmitieran su mensaje, por lo que buscaron una alternativa en el accionismo. El *performance* prometía liberar a los artistas del objeto artístico, y al mismo tiempo les brindaba la libertad para que adoptasen cualquier medio, material o temática para realizar sus propósitos. Además, les permite exhibir sus obras en cualquier momento, por el tiempo que quisiesen, en cualquier lugar --generalmente la calle-- y en contacto cercano con los espectadores. Así, los artistas hacen más accesible su obra a los receptores, de esta manera adquiriendo el control del desenvolvimiento y el consumo de su trabajo, sin la intervención de críticos, curadores o *dealers*. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente.

El accionismo responde a la intención de apropiarse un fragmento o un acontecimiento de la vida a través de una acción. Al artista le preocupa la creación de un espectáculo que conjugue elementos diversos con la intensidad de la acción vivida. Lo plástico, acústico y visual tienden más a la acción que al fundamento y producto terminado. El arte de acción ha ampliado las experiencias de la pintura y el automatismo de Jackson Pollock; sin embargo, se advierte una diferencia espacial: mientras la *Action Painting* elimina de raíz la capacidad crítica de reflexión --tanto en el creador como en el espectador-- como factor determinante del acontecimiento, el arte de acción activa la imaginación y la potencia crítica de reflexión. Su estructura general es la técnica mixta (*mixed media*): una síntesis interdisciplinaria de configuración espacial, ambiental, arte objetual, sonido, proyecciones fílmicas, diapositivas, teatro y acción. Es el punto de intersección de tres medios: plástico-visual, musical y teatral.

Esta tendencia no puede comprenderse en términos de agrado o desagrado, sino en el marco de una iniciación práctica y a una concientización del individuo a través de la observación que intenta liberarse de los prejuicios habituales y de los condicionamientos de nuestra percepción y comportamiento.

El arte de comportamiento o *Behavior art*, como el epílogo del arte de acción, intenta profundizar en el estudio del comportamiento del sujeto, tanto individual como colectivo, en sus relaciones con el contexto <sup>5</sup>. El material de esta tendencia no es tanto físico, sino psíquico para obtener una definición artística. Al *Behavior art* le interesan los procesos de creación, percepción y comunicación no verbal del individuo frente a ciertas situaciones. Lo que importa son sus reacciones y respuestas, su capacidad de aprendizaje bajo circunstancias específicas. Se exalta la potencialidad de la actividad del sujeto y su liberación con respecto a los mecanismos habituales de conducta.

En el *Body art* o arte corporal se da un desplazamiento de la obra y de sus



aspectos formales al sujeto como fuente de toda creatividad artística. La experiencia corporal es el principal material con el que trabaja el artista: somete al cuerpo a la exploración de sus propiedades biológicas o vitales y además, lo contextualiza y proyecta sobre unas coordenadas histórico-sociales y psico-antropológicas. Es decir, interesa el cuerpo en su dimensión biológica y cultural. Así, disciplinas que estudian la teoría de la gestualidad, la cinética corporal y el comportamiento humano son material significativo para el arte corporal. El cuerpo se convierte en el soporte para realizar una serie de mutaciones, flagelaciones, cortes, heridas, lesiones, castraciones o amputaciones de carácter ritual o fetichista. Jorge Glusberg, crítico de arte argentino, indica que el conceptualismo tiende a la eliminación del objeto y en este contexto, el arte corporal pretende *"sacar (al cuerpo humano) de la exaltación de la belleza que con él practicaran durante siglos la literatura, la pintura y la escultura, para traerlo a su verdadera ubicación: instrumento del hombre, del cual, a su vez, depende el hombre"*<sup>6</sup>. El *Body art* utiliza el cuerpo humano como materia prima, transformando al artista a la vez en sujeto y objeto indisoluble de su arte. El arte corporal es el arte experimental y especulativo cuyo contenido principal es la referencia al cuerpo del artista, aunque, como destaca el crítico Gregory Battcock, *"no toda obra que involucre o enfatice la actividad corporal puede ser clasificada como arte corporal"*<sup>7</sup>. Esto es debido principalmente a que la representación de la figura y el cuerpo humano ha sido tratada desde antes que el hombre tomase conciencia del concepto de arte. Battcock concluye:

*Aunque éstas (las imágenes del hombre) eran figuras pegadas, descarnadas esculturas en madera, grandes imágenes talladas en piedra, decoraciones sobre el cuerpo, o desfiguraciones logradas con cosméticos, la primera representación realizada por el hombre es la 'representación del hombre'*<sup>8</sup>.

Una artista que vale la pena mencionar es la escultora francesa Niki de Saint-Phalle nacida en 1930 en Neuilly, Francia, pero quien desde chica vive en Nueva York. Influida por el arte Pop, Niki de Saint-Phalle opta por la violencia hacia la sacralidad del arte, aunque para 1965 se consagra en el mundo artístico con unas esculturas hechas con alma de alambre y papel *mâché* de mujeres de proporciones elefantiásicas, desprovistas de toda presunción, pintadas en colores chillantes y realizando frente al espectador una danza llena de regocijo.

La "mujerona" o *nana* más famosa fue la que creó en 1966 en colaboración con Tinguely y el escultor sueco Per Olaf Ultredt. La gigantesca instalación representaba a una mujer (23.5 metros de largo por seis de altura, y de seis toneladas) acostada sobre su espalda y con las piernas abiertas que permitían el acceso del público por el canal vaginal. Una vez dentro, la gente se encontraba en una feria en donde podía disfrutar de un ambiente de *kermess*. En su interior había un acuario, una máquina de triturar botellas, un bar en el seno izquierdo y un planetario en el otro. En el muslo izquierdo se exponían cuadros falsos de Jean Dubuffet y en el vientre se había instalado un tobogán recubierto de terciopelo rojo. Un banco para enamorados se colocó en la pierna derecha y también se podía ver la primera película de Greta Garbo en una sala de cine situada en un brazo 9.

Las *nanas* encarnan las complejidades de la existencia femenina; son la conjugación de la imagen del cuerpo y la psique de la mujer como *femme fatale* (*Naná* de Émile Zolá) y como madre que reúne a su familia. Estas efigies, cuyo carácter grotesco se desplaza a un segundo plano debido a la naturaleza juguetona de las mujeres, nos remiten a diosas antiguas de la fertilidad, principalmente por su vientre abultado. Poseen el cuerpo mucho más grande que la cabeza, aspecto que la artista describe como la cuestión social en la que el físico (cuerpo) de la mujer es más importante que su mente (pensamiento).

Partiendo de esta premisa vigente desde la filosofía cartesiana de que el Ser

está compuesto por mente y cuerpo, la cultura occidental patriarcal ha identificado al sexo masculino con la mente y las ideas, mientras que la mujer es vista como una parte secundaria que sería el cuerpo. La oposición (crítica feminista) plantea que si bien el Ser está compuesto por una sustancia física -el cuerpo- y otra intangible -el alma-, es indispensable pensar en las relaciones entre el cuerpo y la mente no como algo que se opone lo uno a lo otro, ni como un sistema binario o dicotomía, sino como un "empeño o una tentativa de cooperación" <sup>10</sup> para construir el Ser. Además, el cuerpo debe visualizarse como un ser "siendo" en un proceso inacabado, no como algo que se nos da ya terminado.

Otro término contra el cual luchan las feministas es el que asocia al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza, siendo esta última menos trascendental. Por ejemplo, en muchas pinturas del siglo XX se representan mujeres sin cabeza o sin cara, poniendo mayor énfasis en el tratamiento del cuerpo (generalmente voluptuoso) de la modelo, sin importar si tiene cerebro, conciencia u opinión personal. Mucho de este arte está ejemplificado por los *fauvistas* y expresionistas alemanes de la primera mitad de este siglo, en cuyos cuadros presentan el tema del desnudo femenino como una constante el cual presupone una descarga erótica masculina ya que representa a las mujeres como seres impotentes y sexualmente subyugados <sup>11</sup>.

El arte feminista de los años setenta optó por utilizar como herramienta las posibilidades que le brindaba el *Body art*, en el que la principal imagen y/o medio, es el propio cuerpo de la artista. En el momento en que estas mujeres emplean sus cuerpos, inmediatamente se convierte de ser un objeto, a ser el sujeto mismo de la obra, aunque en ocasiones acusadas de narcisismo, las artistas utilizan su cuerpo como medio de exploración, crítica y transformación --física y social-- como métodos de autoconocimiento. El miedo al dolor, la crueldad y la violencia emerge frecuentemente en las obras de estas artistas, aunque ellas no acudan al

autocastigo que los hombres del arte corporal acostumbran ejercer.

Un ejemplo es la obra de Ana Mendieta, que si bien en un *performance* se presenta desnuda, agredida y haciendo alusión a las mujeres violadas, en otras obras simboliza la regeneración y la fertilidad: se acuesta sobre la tierra y se cubre con florecitas que parecen crecer de su cuerpo, y en otra ocasión, lo hace sobre un esqueleto como para "darle vida". Ya sea de la tradición de la Santería, del vudú antillano o de la mitología antigua, Mendieta conjuga imágenes y conceptos de vida y muerte que se entremezclan en su arte corporal. Más que un arte masoquista -- como es el caso de mucho del arte corporal "masculino", que en ocasiones ha llegado incluso hasta el suicidio-- el *body art* que las mujeres practican es más bien un proceso de autoconocimiento a través de la historia, tal y como Maurice Merleau-Ponty lo define: "*se trate de mi cuerpo o de un cuerpo ajeno, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que viviéndolo, lo que significa asumir toda la responsabilidad del drama que fluye a través de mí y confundirme, entonces, con él*"<sup>12</sup>.

El arte hecho por mujeres en esta época representa a la forma femenina deslindada del objeto masculino. El cuerpo de la mujer es transformado en herramienta para crear un arte de enojo, valentía e incluso, grotesca belleza. En algunas ocasiones se puede comparar como una nueva representación del "*arte del yo*"<sup>13</sup> al cual se refiere el crítico Simón Marchán Fiz, utilizando el cuerpo femenino como principal medio de expresión. Las diversas experiencias del *body art* no se limitan a una consideración del cuerpo como estructura biológica, ni tan sólo como ser viviente, sino en cuanto a cuerpo humano perteneciente a una cultura y a una época, no como algo natural: con el cuerpo las mujeres exponen y examinan las represiones y prejuicios, el miedo y aversión hacia la sociedad.

### III. EL CUERPO Y LA NUEVA FIGURACIÓN DE LOS AÑOS OCHENTA

---

En los años ochenta, se da un renacimiento en la pintura y la figuración que desde hacía más de diez años había desaparecido --como representación en sí misma-- del panorama artístico. En Italia los transvanguardistas inician una corriente en la que las figuras alegóricas y mitológicas adquieren auge; en Alemania los neoexpresionistas encienden la polémica del "salvajismo" en el arte; y en Estados Unidos la neofiguración significa el retorno a los contenidos, a la narrativa y la historia en la pintura. La influencia de estos países repercute en el plano internacional, y desde luego, en México por su cercanía con los Estados Unidos.

Las imágenes de la figura humana en el arte encarnan ideas del ser en su aspecto interno y su manifestación hacia el exterior en una cultura. Los sentimientos y actitudes colectivos contenidos en una obra de arte encuentran su paralelo o resonancia en la experiencia del espectador. La identidad humana está en un continuo estado que fluye y se redefine, y en este siglo, parece haberse acelerado a un grado sin precedentes. El arte de las vanguardias es testigo de la fragmentación del ser representada en el Cubismo y hasta el arte abstracto, demostrando de esta manera la dificultad --si no imposibilidad-- de representar al ser en su totalidad.

El uso reciente de la figura humana revela el estado cambiante de modos de representación y una profunda ansiedad de la naturaleza humana y el futuro de la civilización. Pero es precisamente esta fragmentación la que ahora le da un profundo significado a la nueva figuración: el retorno a la figuración generalmente significa un renovado momento de humanismo --como ocurrió en el arte de los años

veinte y cincuenta-- (después de la Primera y Segunda Guerra Mundial, respectivamente), surge una nueva necesidad de redefinir o reajustar la imagen del ser humano. El arte neofigurativo, que se origina a partir de los años ochenta, abarca tanto la inteligencia y la cultura, como las emociones del alma: obras cerebrales, poéticas o con contenido ideológico, pero siempre se ve al ser humano como eje central.

En el arte conceptual, el cuerpo humano establece una escala y sirve como vehículo para iluminar las ideas; el espectador reacciona a la obra de manera fenomenológica <sup>14</sup>. En la nueva figuración de los ochenta, la imagen humana está en la obra, la obra es un espejo que refleja el estado emocional del artista y del espectador. El resurgimiento de la imagen humana ha impartido una nueva fuerza a la pintura y ha reconfirmado la habilidad del medio para contribuir al discurso contemporáneo, es decir, en palabras de Bruce Guenther, *"esta iconografía figurativa encarna una veracidad emocional y una instancia ética renovadora que tiene el potencial de enaltecer nuestro entendimiento de la humanidad y de llegar a nuestras más profundas emociones"* <sup>15</sup>.

En la era actual, el culto al cuerpo constituye una de las herencias más agudas que el Modernismo nos legó. Si bien el Cristianismo nos presenta al cuerpo como la prisión del alma y se ha hecho hincapié en la lucha que debe sufrir el hombre en contra de los deseos carnales, el concepto del cuidado al cuerpo se ha ido modificando y a la vez expandiendo a lo largo de este siglo. Las primeras insinuaciones se refieren a conciliar cuerpo y alma como algo que no debe contraponerse en la pureza del espíritu; para ello, la limpieza e higiene corporal adquieren importancia como costumbres entre las sociedades modernas, sin que por ello se implique que *"el prestarle demasiada atención (al cuerpo) es cuestión para exponerse al pecado"* <sup>16</sup>.

No obstante, poco a poco fue infundiéndose una nueva libertad que legitimaba la preocupación por la apariencia física como fin último. De esta manera, la gimnasia cotidiana, la dieta rigurosa, el mantenimiento del cuerpo --o bien, la explotación del mismo-- por medio del deporte, el uso de cosméticos y vestimentas "seductoras", así como un acrecentado narcisismo, fue teniendo cabida como parte fundamental del desarrollo individual en la sociedad posmoderna. La publicidad, además, juega un papel coercitivo sobre los estándares de belleza, ya que permite que "todo el mundo" tenga a su alcance, y por lo tanto se vea obligado a consumir, los productos ofrecidos. Con una nueva vanidad instaurada en esta sociedad hedonista, la enfermedad, la vejez y la muerte se convierten en las amenazas cotidianas contra las que hay que luchar. Para ello, la misma sociedad nos ofrece los medios por los cuales podemos --y debemos-- cuidarnos: gimnasios, programas en televisión para reducir de peso, "*ashrams*" y salas de meditación para relajarnos, restaurantes vegetarianos y macrobióticos, *spas* y balnearios para todas las edades, cirugías que son vistas como normales y por supuesto, el tiempo libre para dedicarlo al cuidado --y culto- de nuestro cuerpo. Por otro lado, existen quienes se "castigan" el cuerpo: se realizan sobre ellos mismos una serie de perforaciones --*piercing*-- en donde se colocan aretes, arracadas, cadenas o pesas de metal. Estas perforaciones generalmente tienen una intención estética, por lo que se realizan en la cara (en las orejas, narices, cejas o en la lengua); sin embargo, existe otra práctica muy común, trabajada por los "modernos primitivos", quienes se perforan los órganos sexuales, en la mayoría de las ocasiones para obtener mayor placer sexual.

Al mismo tiempo que mantenemos bella nuestra imagen para placer de nuestros ojos, lo hacemos para ofrecerlo como otro producto que el otro debe consumir. La sexualidad se ha convertido en un desenvolvimiento de libertades más cercanas a la promiscuidad que a la liberación. La sociedad acepta cada vez con mayor tolerancia a transexuales, homosexuales y bisexuales quienes a su vez exigen

sus derechos como minorías acrecentadas. Las prácticas sexuales ya no son íntimas, incluso la pareja heterosexual tiene un "sexólogo de confianza" quien le proporcionará la mejor terapia para obtener mayor placer. Estamos viviendo la cultura del disfrute, sin compromiso por las causas más trascendentes, en una sociedad de hiperconsumo la que encubre, enaltece y legitima el hedonismo; se trata de lo que Gilles Lipovetsky denomina el "proceso de personalización", en sustitución del "proceso de disciplina" 17.

El filósofo francés afirma que en la "segunda revolución individualista" que se vive desde los años cincuenta (misma que se equipara con la era posmoderna) existe una nueva forma de control de los comportamientos promovido por el universo de objetos, imágenes e información que nos transmite solamente valores hedonistas. Estamos viviendo la era del consumo de masa como valor fundamental, en la que se legitiman los deseos materiales e íntimos, el auge del ocio y del individualismo y el amor a uno mismo como ideal colectivo. Exigimos un mínimo de austeridad y represión, en lugar de una mayor comprensión para satisfacer nuestros deseos; es decir, se desarrolla así una imprecisión de la esfera privada, de las creencias y los papeles que cada quien juega en ella.

En la sociedad "neoliberalista", fundada en el placer del consumo, se da un libre despliegue de la personalidad íntima, se legitima el placer, las peticiones personales y la realización personal. El desarrollo de los derechos y deseos de cada individuo es aceptado para que cada quien viva libremente sin represiones y así pueda escoger íntegramente su modo de existencia en todos los niveles y en todos los campos: en la familia, el trabajo, con uno mismo, la religión, la política y la relación de cada quien con su cuerpo. Se da una búsqueda de la propia individualidad y no ya de la universalidad que motiva las acciones individuales y sociales: cada vez surgen nuevos grupos pequeños de identificación personal (asociaciones, agupaciones, mítines, clubes.) Estas singularidades pretenden un mayor proceso de



personalización en provecho propio y del grupo --familia-- inmediatamente más cercano a cada uno.

#### IV. EL CUERPO HUMANO EN LA SOCIEDAD ACTUAL: NARCISISMO Y POST-HUMANISMO

---

Si se consideran la producción y la revolución futurista como los ejes modernos, en la era posmoderna los ejes se definen en términos de información y expresión personal. Ya no se trata de una sociedad conquistadora que creía en el futuro de la ciencia y la técnica, ahora nos enfrentamos a una sociedad en la que reina la indiferencia de masa, ávida de identidad, de conservación, de tranquilidad y de realización personal inmediata. Se disuelve la fe y confianza en el futuro, la gente desea vivir el aquí y el ahora, mientras el deseo de ubicuidad se presenta como un rasgo más del narcisismo. Sin embargo, como señala Lipovetsky, *"estamos regidos por el vacío, pero sin tragedia ni apocalipsis"* <sup>18</sup>. El individuo se encuentra totalmente desconectado de lo social, de lo universal, a la vez que se acrecienta su solidaridad por el microgrupo en el que se desenvuelve (a lo que Lipovetsky llama "narcisismo colectivo".)

La seducción se presenta como un valor legitimizado en la sociedad, en la cual el deseo de expresarse, de comunicar por comunicar y ser grabado por un pequeño público, tiene su desenlace en la lógica del vacío. La soledad se presenta como una opción para aquéllos que la prefieran, a tratar de vivir con el otro. El culto

al cuerpo y el narcisismo promueven el amarse lo suficientemente a uno mismo, para no necesitar al otro para sentir felicidad. El aislamiento social, la autoseducción y el acrecentado ego puro, son las bases de esta cultura de la personalización que obliga a la concientización del propio cuerpo como fin en sí mismo. A la vez, y de manera paradójica, el individuo necesita desnudar el alma, renunciar a la intimidad con tal de ser escuchado; a este aspecto Lipovetsky le ha llamado la proliferación del "*strip-tease psi*", es decir, cada quien platica sus problemas psicológicos como si al otro le interesara. Por un lado queremos sentir algo, y por el otro, tenemos miedo a sentirlo.

Para ello, se ha inventado la "realidad virtual", un experimento cada vez al alcance de más gente, el cual proporciona las herramientas--generalmente visuales y táctiles-- para obtener desde las sensaciones más primarias (como sentir ganas de reír o llorar), experiencias sexuales y orgásmicas increíbles, hasta enajenarse y convencerse que lo mejor que puede hacer uno es suicidarse. Los programas de realidad virtual son ambientes habilitados en los laboratorios (militares) para realizar simulaciones de operativos (de defensa). Cada usuario es provisto de anteojos, guantes y un traje, todos ellos computarizados, que transmiten información táctil y visual. Gracias a dispositivos de entrada, los usuarios pueden crear y compartir nuevos elementos organizando un mundo diseñado por ellos mismos, donde se encuentran en condiciones de adoptar la forma de otro objeto animado o inanimado e interactuar.

¿Será esto parte por lo que a los ochenta se le ha denominado "la década del desencanto"? La sociedad promueve una mayor amplitud de elecciones en contra de menos coacciones, promueve más libertad y menos normatividad. Nuestro cuerpo se ha convertido en un campo de batalla: debemos luchar para mantenerlo limpio, sano, joven y guapo.

Ciertas obras de arte que se refieren al concepto y manejo actuales del

cuerpo humano se agrupan bajo el título de "Posthuman" <sup>19</sup>. El crítico estadounidense Jeffrey Deitch, quien acuñó el término, explica:

*La realidad se ha convertido extremadamente artificial; la realidad de nuestros cuerpos está fabricada en la actualidad mucho más por nuestra imaginación y por pura invención, que por la naturaleza. La realidad ha sobrepasado nuestros sueños, atrayendo lo artificial y lo natural inextricablemente cerca* <sup>20</sup>.

Deitch explica que estamos experimentando una revolución en la manera en cómo el ser humano se entiende a sí mismo. Asegura que la convergencia de avances biotecnológicos y ciencias computarizadas, hará que se redefina el concepto de vida humana <sup>21</sup>. Estas nuevas tecnologías estimulan una evolución artificial y, por lo tanto, nuevas actitudes sociales. Esta vida artificial se refiere a la síntesis y simulación de sistemas vivientes por medio de computadoras y otros medios fabricados por el hombre, y supone una contribución a la teoría biológica, pero también ofrece campos de experimentación a los artistas. En el arte, se presentan nuevos lenguajes visuales como intento para interpretar el momento: los artistas se interrogan acerca de aspectos sociales y preocupaciones a nivel humanista. Con el Posthumanismo, la figura se reinventa en los años noventa (se refiere a un reinvento más que retorno). Se trata de una figuración sin precedentes aparentes, es decir, no se puede ligar a ningún aspecto de la tradición figurativa: es la heredera de un fuerte impulso conceptual más que de representación.

Deitch señala que existe una sensación acrecentada de que debemos tener el control sobre nuestros cuerpos y las circunstancias sociales, más que solamente aceptar lo que heredamos: *"hay un nuevo sentido de que alguno puede simplemente construir el nuevo ser que uno quiere, libre de las coacciones del pasado y del código genético que cada quien heredó"* <sup>22</sup>. De esta manera, se entiende al cuerpo humano cada vez más en términos de "evolución artificial" y "reconstitución genética" más que en los términos tradicionales de evolución natural darwiniana. Esta "ingeniería genética", desde luego que nos está obligando --entre

otras cosas-- a redefinir los parámetros de la vida cotidiana.

Así, la cirugía, las técnicas que alteran el físico del cuerpo, los implantes de micro-chips en el cerebro y la realidad virtual, junto con los nuevos estatutos que se tendrán que discutir acerca de las políticas del aborto, la eutanasia y el suicidio, forman parte de una nueva "reconstitución del ser". Deitch señala que si bien la era moderna se caracterizó por ser una en la que se descubrió el ser, la era posmoderna "se puede caracterizar como un periodo de transición de la desintegración del ser. A lo mejor, el futuro periodo posthumano se caracterizará por la reconstrucción del ser" <sup>23</sup>. La identidad de cada quien se vuelve cada vez más dependiente de cómo uno es percibido por los otros, en lugar de una profunda introspección y auto-aceptación: el mundo se ha convertido en un espejo.

En el panorama artístico de los años noventa surge una artista francesa llamada Orlan quien es la máxima --y prácticamente única-- representante de lo que se denominó *Carnal art* (lo que equivaldría al *Body art* de los años setenta). Esta mujer es una artista del video y el *performance* y combina nuevas tecnologías como la micro-cirugía con el psicoanálisis en un intento de crear un autorretrato psicológico. Para sus demostraciones, se vale de auténticas operaciones quirúrgicas que se documentan a través de un video, en las que pide a los cirujanos plásticos que le transformen diferentes partes de su rostro para equipararlo a la barba de la *Venus* de Boticelli en una ocasión, o a la sonrisa enigmática de la *Gioconda* en otra, y así, recrea un acontecimiento pavoroso en donde la escenografía --creada igualmente por ella-- juega un papel muy importante, a la vez que ella lee (durante la operación) textos relacionados con la filosofía o el psicoanálisis. Su propósito es valerse de la nueva tecnología para adoptar una nueva cara, nombre e identidad con cada nueva intervención quirúrgica y así denunciar los diferentes papeles las mujeres se han visto obligadas a jugar en la sociedad.

Es decir, es la cultura la que transforma nuestros cuerpo, los ideales de belleza

los dicta la moda del momento. Si en un tiempo histórico se decide que las curvas y los cuerpos voluptuosos son signo de belleza, la mujer se ve obligada a cumplir cabalmente las exigencias que le impone la sociedad. Si está de moda ser delgada, el deber de uno es cuidarse, hacer dieta y mantenerse en forma para poder sentirse aceptado en el grupo social hegemónico. Orlan, en contra de tales disposiciones que se ejercen sobre el cuerpo de la mujer, recurre a una demostración drástica por la que muchas mujeres se ven obligadas a pasar --la cirugía-- para complacer al sexo opuesto.

La multiplicidad de elecciones que se nos ofrecen cotidianamente, la fragmentación con la que recibimos la información día con día, la manipulación de los medios masivos de comunicación --principalmente la televisión-- y la falsedad de imágenes que nos presentan la vida ideal a través de morales inexistentes, ha ocasionado que nuestro sentido de delimitación de lo bueno y lo malo haya perecido. No es nada más nuestro ser el que cambia, sino el comportamiento social el que debe adaptarse a estos cambios.

Desprendido directamente de esta nueva ola de interpretación personal del ser y su entorno, existe un interés renovado por parte de los artistas actuales por representar el cuerpo humano. La práctica artística más innovadora actualmente incluye los nuevos conceptos de la figura y el acercamiento y percepción que de ella se tiene. Sin embargo, este interés no se limita a aspectos del cuerpo humano meramente formales o estéticos, sino que son conceptuales; es decir, las cuestiones de género, sexualidad, identificación personal, funcionamiento corporal y cerebral, enfermedad y salud, comportamiento social y emancipación racial, son solamente algunas de las temáticas que más conciernen a los artistas de los noventa.

Un ejemplo que se desprende de estas definiciones es la fotografía de Cindy Sherman (ver **Fig. 10**) en la que expone a la víctima --probablemente muerta-- de quien solamente se ve el rostro en un grito de dolor con los ojos cerrados y la

boca abierta. Sobre ella dos cuerpos la atacan: el del fondo se trata del trasero y los testículos de un maniquí y justo encima de la cara de la mujer-muñeca, otro ser deja chorrear semen sobre la muerta a la vez que intenta penetrar el trasero del otro hombre sin importarle aplastar a la víctima. El tono amarillento del rostro del maniquí-mujer y de toda la fotografía en general le da un sentido más crudo a la composición.

En *Tail* (Fig. 15), una escultura de Kiki Smith incluida en la exposición *Posthuman*, la artista presenta a una mujer sobre sus cuatro extremidades quien exhibe un cuerpo maltratado. La mujer se subyuga y somete a la voluntad de quien se encuentre frente a ella. De en medio de sus piernas sale un cordón de cuatro metros de largo a manera de cola. El trasero y las piernas de la mujer están manchados y el cuerpo presenta cicatrices de golpes. El rostro de la mujer ve resignadamente hacia el suelo mientras sus pechos cuelgan de manera despreocupada. En esta pieza la artista trata el tema de la violencia de la cual la mujer es víctima en la sociedad.

Además, como conclusión, se debe añadir que el concepto de la vida privada y la intimidad --cuestiones antes ligadas directamente con la noción del cuerpo humano-- también tendrán que someterse a un nuevo proceso de redefinición. Deltch concluye que *"la tecnología hará posible remodelar nuestros cuerpos y cambiar nuestras mentes, pero el arte proveerá la inspiración de cómo nuestros cuerpos deberán verse y lo que nuestras mentes deberán estar haciendo"* 24

## CAPÍTULO 2

# TRAYECTORIA DEL ARTE FEMINISTA EN EL SIGLO XX

---

En el presente capítulo expongo la historia de la mujer dentro del arte del siglo XX y principalmente a partir del Movimiento Feminista. Creo que es importante revisar la teoría feminista acerca del tratamiento del cuerpo pues es evidente que a partir de este movimiento social se replantean cuestiones concernientes a la mujer que se habían ignorado por mucho tiempo. La visión que tiene la mujer de sí misma, de su propio cuerpo y de su sexualidad adquieren un cambio radical después de las manifestaciones masivas por la liberación femenina. Además, Ana Mendieta (antes de morir), Cindy Sherman y Kiki Smith son feministas activas lo cual refuerza el argumento de que existe una manera diferente de conceptualizar la imagen del cuerpo femenino en el arte en los últimos dos decenios.

## I. HISTORIA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA FEMENINA EN EL SIGLO XX

---

La situación de las mujeres artistas antes de los años sesenta es casi imperceptible debido al poco reconocimiento que han tenido a través de la historia del arte. En esta década se le atribuye cierto provecho al arte de algunas mujeres, muy lejos de considerarlas en un papel estelar como con el que fácilmente se identificaban a los hombres artistas de estos años. En los movimientos de vanguardia de los años cincuenta y sesenta ninguna mujer sobresale como productora individual destacable ante los ojos de los que escriben la historia.

Aun cuando ya sonaban nombres de artistas mujeres quienes hasta hoy en día son consideradas móviles importantes dentro de las tendencias tardomodernas, (Louise Bourgeois, Georgia O'Keefe, Lygia Clark, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Louise Nevelson, Leonora Carrington, Alice Rahon y Frida Kahlo, entre otras) en su momento, poca o ninguna difusión se les dio y mucho menos un lugar en el mercado del arte o en espacios importantes de exhibición, desde galerías y museos, hasta ferias, bienales, concursos o exposiciones colectivas internacionales.

Otro aspecto deplorable en la historia (o ausencia de) del arte de mujeres es que, si bien alguna lograba colarse por casualidad en el medio artístico, era apoyada en su totalidad por personal masculino y generalmente se trataba de la esposa, modelo, amante o pariente de un artista, crítico o coleccionista hombre afamado. La obra de las mujeres era vista como curiosidad, como producto de alguien que tiene el tiempo libre además de las labores hogareñas, pero nunca eran siquiera consideradas como para ser expuestas o vendidas; los coleccionistas consideraban al arte hecho por mujeres como algo ridículo que no podía ser



estipulado por la inversión financiera.

La situación cambia significativamente en los años setenta, después de la primera ola feminista, de la revolución sexual, del movimiento *hippy* y del fin del auto-encerramiento que propiciaban las mismas mujeres al estar convencidas de su alienación en la sociedad machista. A partir de los años setenta, sin embargo, se comienzan a reflejar los "logros" de la mujer dentro de la sociedad, en el campo de la economía, política, en el sector profesional --cada vez se ven más mujeres abogadas, ejecutivas, doctoras-- y por lo tanto también en el medio artístico. El clima cultural vive un cambio muy importante que se vive plenamente en los años subsiguientes, aun cuando el Neoexpresionismo --la tendencia predominante de los años ochenta-- es cabalmente abarcado por el sector masculino.

El arte actual hecho por mujeres está en deuda con las contribuciones intelectuales y la transformación social que trajo esta primera ola feminista en el arte entre 1968 y 1975. El arte feminista de los años setenta es fuerte, en ocasiones tratando la temática de la ecología, es didáctico y abiertamente político, mientras que las artistas del decenio siguiente abordan la temática del poder y la ideología en su obra, pero con un tamiz político mucho más suave y con una mayor preocupación por la elegancia en la obra. Se trata de una estética basada en el empleo de la ironía de una manera muy sutil y la preocupación por la técnica.

Se ha observado que las técnicas de las llamadas artes aplicadas o decorativas, como sería el tejido, el bordado, la cerámica, la joyería, tiene otra vez aceptación en el arte "culto"; así las artistas recurren a materiales y modalidades de tradición femenina. Por otro lado, también se le dio preferencia a otras técnicas como la fotografía o la instalación, lejos del lienzo y el caballete, o sea la pintura, que se encontraba bajo el dominio masculino neoexpresionista en los años ochenta.

## II. EL ARTE CONCEPTUAL

---

El empleo de las palabras como discurso de poder está mejor representado en la obra de las estadounidenses Jenny Holzer y Barbara Kruger. Mediante el empleo de *slogans*, lugares comunes y frases cotidianas, las artistas hacen una severa crítica a la mujer sometida bajo las leyes creadas por y para los hombres. El material artístico de ambas proviene directamente de las imágenes del *mass-media*, fotos de modas, modelos y anuncios de productos. Jenny Holzer enlista "verdades" del discurso social para hacer cuestionar al lector que se cruza con alguna de ellas por casualidad (ya que se encuentran exhibidas anárquicamente en espacios públicos). Barbara Kruger igualmente cuestiona los estereotipos, convencionalidades y costumbres de la mujer en la sociedad. Ambas artistas prefieren técnicas que rebasan lo meramente pictórico: Barbara Kruger crea *collages* de imágenes pre-existentes --como sería el anuncio de una revista-- mezcladas con frases que atacan directamente la intimidad del lector, y Jenny Holzer prefiere el empleo frío de los tableros electrónicos, es decir su obra es más bien conceptual que visual.

Otra técnica de expresión preferida por las mujeres es el arte de acción, mejor ejemplificado en los *performances* que presentan al público desde los años incipientes --los sesenta-- de esta modalidad del arte conceptual. Las artistas feministas exploran distintos modelos de comportamiento e identidades psicológicas para encontrar una manera diferente de ver y actuar dentro del medio artístico dominado por los hombres. De esta manera, el *performance* ofrece un poder transformador en comparación con los modos de expresión tradicionales de la

pintura y escultura. Ahora los modelos que guiarán las creaciones de estas mujeres estarán libres de toda atadura y convencionalidad. Además de que el *performance* presenta la ventaja de ser interdisciplinario --mezcla de teatro, danza, música, video, pintura y expresión corporal-- puede tomar prestados elementos extra-artísticos. Es decir, los límites entre el tradicional arte culto y el llamado arte popular, desaparecen en una producción que es divertida, estética, artística y a la vez política, crítica, revolucionaria y feminista.

Tal es el caso de la música de Laurie Anderson, quien se convierte en una especie de figura de culto de las feministas de los setenta. Sus *performances* son eventos teatrales *multi-media* que no nada más representan aspectos autobiográficos de la artista, sino que en ellos mezcla el lenguaje que refuerza los estereotipos de los modelos de comportamiento de un grupo social. Por ejemplo en su canción "¿Qué es más macho?" (el título original es en español) hace una fuerte crítica a los grandes hombres en el poder y satiriza su posición interrogando al público "¿Qué es más macho, *pineapple or knife? ¿lightbulb or schoolbus? ¿iceberg or volcano?*" Esta canción se recopila en un disco titulado *Home of the brave*, tomado literalmente del himno nacional estadounidense, haciendo burla a su significado: hogar de los valientes.

Otro ejemplo es el *performance Americans on the Move* en el que expone el frecuente problema de carencia de comunicación entre hombres y mujeres, entre los cuales es casi imposible entablar el diálogo. Las oscilaciones de Laurie Anderson entre lo masculino y femenino, tanto en las voces que simula como en el vestuario andrógino con el que se presenta, hace difuso el concepto estereotipado de identidad sexual.

La técnica del video-arte en diversas presentaciones como documentales, instalaciones, imágenes procesadas y obras experimentales también ofrece una opción como medio para el arte feminista. En los años setenta, estaba en

auge el arte electrónico, ejemplificado en esculturas cinéticas y máquinas con luz, sonido y motor; de ahí que la vanguardia de arte y tecnología se expandiera en los campos del arte alternativo. Se considera al primer artista del video al coreano Nam June Paik, quien trabaja en conjunto con la chellista Charlotte Moorman. Paik afirma que el "arte del rayo catódico" suplantarán al lienzo, así como el *collage* reemplazó la pintura al óleo <sup>25</sup>. El video-arte nace como producto de las manifestaciones interdisciplinarias que se estaban dando mucho en los años sesenta, principalmente del *happening*, una presentación en la que varios artistas colaboran para llevar a cabo el evento. Músicos experimentales, bailarines, coreógrafos, artistas plásticos y conceptuales son los pioneros en esta modalidad artística.

Charlotte Moorman colabora en los *happenings* de Paik --él se encarga de las imágenes del video-- desde estas fechas, hasta 1993 año en el que ella muere. En numerosas ocasiones los artistas se vieron en problemas con la policía pues consideraba escandalosas sus presentaciones. Una de las más famosas es *T.V. Bra for Living Sculpture*, 1969, en la que Charlotte Moorman se coloca dos televisores de diez cms. de tamaño sobre los pechos, a manera de brasier; unos cordones se amarran desde el "brasier" hasta las cuerdas del chelo que al ser tocadas, generan imágenes distintas --previamente grabadas en video-- en las minúsculas pantallas de televisión. Paik explica que para él esta obra intenta "*humanizar la tecnología y el medio electrónico*" <sup>26</sup>, mientras que para Moorman ésta es su obra favorita a la que considera "*tan pura y romántica*" <sup>27</sup>.

El video-arte jugó un papel muy importante en el desarrollo de la producción artística feminista además de ser naturalmente figurativo: la forma humana es casi siempre la base de la que surgen las narraciones del video. El video permite a la mujer verse a ella misma, conduciéndola a la autorreflexión. El video se emplea de dos distintas maneras: como la obra en sí o como parte de la obra y también para documentar los *performances* que presentan en público o en sus

estudios de artistas, lo que los hacía un tanto privados. (Esto antes del auge de los espacios "alternativos" de los años setenta: bodegas, talleres, sótanos y almacenes en donde se presenta el arte experimental.)

La época del Modernismo prometía un futuro glorioso, nuevo y mejor. Al igual que la tecnología, se basa en la invención de formas creadas por el hombre. Para los años sesenta, el arte Pop toma su material iconográfico del *mass-media* y se distingue por la producción en masa de sus obras, al mismo tiempo que el Minimalismo se caracteriza por la creación de arte como una industria en serie por sus materiales (láminas de acero policromado) y métodos (la absoluta autorrenunciación creativa del artista).

Con estos movimientos se consagra la era de la tecnología; <sup>28</sup> los artistas prefieren trabajar con la luz neón (Dan Flavin y Keith Sonnier), esculturas cinéticas (Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle), video (Nam June Paik), móviles (Alexander Calder), fotografía (artistas Pop y conceptuales, además de muchos representantes de los "grupos" conceptuales en México) y chatarra (John Chamberlain). Como contraposición al rigor formalista, austero y reductivo del arte minimal, surge a mediados de los años setenta la corriente procesual: las artistas --en su gran mayoría son mujeres-- emplean materiales efímeros, endebles, humildes, naturales, obras tejidas, bordadas, sujetas a las leyes meteorológicas del tiempo y a la gravedad. Las artistas desean volver a la naturaleza, a las fuerzas vitales del universo, a la Madre Tierra como forma y sustancia de su arte. Este retorno a la naturaleza implica que ya no se confía en el progreso, que el mundo actual se ha convertido en un asunto de supervivencia, cuando antes se vislumbraba un futuro para conquistar: *"se vuelve a la naturaleza porque se acepta la fragilidad humana"* <sup>29</sup>.

Las artistas del arte procesual crean con materiales baratos obras que, en muchas ocasiones, presentan connotaciones orgánicas, viscerales o sexuales. En

general se trata de esculturas abstractas compuestas por hierba, hielo, tierra, fieltro, látex, goma, grasa o carbón. Los materiales que se emplean revelan los procesos de composición y se ven afectados por las fuerzas naturales (gravedad, temperatura, atmósfera y erosión). El arte procesual confronta al Minimal por su concepción de tiempo y espacio. El Minimalismo había demostrado cómo cada vez más el arte se convertía en menos y tenía que depender de su contexto para significar algo (no solamente lo que significara su luz, espacio y forma, sino las ideas y actitudes del mundo que se reflejaban en estas mismas obras).

Conforme avanzan los años setenta, en el campo del arte se da un desplazamiento cada vez más evidente del objeto artístico hacia la idea. La atención a la teoría implica el desentendimiento de la obra como objeto físico; se da una negación del significado estético-formal en favor del aspecto procesual y reflexivo, hasta acabar en la situación límite de ignorar por absoluto la fisicidad del objeto artístico. La Escuela vienesa define el concepto como "todo aquello sobre lo cual pueden formularse proposiciones", entendiendo la definición de proposición, según Aristóteles, como "*el discurso que expresa un juicio y significa lo verdadero y lo falso*". En la filosofía contemporánea, la proposición se define como "*lo pensado en un determinado acto y que incluso puede llegar a significar la descripción de un hecho*"<sup>30</sup>.

El arte conceptual, en su carácter revolucionario, renuncia al objeto y a su mercantilización: se trata de la estética como forma de entender la realidad. Su proceso se basa en la reflexión sobre la propia naturaleza del arte; el arte ya no será cuestión de mera apariencia, sino una operación mental. Se desmaterializa y desmitifica progresivamente el objeto en favor del concepto. El artista Joseph Kosuth crea el grupo *Art and Language* en el que el lenguaje lexical posee la prioridad casi absoluta de la idea sobre la realización y se convierte en un instrumento sobre el

análisis de la definición del arte. Kosuth afirma que el arte y la idea del arte son una misma cosa; ha utilizado al lenguaje como medio para comprender su arte como definición en sus obras "*Arte como idea como idea como idea*" <sup>31</sup>. Los artistas conceptuales concluyen que una obra de arte puede considerarse una proposición presentada en un contexto artístico.

### III. ARTE ECOLÓGICO: EL RETORNO A LA NATURALEZA

---

Con la crisis que se vive en los años setenta, en los niveles económico, social, moral, ético, político, racial y sexual, la pureza de la forma presente en las brillantes superficies de aluminio de las obras minimalistas, se convertía cada vez menos en el emblema de lo heroico y sublime, y en cambio parecía como un eufórico escape de la realidad. Es decir, las obras minimalistas no correspondían a la realidad en la cual eran producidas. El espectador no podía identificarse con una pieza de acero inoxidable, pintada y barnizada perfectamente, pulcra, limpia y brillante, y voltear a su alrededor y ver una sociedad materialista en la que los valores se perdían por otros banales y obsoletos.

La Modernidad se había originado en un equitativo deseo de emancipar a la humanidad de la tiranía de las viejas jerarquías de la hipócrita burguesía decimonónica, y en cambio, presenta un arte elitista, especializado y nada comprendido por su público. Se volvió --al igual que el capitalismo-- individualista, competitivo y sobre todo, materialista, convirtiendo al objeto artístico en una mercancía, símbolo del progreso.

El arte terrestre y ecológico se presenta como un lenguaje alternativo a la

reducción que el arte estaba llevando a su autodestrucción y se inserta en el mismo discurso que intenta el arte procesual. Es decir, el arte minimalista seguía el lema de que "menos es más", la forma que se empleaba en la obra de arte cada vez importaba menos por sus aspectos "formales" (figura, cuerpo, volumen) y en cambio, sugerían un acrecentado conceptualismo: el significado era mucho mayor que la forma trabajada.

El *Land art* surge como una nueva posibilidad en contra de un arte coercitivo y brutal, dispone de todo el planeta para expresar sus inquietudes y confía tanto en los ritos mágicos del pasado, como en la política y religión del presente. Ya no será una lámina o una columna fría de acero inoxidable la que adorne el entorno, sino el paisaje, el mar, la montaña e incluso las calles de la ciudad serán los nuevos espacios en donde se reflejará el deseo del hombre y de la mujer por volver a la naturaleza. Es decir, la naturaleza se convierte en material artístico, en soporte de experimentación y la obra de arte consiste precisamente en la transformación de esa naturaleza.

En este contexto se encuentra la obra de Ana Mendieta (La Habana, 1948- Nueva York, 1985). En el año de 1961 --al mismo tiempo que Fidel Castro asume el poder en Cuba-- sus padres la envían a los Estados Unidos en donde crece en un orfanatorio. En 1985 muere instantáneamente al caer del piso 32 del edificio en donde vivía con su esposo, el escultor minimalista Carl André, quien fue juzgado por asesinato y, después de no comprobarse su culpabilidad, fue dejado en libertad. En su obra, generalmente efímera, refleja este sentido de no pertenencia al mezclar siluetas de su cuerpo con tierra, vegetales y arena.

Ana Mendieta emplea su cuerpo como símbolo y medio para explorar las fuerzas míticas de la naturaleza. La artista escribe en 1981: "*A través de mis esculturas terrestres/corporales me convierto en una misma con la Tierra. Este acto obsesivo de reafirmar mi relación con la tierra es realmente la reactivación de creencias*



*primitivas*"<sup>32</sup>. Las llamadas "esculturas rupestres" a las que se refiere la artista son representaciones de formas ovoides inspiradas por las diosas y los mitos de los Tainos, indígenas del Caribe, cuya cultura se desvaneció ante la conquista española. El destino de este grupo fue para Ana Mendieta una metáfora de su propia experiencia de desculturización. Estas esculturas de formas femeninas revelan la fascinación de la artista por los materiales terrestres, mitos antiguos y el deseo de un hogar después del exilio.

En las piezas efímeras de carácter ritualista que la artista crea desde mediados de los años setenta, se inscribe la imagen de su propio cuerpo en la tierra, lodo, roca, troncos de árboles o bancos de ríos. En ocasiones delinea su silueta con dinamita y la prende en un fuego pasajero: todo ello se conserva ahora en fotografías. En el arte de Ana Mendieta hay un sentido de búsqueda y enojo en contra de lo impredecible; sus obras se encuentran abrasadas por las llamas, agujereadas, atacadas con palazos, salpicadas con sangre; declaman la violencia en contra de la mujer y la naturaleza, y *"provocan una meditación en los opuestos hombre-mujer, mente-cuerpo, cultura-naturaleza"*<sup>33</sup>. El crítico inglés Edward Lucie-Smith opina del arte de Ana Mendieta como uno de los más cercanos a la ideología feminista:

*Las representaciones deliberadamente primitivas del cuerpo femenino de Mendieta, impresas directamente sobre la tierra y preservadas únicamente en fotografías, son enunciacines sobre la fecundidad y la naturaleza esencialmente femenina de la Tierra, y en este sentido, profundamente feminista... Ella es sin duda alguna, la shaman más auténtica del arte contemporáneo*<sup>34</sup>.

Uno de los principales fines del arte ecológico es devolver al hombre a sus estados más primigenios y naturales. Esta tendencia trata de restablecer las relaciones arte-vida, de reinstaurar la unidad del ser humano más allá del sistema de consumo actual. Como reacción a la sociedad tecnológica, el artista del arte

terrestre trabaja junto al biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales, las propiedades de los minerales y la naturaleza inanimada y la manifestación de distintos elementos químicos, entre otras cosas. Es decir, renuncia a los objetos iconográficos tradicionales y presenta obras que poseen una abundante heterogeneidad de contenidos en su interpretación y transformación física. El *Land art* redescubre el paisaje incontaminado por la civilización técnica; los artistas se interesan apasionadamente en los posibles significados esotéricos de los monumentos prehistóricos como Stonehenge o las pirámides y tumbas prehispánicas de México.

Las investigaciones arqueológicas y paleontológicas son, para los artistas de estos años, fuentes primarias a la vez que sacian su interés por la antropología, entendida desde el punto de vista estético integrado al sentido primitivo de magia, naturaleza y ritos. Los textos de Claude Lévi-Strauss [*Tristes trópicos* (1955), *La mente salvaje* (1962) y *Lo crudo y lo cocido* (1964), entre otros] influyen igualmente en estos artistas quienes optaron por lo "primitivo" como un nuevo signo que revitalizaría a la sociedad y a su arte. Lévi-Strauss hace una fuerte crítica a las pretensiones de la sociedad tecnológica moderna y hace un estudio en el que se evidencia la apreciación por la vida y pensamiento primitivos.

Sostiene que la mente primitiva no se encuentra en el dominio de la magia y la alucinación únicamente, sino que está basada en formas poderosas de la lógica, muy comparable al pensamiento científico. En resumen, lo primitivo se desmitifica y a la vez, ennoblece. Antes de las investigaciones estructuralistas, el mito seguía asociado al misterio y a la visión iletrada de la imaginación ilógica del hombre primitivo. A partir de las afirmaciones de Lévi-Strauss se reconoce que existe un estricto orden de pensamiento material y espiritual en las culturas "ágrafas"<sup>35</sup>.

Las obras terrestres del *Land art* (o *Earth art*) encarnan el enigma conceptual que se encuentra enterrado en las culturas primitivas y sus

conocimientos de las matemáticas, astronomía, geografía, interpretaciones del espacio y tiempo, comportamiento ritualista y del sistema de orden arcaico y tribal, prácticamente desconocido en la ciencia contemporánea. En el arte ecológico, cuyos orígenes se remontan a estos años setenta y sigue aún vigente en la década de los noventa, lo primitivo y lo moderno se nutren mutuamente. Se visualiza al primitivismo no solamente como un nuevo lenguaje sino como un complejo sentido de identificación entre las diferentes culturas.

Un artista que demuestra la problemática política de la "primitivización" de manera más explícita es el alemán Joseph Beuys (1921-1986). Mediante el simbolismo de la mitología alemana, busca una renovación social, primero a nivel individual y después colectivo. Su propio mito de muerte y renacimiento (casi fallece en un accidente aéreo en 1943, del que fue rescatado por tártaros nómadas) sirve como guión para utilizar un breviario de materiales y sustancias de carácter casi alquimista como el fieltro, la grasa, la miel y animales vivos o muertos en su obra. Beuys es el modelo del sacerdote o *shaman* al presentar sus *performances* inspirados en ritos primitivos.

Como conclusión, es preciso comprender que el primitivismo sirvió tanto en el feminismo como en el arte terrestre, no como desafección cultural, sino como signo de vida. Aún en los años ochenta y noventa es evidente el empleo de formas primitivas como recurso lexical de pinturas, esculturas e instalaciones. En el neoexpresionismo alemán A.R. Penck utiliza criptogramas y diseños de hombres estilizados en la pintura; el *graffiti* adquiere un carácter de arte "culto" en estos años, al igual que los pictogramas "*underground*" de las calles y espacios públicos. También es evidente el carácter primitivo en la obra de los ya fallecidos Keith Haring y Jean-Michel Basquiat. Las obras ecológicas encarnan este deseo de retornar a la naturaleza para religarse (en el mismo sentido de la palabra religión) con el más allá.

Las formas primitivas más comunes que sirvieron como modelos a los

artistas son monolitos prehistóricos, máscaras africanas y de Oceanía, escultura "negra" también de Africa, *totem poles* de los indios de Estados Unidos, Canadá y Alaska, las efigies de la isla de Pascua, pirámides y tumbas prehispánicas (se tiene documentación de varios de estos artistas quienes viajan a México), pintura rupestre de las cuevas, ritos, magia, gestos, danzas, y el sentido de respeto que mostraban estas culturas por la religión, la naturaleza y las fuerzas sobrehumanas <sup>36</sup>.

## **IV. ARTE FEMINISTA**

---

### **A. ANA MENDIETA**

---

---

Ana Mendieta nace en La Habana, Cuba en 1948. Estudia la licenciatura en artes plásticas en la Universidad de Iowa y en 1970 recibe la ciudadanía estadounidense. Ocho años después se muda a la ciudad de Nueva York en donde muere en 1985. A partir de 1971 tiene su primera exposición individual y varios premios y menciones. Después de su muerte, algunos libros y catálogos han sido publicados para acompañar exposiciones póstumas.

Ana Mendieta ejerce el contacto directo con la tierra y así entabla un diálogo secreto con la fertilidad. Su arte es un rito de magia con religión. Ella logra un sentido de pertenencia con lo primitivo, en el presente y lo eterno. Emplea materiales naturales para su discurso: tierra, fuego, hierba, conchas, hojas, flores y su propio cuerpo. La artista hace alusión a las deidades antiguas principalmente de tradición

afro-cubana, casi siempre adoradas para continuar el ciclo de vida (reproducción, fertilidad, lluvia, crecimiento y dar a luz). Sus obras son efímeras con sentido trascendental: si bien la obra tiene fin, su sentido y significado son eternos; no nada más se proyectan hacia el futuro, sino que evocan un pasado desconocido pero universal. El presente es solamente la pauta que marca los tiempos, pero en sí su obra es atemporal.

Desde el principio, el arte de Ana Mendieta aborda la experiencia femenina y utiliza su propio cuerpo como el medio para expresar sus reflexiones. En ocasiones utiliza el *performance* (que igualmente queda documentado en fotografías) para denunciar el problema de la injusticia y la violencia en contra de la mujer. Una pieza muy famosa es la serie de fotografías que muestran el *performance* que Mendieta hizo como protesta por las violaciones de inocentes. Su departamento sirvió de espacio de exhibición y los invitados --amigos de ella en su mayoría-- fueron recibidos por la artista desnuda y agazapada bajo una mesa que sostenía restos de lo que posiblemente fue una lucha de objetos arrojados.

La serie *Arbol de la vida/silueta*, 1973-80, manifiesta otra instancia muy significativa del arte corporal y terrestre de Ana Mendieta. Con los brazos en alto y como una diosa primitiva en actitud de ofrecimiento, la artista se cubre el cuerpo de lodo y posa recargada sobre el tronco de un árbol. En esta fotografía, (ver **Fig. 4**) la artista se presenta como "escultura" corporal: con los ojos cerrados enmudece en una muestra de exaltación entre la mujer mortal y la deidad antigua que parece invocar. Esta serie de fotografías fue tomada a propósito de diferentes *performances* en los que la artista combinaba el empleo del cuerpo como instrumento de mediación entre el ser y su tierra.

En otra obra de esta misma serie, la artista delinea la silueta de su cuerpo sobre el tronco caído de un árbol, le espolvorea dinamita y le prende fuego. En ocasiones, como en el ejemplo que se ilustra (ver **Fig. 1**), presenta un tronco muerto

que yace sobre el suelo arenoso de una playa o un desierto, y al tronco lo cubre con flores como dándole un sentido de vida a un objeto muerto. En este ejemplo, no utiliza el cuerpo, pero la intención de referirse al binomio vida/muerte se hace evidente. Con el tiempo, las flores también morirán, pero mientras cubrieron el tronco, le otorgaron una vida efímera.

El empleo del fuego como rito de exorcismo y purificación, al igual que el colocar flores vivas sobre la escultura, está influenciado por la tradición mexicana. Mendieta visitó México en numerosas ocasiones y estuvo principalmente encantada en Oaxaca en donde permaneció por largas temporadas. (Varias de sus obras de esta serie se llevaron a cabo en Oaxaca y la fotografía describe como documento la obra efímera.) Estas obras, que en su totalidad suman alrededor de 200 fotografías, constituyen en las palabras de la misma artista "un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino basado en mi propia silueta"<sup>37</sup>. Mendieta considera el trabajo en tierra (obras en arena o montañas, o moldeadas en lodo y barro) como el "retorno a la fuente materna" y como una manera de restablecer "la relación que me unía con el universo"<sup>38</sup>.

Sus obras son primitivas en varios sentidos: según la evidencia arqueológica, el tallado en piedra y las figurinas fueron las primeras obras creadas por el hombre prehistórico; según la mitología griega, la representación femenina fue la primera imagen y se trataba de una silueta <sup>39</sup>. Además, la forma femenina ha sido una fuente iconográfica inagotable a lo largo de toda la historia del arte.

El ejemplo de la serie Fetiche que se ilustra en la **Fig. 2** es de los más representativos en el que la artista muestra su preocupación por el empleo del cuerpo humano como medio para fundirse con la tierra. Ana Mendieta utiliza su propio cuerpo como herramienta artística y con él entabla un diálogo con la naturaleza. El cuerpo se empapa en agua, lodo, tierra o sangre, sugiriendo un ritual mediante el cual la artista se identifica con los materiales con los que trabaja y

transmite su preocupación por mostrar el sentimiento de no pertenencia en una cultura y en una tierra que le son ajenas. La sangre es el resultado de una herida dolorosa; el cuerpo que emana sangre es porque ha sufrido una cortada o una puñalada.

Después de la serie de figuras "rupestres" de principios de los años ochenta, la artista se da a la tarea de crear algunas de las obras más impactantes pues parecen preconizar el fatal suceso de su muerte. En las piezas de esta época como la que se ilustra en la **Fig. 5**, la artista imprime su silueta sobre troncos tallados, labrados o quemados. Ana Mendieta le otorga a esta obra un sentido misterioso, menos revelado que en las obras de la década precedente. Quizá se trata de una premonición de muerte al insinuar la silueta sin algún rasgo facial o particularidad de la artista; es decir, la imagen quemada sobre el tronco podría ser de cualquier persona, pero al conocer que se trata de la sombra y del cuerpo de Ana Mendieta, eso le confiere un sentido más profundo a la interpretación de la escultura.

En la serie *Silueta* que realizó a fines de los años setenta (ver **Fig. 3**), la artista dibuja la silueta de su propio cuerpo sobre la tierra, arena o como en este caso, en el agua ayudándose de piedras y lodo. Ana Mendieta muestra la presencia efímera de la existencia (su silueta poco a poco desaparecerá) mientras está dibujada, transforma el entorno, embelleciéndolo y al mismo tiempo dejando huella; da sentido de pertenecer a esa tierra, fundiéndose con ella, aunque sólo sea momentáneamente.

Las fotografías quedan como testimonios, al igual que queda un rostro o un acontecimiento en nuestra memoria, como un fragmento de tiempo congelado, detenido, pero cargado con muchísimo significado. Sus obras son profundas, la artista jamás se detiene en lo meramente aparente o banal. Lo visual es un pretexto pues la experiencia que se transmite por las imágenes es la que perdurará. Mendieta emplea su cuerpo como imagen y medio de denuncia de las brutales violaciones

hacia la mujer en la sociedad. Al mismo tiempo habla de una regeneración y renacimiento de la pureza de la mujer, gracias a la fertilidad con la que la dotó la naturaleza.

## **B. CINDY SHERMAN**

---

---

Cindy Sherman nace en Glen Ridge, Nueva Jersey, Estados Unidos en 1954, pero a partir de 1977 vive en la ciudad de Nueva York después de realizar sus estudios en artes plásticas en Buffalo, Nueva York. Desde el año de 1976 tiene su primera exposición colectiva y tres años más tarde, la primera individual. A partir de entonces y hasta la fecha, Sherman expone tanto en galerías como en museos de diferentes partes del mundo y sus obras se encuentran entre las colecciones públicas y privadas más prestigiadas.

Entre 1977 y 1981 estuvo trabajando lo que se llamaron *Untitled Film Stills* en las que se reproduce a gran escala autorretratos en blanco y negro de los distintos papeles que desempeña la mujer en una sociedad machista: como trabajadora, ama de casa, prostituta, mujer sentimental, viciosa, solitaria; posteriormente, trabaja el autorretrato en color optando por las deconstrucciones de los que se denominaron "Retratos Históricos".

Éstos se refieren a la parodia de pinturas renacentistas o barrocas que la artista hace mediante la mofa de la sacralización de obras maestras de arte. Sherman se disfraza imitando al personaje --femenino o masculino-- de la pintura y



con una carga de profunda ironía desacraliza la imagen del duque o reina o *madonna* renacentista. Los "Retratos históricos" engloban los ideales del arte clásico en una serie variada de íconos de la historia de la pintura de los que nada más sobrevive un gesto vacío de pose. A partir de 1987 en sus fotografías se muestran ciertas "compulsiones femeninas" como son la anorexia, bulimia, el uso de los cosméticos y anticonceptivos, así como temáticas relacionadas con el SIDA.

Después de una serie de mujeres y andróginos disfrazados y posando, en 1985 cambia a retratos de cuentos de horror, de hadas y mitos, seguidos en 1986 por imágenes de atrocidad y repulsión en el que el cuerpo de Sherman es frecuentemente visible solamente en fragmentos. Trabaja el autorretrato en el que posa como víctima de la guerra o de un atentado terrorista; imágenes de pies con tierra, rostros sin vida, cuerpos inertes y restos de comida podrida ocupan la mayor parte de la producción de los fines de los ochenta.

La artista realiza fotografías de ella misma en diversos papeles e identidades. Ella es su propio modelo, estilista, supervisora de iluminación y, más que nada, fotógrafa, creando simulacros meticulosos y perfectos del lenguaje corporal y detalles de imágenes del *mass-media*. Es claro que Cindy Sherman tiene contacto con los retratos de Hollywood y que está explícitamente familiarizada con la televisión que es un medio de distracción, diversión o forma de educación.

Las obras que trabaja desde 1977 hasta 1991 son un camino a través de la historia de la condición humana: Sherman nos muestra imágenes que van desde una aparente normalidad y ordinareiz hasta una excentricidad grotesca y satánica, en las que no se puede distinguir claramente a ningún ser viviente retratado. Incluso, la mayoría de sus obras no permiten conexiones anecdóticas o narrativas. Las fotografías de Sherman no son autorretratos en el sentido más estricto de la palabra. La artista actúa como modelo en ellas, pero nunca se trata del retrato de la artista misma; ella representa retratos estereotipados en el que el número de posibilidades

de interpretación y la velocidad de reproducción, son siempre factores capitales.

En sus fotografías, Sherman trata de evadir el prejuicio masculino de la imagen de la mujer como símbolo sexual y al mismo tiempo, destronar al hombre como el único "héroe creador" del arte. El arte de Cindy Sherman simboliza el acto de una mujer que literalmente toma la posesión de su imagen, para su propio placer. No es a su persona a la que retrata, sino a los distintos personajes que desempeñan los papeles que son promovidos por las revistas, la televisión y, más que nada, por la sociedad que impone ciertos parámetros de conducta a la gente y sobre todo a las mujeres.

En la década de los noventa ya no utiliza el autorretrato, sino que ahora maniqués de grotescas muñecas, máscaras, pechos y panzas falsos le sirven para su discurso. (Ver **Fig. 6, 7, 8, 9 y 10.**) Las muñecas muestran articulaciones dislocables, cabezas sin pelo, caras de un gesto inerte con ojos que se mueven y unos enormes genitales, que han llevado a críticos a la tarea de tratar el tema de la pornografía en el arte de Sherman <sup>40</sup>. Los fragmentos de maniqués se acomodan en figuras alegóricas de horror sexual. Contorsionadas, mutiladas, con líquidos indescriptibles brotando de sus genitales, se crean sombras alrededor de la noción de lo femenino; sin embargo, estas imágenes son un grito de angustia en contra de la violencia física sobre la mujer.

Por ejemplo, en la fotografía de la **Fig. 6** la muñeca se muestra acostada boca arriba al revés de las representaciones tradicionales en las que el sujeto se divide de pies a cabeza. En este caso, en la parte inferior de la fotografía, los ojos abiertos e inertes del maniquí parecen observarnos detenidamente mientras descubrimos que está degollada y con los brazos torcidos que detienen su tórax. En la parte central de la composición y siendo éste el punto focal, se exponen los senos de la mujer y la vagina lamplña en donde se concentra la mayor cantidad de luz de la escenografía. El maniquí no tiene piernas y aun cuando es evidente que está

aludiendo a una mujer violada, la muñeca yace sobre sábanas de satín rojo brillante.

En la fotografía de la Fig. 7, la muñeca aparece decapitada pero su cabeza está colocada como para que el rostro y la vagina se toquen. El maniquí se encuentra con la espalda recargada y las piernas flexionadas en actitud flácida. Los pechos se colocan a manera de babero sobre el tórax y el abdomen de la mujer y el foco de atención más iluminado en la composición son otra vez los genitales rozados y sin pelo de la muñeca. Las piernas y brazos presentan todas sus articulaciones y en ningún momento se sugiere que el personaje retratado sea de carne y hueso. Sin embargo, es inquietante saber que se trata de una puesta en escena y aun así poseer la gran fuerza que de ella se desprende.

Cindy Sherman emplea la fotografía como medio para analizar el aspecto sexual explícito en sus imágenes. La artista maneja a la mujer como objeto de contemplación masculina, pero lo hace de una manera tan obvia que limita con lo grotesco. Sabemos que sus objetos son maniqués, partes del cuerpo de una tienda de material para doctores y cirujanos, --es decir, son objetos clínicos-- máscaras y pechos falsos, por lo tanto ¿por qué nos afectan tanto?

Sus fotografías parecen ser tomadas de modelos reales, de forma directa, sin vergüenza, sin nada que ocultar, demasiado explícitas como sucede en las fotos de las revistas pornográficas. Las muñecas ocupan todo el marco de su obra, no hay escenario, ni paisaje que indique algún contexto en donde la narrativa guiaría al espectador hacia algo ocurrido: las figuras yacen como expuestas en la morgue, en donde el "cuerpo del delito" es el único objeto de observación y estudio. Sus muñecas tienen un rostro muy agresivo y a la vez parecen vulnerables pues están fragmentadas, rotas y torcidas. Son siniestras y de ellas emana una increíble fuerza vengativa que obliga al espectador a cuestionarse sobre su propio cuerpo teniendo conciencia de cada una de sus partes.

Cindy Sherman se ubica en el umbral de la polémica entre el contenido

feminista de sus fotografías, frente a la lucha sobre sexualidad y representación, y el discurso masculino sobre el deseo y la pornografía. Su obra suscita la interrogante de la validez del desnudo en el arte y hasta dónde se puede considerar la presencia de una iconografía genital y aún seguir siendo pudorosa. Otra cuestión inquietante es el hecho que las fotografías, casi en su totalidad, muestran a personajes del sexo femenino, mientras que la fotógrafa es una mujer. Esto es precisamente lo que hace que sus fotos sean seductoras y a la vez causan confrontación.

Sus obras pueden ser justificadas a nivel moral en tanto que la imagen de una mujer --maniquí-- con las articulaciones rotas, el rostro paralizado de temor y los órganos sexuales expuestos de manera escalofriante, es víctima de una violación. En el momento en que se descubre que se trata de una denuncia en contra de la marginalización de la mujer en la sociedad, se interrumpe cualquier intención *voyeurista* o narcisista que podría despertar cualquier otra imagen de una mujer desnuda. Sin embargo, las fotografías de Cindy Sherman van mucho más allá: el hecho que la artista utilice el cuerpo femenino como sujeto y contenido de su arte, tiende a obligarla a explorar la identidad femenina en relación con la naturaleza; es decir, la manera en cómo muestra Sherman la sexualidad es a la vez natural y poderosa.

Dentro de esta ambivalencia en cuanto a la interpretación de su obra, cabe mencionar así mismo que van de la mano el placer y la pureza, el deseo y el disgusto, el horror y lo erótico. Por un lado se encuentra el discurso de la identificación del espectador con el cuerpo femenino, y por el otro, el problema de que una vez más, la mujer está objetualizada en una imagen para ser admirada. Pero es precisamente esta dialéctica lo que hace la obra de Sherman tan rica y estimulante. La fotografía de la **Fig. 9**, por ejemplo, es una representación de lo anti-erótico a la vez que recuerda a las "muñecas" del artista polaco-francés surrealista Hans Bellmer (1902-1975) a las que ataba y fotografiaba y de las que se desprendía

todo un discurso en torno a las relaciones sadomasoquistas.

Cindy Sherman acomoda la máscara de una anciana que mira directamente al espectador a la vez que expone un cuerpo de una joven con los pechos y el vientre abultado como si estuviese embarazada. La cadera y pelvis se recargan sobre el abdomen desde donde se ve un sexo femenino abierto con un objeto de plástico penetrándolo. Los brazos de la "anciana" se echan hacia atrás como en actitud de relajamiento y el rostro no expresa dolor o sentimiento alguno; quizá sólo resignación. A diferencia de otras fotos, el sexo de este maniquí tiene vello púbico y la víctima se recuesta sobre una cama de pelucas en lugar de sábanas de satén.

Cindy Sherman aborda el feminismo directamente, a través de una confrontación con el sexo; otras artistas someten al género a una confrontación con el poder. Las mujeres artistas de los ochenta han creado una ontología independiente mediante símbolos y palabras, como por ejemplo las imágenes de Sherman, en cuyas obras el diálogo es conducido siempre en el nivel de la ironía. En sus fotografías, el objeto femenino es también el sujeto de la obra. Por ejemplo, la ilustración de la **Fig. 8**, es una de las imágenes más impactantes en las que la artista combina el autorretrato que es el medio por el cual siempre trabajó, junto con las partes dislocables de las muñecas. El rostro de Sherman se cubre con una máscara y una corona haciendo alusión a la represión femenina que se vivía en la Edad Media. El cuerpo de la víctima se expone ante el espectador de manera muy brillante pues utiliza solamente dos enormes pechos y unas piernas abiertas sobre las que se coloca en el centro una vagina de plástico de color rojo intenso como si estuviese herida.

La puesta en escena de Sherman hace más desconcertante la imagen, pues si bien se trata de telas sobre las que se acomoda la modelo, la manera de explayar el cuerpo de tal forma, origina interrogantes que otra vez van desde la

pornografía a la acusación de la mujer agredida sexualmente en la sociedad desde los tiempos medievales (en este caso) hasta la fecha.

## C. KIKI SMITH

---

---

Kiki Smith nace en Nuremberg, Alemania en 1954. A partir de 1981 expone periódicamente en las galerías y museos de arte contemporáneo de diferentes partes del mundo. Actualmente vive en la ciudad de Nueva York.

Kiki Smith presenta en su obra dos preocupaciones: la primera, de carácter social y la segunda, biológico. Primeramente, el papel que juega la mujer en una sociedad machista se refleja en su tratamiento de temáticas como la violación, la mujer golpeada u obligada a permanecer sumisa, sin rostro ni personalidad. No existen gestos ni actitudes propias que indiquen quién es esa mujer esculpida. Está desnuda, pero no se expone como objeto para ser admirada, ni siquiera el espectador se siente incómodo por que le falte ropa. Parece no tener alma aunque, paradójicamente, la carencia de rasgos faciales distintivos hace que la figura se entienda como "la" mujer, no como "esta" mujer. De sus ojos emana tristeza, todo su rostro está apagado, no irradia ninguna luz, parece una escultura sorda, inmune a lo que acontece en el exterior, insensible aunque cargada de un gran pesar por el

enorme vacío que ella misma lleva dentro.

En ocasiones las mujeres esculpidas muestran cicatrices de flagelaciones o se encogen en posición fetal. En el aspecto biológico, a pesar del vacío que muestran en el exterior, tienen órganos vitales y su cuerpo no ha dejado de funcionar fisiológicamente: estas mujeres lloran, secretan leche o sangre, defecan, se embarazan y dan a luz. Las vísceras, órganos internos, el sistema nervioso o circulatorio, el sistema reproductivo y los líquidos vitales --sangre, semen, saliva, lágrimas, sudor, leche-- continúan dándole vida al cuerpo inerte. En ocasiones la artista disecciona estos cuerpos y los estudia en su interior. La anatomía le fascina: aísla al estómago del resto del aparato digestivo, lo observa, lo conoce, lo moldea y lo expone como una parte vital del cuerpo, pero aislada de su conjunto. Parece indicarle al espectador que ese estómago tiene la misma vida que todo el cuerpo junto, que es tan importante como el conjunto en armonioso funcionamiento.

El arte de la escultora Kiki Smith mezcla lo externo con lo interno, lo público con lo privado y lo evidente con lo íntimo al mostrar sin reparo alguno los ingredientes biológicos de los cuales está conformado el ser humano. Su obra se libera de la sensación de vergüenza o culpa que puede sentir uno al verse despojado de sus vestimentas; la ética puritana se ve desplazada a un segundo plano, mientras la contemplación del cuerpo y sus funciones vitales son de capital importancia. Es por ello que Kiki Smith puede dejar a un lado la preocupación que presenta el cuerpo, y dedicar su atención, casi de manera obsesiva, al funcionamiento de cada una de sus partes, es decir de la infinidad de componentes de la arquitectura de la vida. Al tratar con líquidos (o componentes) tales como la sangre, las lágrimas, la orina, el semen, la saliva, la leche materna o el sudor, la escultora nos remite casi de manera involuntaria a una estética científicista y vienen a la mente los bosquejos del cuerpo humano que hicieron los maestros renacentistas. Lo que ilumina la visión de Smith es una intensa fascinación con la ciencia del cuerpo humano. No obstante, este

agrado que encuentra la artista en las investigaciones de laboratorio que lleva a cabo, es tan frío y clínico como el ojo de un cirujano, pero a la vez tan cálido e intuitivo como la mano creadora de una artista. Si no se puede lograr comprender esta dualidad en el arte de Kiki Smith, queda algo inconcluso y se pierde el diálogo que la escultora quiere entablar entre el cuerpo y el alma. Su obra se halla entre la alquimia y la metafísica del cuerpo. Paradójicamente, y lo que la hace más enriquecedora, su obra es cerebral y conceptual al igual que física y terrenal. Sus esculturas están cargadas de una elegancia poética a la vez que representan secreciones y desechos humanos que las hacen más cercanas a una definición de arte.

Kiki Smith elabora cuerpos fragmentados en papel arrugado como si hubiesen sido desprovistos de vida. En la **Fig. 11** la artista esculpe el cuerpo desmembrado de un hombre cuyo torso y cabeza cuelgan en el extremo izquierdo de la instalación. La cara del hombre presenta un gesto de desolación. A un lado se exponen sus brazos y piernas que penden flácidos. El papel roto y arrugado le brinda un sentido de mayor fragilidad a la obra. Tinta roja salpica los fragmentos del cuerpo mutilado haciendo una obvia alusión a un ser desangrándose.

Las figuras que moldea en yeso o papel teñido de rojo (lo cual da la impresión de estar salpicado de sangre) representan a la mujer en actitud de recogimiento e incluso de sumisión. Casi siempre son monocromáticas y sin rasgos faciales diferenciados, recordando las efigies "congeladas" de George Segal. La escultura de Smith es siempre figurativa, orgánica en contraposición a la herencia de su padre el famoso escultor David Smith quien es conocido por sus bloques geométricos en láminas de acero policromado. La artista ha trabajado otras técnicas como el grabado, el arte objetual como cuando vertió en jarrones antiguos de mercurio con elegantes letras góticas, distintos líquidos corporales --sangre, saliva, pus, vómito--, y la impresión de negativos fotográficos sobre tela, pero siempre con



la preocupación temática del cuerpo humano.

La artista utiliza materiales "femeninos" (tejido, bordado, cerámica, joyería) para hacer comentarios sobre género y sexualidad. Algunas obras son el cuerpo fragmentado de un hombre en papel arrugado y salpicado en rojo; una sábana con el sistema nervioso humano bordado sobre ella; una cobija tejida de pelo humano; una serigrafía de los orificios humanos: oídos, anos, ojos. Kiki Smith crea una nueva visión personal de la forma humana al presentar las vísceras como algo no nada más estético, sino hasta poético. (Una de sus piezas es la reproducción en mayor tamaño de miles de espermatozoides en cristal transparente, otra un costillar en yeso, estómagos, hígados y riñones en barro policromado o entrañas de papel hecho a mano.) La escultora representa sin ningún temor el cuerpo como un todo, con o sin piel, visto por dentro o fuera, vivo o muerto; es decir, su arte está totalmente relacionado con el cuerpo. En ocasiones muestra su herencia católica al referirse metafóricamente a la mortificación de la carne.

Cuando la escultora se centra en la representación del cuerpo femenino, retrata a la mujer en un estado de constante agresión: golpeada, violada, ignorada e implorando. Las figuras denotan un dolor insoportable y dan la impresión de que son malentendidas. Sus esculturas van mucho más allá del aspecto meramente carnal del cuerpo femenino. La humillación y la carencia de poder se sugieren de manera visceral; es decir, las actitudes de sumisión y las posturas fetales de las esculturas, junto con el material con el que están construídas --generalmente cera o papel-- enfatizan su fragilidad. Kiki Smith le da un tratamiento tradicional a la forma del cuerpo humano, no obstante, las posiciones y posturas que escoge para presentarlas, no son nada clásicas. La artista ofrece una alternativa a una actitud millitante, otra estrategia para crear concientización: una representación simple de cuerpos en sufrimiento ilustra la violencia que se les inflige.

En 1982 crea una serie del cuerpo humano y su relación con la muerte. Tres

años más tarde entra a trabajar en el *Emergency Medical Service* en donde estudia más que la mera apariencia del cuerpo, sus procesos, fallas y traumas. Su arte se interesa por lo clínico más que por lo formal y esculpe órganos solitarios en distintos materiales. Posteriormente, su interés se vuelca de lo patológico al funcionamiento de la reproducción, lo que la conduce directamente al discurso de la diferenciación sexual. Kiki Smith está consciente del cuerpo humano como construcción social y de su forma física moldeada por actitudes tradicionales hacia las funciones biológicas y hacia el sexo. Afirma que la actitud de la sociedad hacia el cuerpo ha controlado la relación del individuo con su propio cuerpo y asevera que *"nuestro cuerpo nos ha sido usurpado"* 41.

La intención feminista de la artista no nada más radica en el hecho de emplear materiales y técnicas "femeninas", sino en visualizar el cuerpo de la mujer por la misma mujer, así esculpe figuras embarazadas o dando a luz, o simplemente el cuerpo de la mujer escapando la mirada fija del hombre. El concepto de la familia interesa a Smith en el nivel social, reproductivo y genético de continuidad y variación. La artista no desea ninguna referencia --ni por imitación ni por crítica-- a los modelos tradicionales masculinos; casi no usa su propio cuerpo como referencia y evita caras o retratos para lograr algo más universal.

A finales de los años ochenta, Smith presenta en una exposición colectiva 42 sábanas manchadas con la imagen de un cuerpo ausente el cual figura como el sujeto enigmático de la obra. Para la mujer, las sábanas manchadas marcan el comienzo de la menstruación, la pérdida de la virginidad o el momento del parto; es decir, todo ello relacionado alrededor de la sexualidad femenina. La representación del cuerpo humano en el arte actual se ha convertido --y la obra de Kiki Smith es claro ejemplo de ello-- en un asunto importante en la teoría de la conciencia feminista. La escultora retrata imágenes con sangre en el cuerpo o perdiéndola; en su obra, *"el significado circula entre la conexión de la reproducción biológica y*

*mecánica*"<sup>43</sup>.

En la Bienal del Whitney en 1991, presenta un par de humanos de tamaño natural en cera: el hombre muestra semen chorreando por su pierna y de la mujer emana leche de sus pechos (ver **Figs. 13 y 14**). Son como efigies de mártires colgados en unas varillas de acero, flácidos, con la cabeza caída. Los fluidos son la evidencia de la fertilidad y la trascendencia de la vida corporal, aunque los dos cuerpos se exponen aparentemente muertos. Ambos presentan llagas, golpes, contusiones, moretones y su rostro se presenta inerte, sin vida. Aun cuando es evidente que se trata de seres inanimados de los dos fluyen líquidos que simbolizan la fertilidad y la vida. Sorprende también el hecho de que el semen y la leche están pintados de manera adrede con una pintura blanca que le da un aspecto un tanto irreal.

En otras ocasiones Smith ha presentado figuras de papel que excretan intestinos, lágrimas, bebés con cordón umbilical o caca. Por ejemplo, en la **Fig. 12** se trata de una escultura en papel en la que se presenta medio cuerpo de una mujer que da a luz de pie. Sus piernas cuelgan de unos hilos que sostienen a la figura de la cintura al techo. De la vagina pende el cordón umbilical todavía adherido al ombligo del bebé quien cuelga casi hasta el suelo. Esta obra trata el tema de la fertilidad en la mujer pero de una manera sumamente cruda pues el feto se desprende del cuerpo inerte de la mujer, en lugar de que la madre haga un esfuerzo por expulsar al hijo. Por otro lado, las características físicas de la escultura resultan un tanto ambiguas pues el único indicio de que se trata de una persona del sexo femenino es el hecho de que está dando a luz; sin ello, parecería el cuerpo de un ser andrógino.

En el nivel carnal, Kiki Smith se refiere a lo más importante de la preocupación humana: la diferencia entre uno y el otro, entre lo social y lo personal, entre lo que puede ser controlado y lo que no lo puede ser. Es el cuerpo el que nos unifica y separa, en última instancia e irrevocablemente.

Aunque se haya visto que el papel que desempeña la mujer en el arte es cada vez mayor y que tiene mejor aceptación dentro del mundo artístico dominado por los hombres, quedan muchas interrogantes y quedan aún caminos que se encuentran cerrados o por lo menos con obstáculos para la realización absoluta de un arte "femenino". El arte se ha convertido en una expresión que en el discurso de la psicología se ha llamado "la visión masculina" <sup>44</sup>.

A lo largo de la historia del arte, la imagen de la mujer ha aparecido detenida, bajo la mirada fija del hombre: desnuda, posando, como madre o víctima, bella, dulce o rabiosa y ultrajada; en cualquier caso, la mujer se presenta como un objeto que el hombre mira fijamente y después dispone para su propio placer. Para terminar con lo que hasta ese momento se consideraba una manera brutal de abuso intelectual y físico del hombre sobre la mujer, las feministas se vieron obligadas a iniciar una lucha activa. Lo primero que se hizo fue acabar con la noción de que las mujeres no se podían fijar en otras mujeres, así se buscaron figuras ideales dentro de la historia para poder tener una imagen que no estuviese distorsionada por la visión masculina. De esta manera, se comienza por estudiar las culturas primitivas en las que la mujer era una diosa y a la vez políticamente se practicaba el matriarcado.

La evocación de identidades modernas en diosas antiguas se refleja en la obra de Ana Mendleta como se vió anteriormente. Los ritos de fertilidad están basados en las creencias de estas culturas que sirvieron como fuente de investigación al arte feminista de los años setenta. Por otro lado, varias artistas prefieren el empleo de material iconográfico --principalmente del *mass-media*-- que cuestiona la autoridad masculina. Conocedoras de los códigos postestructuralistas <sup>45</sup>, estas mujeres rechazan la técnica tradicionalmente masculina de la pintura y optan por la utilización de la tecnología y la electrónica para presentar su arte. Un claro ejemplo sería Cindy Sherman y su preferencia por el medio de la fotografía y el

proceso industrial de la reproducción. Ana Mendieta y Cindy Sherman son dos mujeres artistas que de diferentes maneras --la primera mediante el arte corporal, "sagrado", deificado, y la segunda a través de los medios masivos de comunicación-- expresan la batalla de la mujer por encontrar un modelo distinto de la conciencia que tiene la mujer acerca de su propia imagen. Las dos estrategias de estas artistas se complementan en una lucha en contra de la manipulación patriarcal que por siglos ha sostenido el hombre sobre el cuerpo y la mente de la mujer.

El arte feminista de los años ochenta es de carácter conceptual, en cuanto que trata los temas que las artistas desean denunciar en una manera escondida. Se tiene que acceder a los códigos de interpretación por medio del intelecto; esto se debe en gran parte a la misma falta de libertad de expresión. Así, otra vez técnicas como la fotografía y el video, el ensamblaje y las instalaciones y los *performances* y el arte de acción son los medios por los cuales las mujeres se dirigen a la sociedad.

Pareciera como si las técnicas de la pintura o escultura, las cuales requieren de una mayor laboriosidad manual, denunciases su carácter "femenino" lo cual todavía se encuentra censurado por el público masculino. Una pincelada en una pintura o una forma esculpida en mármol hace más obvio lo femenino, mientras que una fotografía o un *ready-made* permanece en el anonimato relativo. Es decir, aunque las artistas fueran mujeres, el contenido de su obra no es por definición feminista: no se identifica como algo hecho por mujeres por su sola apariencia, ni habla de la condición femenina en el transcurso de la historia.

Todavía las mujeres sienten el miedo de ser rechazadas en el medio artístico dominado por el género masculino y por eso des-feminizan su arte para poder competir con los hombres y la vanguardia que indudablemente está dirigida por ellos. Además, el arte hecho por mujeres ha sido prejuzgado a lo largo de la historia del arte como artesanía; y resulta que la dialéctica entre qué es arte y qué es

artesanía preocupará a los teóricos por algunas décadas más. El arte *kitsch*, el ornamento y la decoración --exiliadas del campo del arte culto durante el Modernismo-- se incluyen ahora en la Posmodernidad como elementos tan válidos en el lenguaje artístico como cualquier forma alternativa, de ahí que los representantes más renombrados del movimiento *Pattern and Decoration (P&D)* de finales de los años setenta sean hombres <sup>46</sup>.

El arte de los años ochenta se distingue en primera categoría por su carácter ecléctico, lo que le ha dado a este periodo el nombre de "la era del pluralismo". Tanto en la pintura como en la escultura y las técnicas antes alternativas y ahora Institucionalizadas (como el video, las instalaciones, el arte cibernético y el *multi-media*), existe una gran heterogeneidad que será el principal rasgo del arte posmoderno. Si bien el arte tardomoderno (de los años cincuenta y sesenta) sirvió como transición en la que las innovaciones estaban disfrazadas como *revivals*, el arte, a partir de los últimos años de los setenta y durante los años ochenta, ofrece un retorno a los contenidos, las narrativas y desde luego a la figuración.

El objeto artístico vuelve a tomar importancia en contra del reduccionismo formal que culminó en el arte conceptual. Sin embargo, esta vuelta frenética a las imágenes trajo como consecuencia lo que se ha llamado las "contaminaciones" en el arte; es decir, se origina un abanico de estilos y formas que se mezclan entre sí y con las imágenes del *mass-media*, lo cual ocasiona un desmembramiento del concepto de la unidad artística. Se da una inevitable ruptura con lo sustancial y con cualquier orden estable del discurso del arte.

El arte se atreve otra vez a imitar de la realidad, resucita lo ilusionista, teatral, decorativo, ornamental, moral, autobiográfico y literario. La originalidad era lo más importante en el Modernismo, pero el ser original se convirtió en una tradición y atacaba desde sus raíces el principio de la vanguardia de ir en contra de la

tradición. Romper las reglas y trasgredir la autoridad se convirtió en un modelo de vida, lo que ocasionó que la Modernidad se agotara en lo que Harold Rosenberg ha llamado *the tradition of the new*; es decir, nos acostumbramos a tomar lo nuevo como algo que no tardaría en envejecer ante nuestros mismos ojos.

El arte no es el que moría, sino una era. Ahora, en la posmodernidad, el pasado se ha convertido en un estilo, los modelos modernistas son parte del vocabulario de los artistas actuales, los elementos y formas del pasado se encuentran disponibles al igual que cualquier otro movimiento de siglos anteriores. El estilo del Modernismo se ha convertido en una opción para ser retomada, reciclada, citada, parafraseada o parodiada; de cualquier manera, para ser utilizada como lenguaje. Esto ha llevado a la crítica a considerar la obra de los ochenta como "híbridos eclécticos" y "mutaciones historicistas" 47.

A diferencia del arte feminista de los años ochenta, que se define por su carácter conceptual, el de los noventa atrae por su naturaleza "en crudo", visceral y directo. Ahora es menos una crítica a las imágenes y mercancías que condicionan la idea de lo femenino, y más en cambio, abordan heroicamente el tema como exorcismo de asuntos antes escondidos. Los temas que tratan las artistas de los años noventa son considerados alarmantes: violencia doméstica, racismo, homofobia, funciones vitales, violaciones, repugnancia hacia el propio cuerpo, placer femenino, deseo y poder sexual, acosamiento sexual, aborto, pornografía y derechos gays. De ninguna manera se puede siquiera insinuar que sean novedades en la sociedad, sin embargo, la denuncia por parte de las víctimas es lo que hace de este arte algo valioso en la sociedad posmoderna.

El cuerpo femenino en el arte de los noventa se encuentra a veces exaltado, otras degradado, otras simplemente presentado tal cual para ser observado y entendido. Su meta es decir verdades fuertes, descubrir secretos

oscuros, exponer placeres, hablar en voz alta para ser escuchadas. Se puede decir del arte contemporáneo que tanto el espectador como el contexto han cambiado más que lo observado y su contenido. El cuerpo puede ser una herramienta artística muy eficiente, pero es ante todo, el templo del espíritu humano. Y eso es, finalmente lo que realmente vemos cuando miramos al arte.



## CONCLUSIONES

---

### I.

El arte ha tomado un curso decisivo a partir de los años cincuenta. Con el advenimiento del Expresionismo abstracto, Nueva York se proclama la nueva capital del arte --destronando a París-- y permite al principio muy poca influencia importada de Europa. Esta situación perdura hasta bien entrados los años setenta. En cambio, en el decenio siguiente, se presenta un mayor espectro de posibilidades en el campo de las artes: significa el retorno a la pintura y, por lo tanto, al contenido en el arte, a la narrativa; se cuestiona el tratamiento de la figura humana y la imagen, y los "outsiders" o marginados --latinos, chicanos, homosexuales, mujeres, asiáticos-- encuentran un lugar dentro de la historia del arte contemporáneo.

A partir de los años setenta, y con mayor fuerza en los años ochenta, surge la inquietud en los artistas por replantearse cuestiones que hacía décadas habían sido abandonadas: el papel de la mujer en la sociedad, el medio ambiente como material nuevo en donde explorar posibilidades de discurso artístico, el cuerpo humano --tanto en su presentación exterior como interior-- estudiado desde una perspectiva anatómica y estética; y la incursión de los medios masivos de comunicación --radio, prensa, video y televisión-- en el circuito del arte actual.

La nueva imagen en los años ochenta surge en contra del rigor formalista y la restricción emocional del minimalismo y del arte conceptual de la década

anterior. La nueva figuración favorece la forma en equilibrio con el contenido. Se crea un arte que da la sensación de una visión fresca, un redescubrimiento de las fuentes primarias del arte, hay un retorno al estudio del pintor, fe en el progreso del artista, compromiso creativo con la técnica y los materiales. Se da un arte con calidad plástica, aun cuando no inventa formas tal como los modernistas lucharon por hacer, sino imita y apropia estilos e imágenes.

El arte recibe la influencia directa del *media*, la apropiación o la simulación, a manera de *collage* o *assemblage*, de imágenes y procesos, el arte culto, el *kitsch*, el arte popular, los *cómics*, el *graffiti*, la publicidad, la televisión y hasta la pornografía son formas que configuran el vocabulario del arte posmoderno. El feminismo, el arte de los "otros" y las minorías (negros, tercer mundo, aborígenes), junto con textos obvios que confrontan la ecología, el SIDA, las drogas, la problemática de género, pobreza, consumo y *mass-media*, conforman un arte que se encuentra entre las difusas fronteras del arte culto y el pastiche, dando mucho mayor importancia al simulacro que a la realidad.

Es decir, esto se produce cuando la imagen o apariencia del objeto seducen más por ella misma que por su utilidad. Por ejemplo, un político que sale en la televisión y por ello es más popular que por su plataforma política. Jean Baudrillard acuñó tal término y sentencia que la obra de arte se ha convertido en un fetiche, en un objeto para ser consumido al igual que cualquier otro producto que se ofrece en el mercado a la sociedad.

## II.

Después de elaborar un trabajo de investigación cuyo eje principal es la visualización del cuerpo humano y la problemática que se suscita a partir del hecho que se trata

de mujeres artistas observando y analizando el cuerpo femenino para crear sus obras, he llegado a las siguientes conclusiones.

Se debe tomar en consideración que el arte feminista no se concibe como un estilo ni una tendencia dentro de la Posmodernidad. El Movimiento Feminista de los años sesenta es la base de un movimiento de mujeres quienes proclaman un radical cambio social en el que debe imperar la igualdad en todos los campos. Se trata de una fuerza revolucionaria que emplea al arte como herramienta de comunicación para su discurso ligado con necesidades comunes. Por ello, se puede hablar de diferentes motivos o formas feministas en el contenido de una obra de arte; pero no es correcto hablar de un arte o una estética feminista en el sentido estricto de los términos. Incluso, las críticas de arte feministas están de acuerdo con esta afirmación<sup>48</sup>.

La crítica inglesa Griselda Pollock enuncia lo siguiente:

No es, por lo tanto, el hecho de que las actividades o representaciones sean emprendidas por *mujeres* lo que las hace feministas. Su feminismo es crucialmente un asunto de *efecto*. Para ser feminista, toda obra debe ser concebida dentro del marco de una crítica estructural, económica, política e Ideológica de las relaciones de poder en la sociedad y con un compromiso a una acción colectiva para su radical transformación <sup>49</sup>.

Es decir, una obra de arte no es feminista porque la artista lo sea; tiene un efecto como intervención feminista en el momento en el que actúa, hace demandas de o propone cuestionamientos a los espectadores. Es feminista cuando sugiere que existe otro tipo de conocimiento y sentido común, en el momento en el que transforma la manera tradicional de ver la obra de arte y en el momento en el que suscita cierta complicidad entre la creadora y la receptora de la obra.

La oposición femenino/masculino ha estado cerca de las discusiones entre el cuerpo y la mente, generalmente asociando al primero con las mujeres (seres naturales, biológicos) y al último con los hombres (seres culturales, de ideas). Las teorías misóginas llegan a la conclusión de que el cuerpo de la mujer es más débil

que el del hombre debido particularmente a las transformaciones hormonales (menstruación, embarazo, maternidad, lactancia) que sufre a lo largo de su desarrollo de niña a adolescente, después a mujer madura y finalmente, menopáusica. El problema de estas teorías patriarcales --e incluso machistas-- es que se visualiza a la mujer más cercana al cuerpo de lo que está el hombre y por eso la actividad política y social de la mujer se ve restringida a un papel meramente biológico que la define como un ser sensible, llena de emociones, más intuitiva y más cercana a la naturaleza. Todo ello no sería tan nocivo (porque en realidad es verdad) si no fuera porque la definición se quedara solamente en eso: falta considerar a la mujer con las mismas capacidades físicas e intelectuales que el hombre.

Partiendo de estas teorías machistas en las que la mujer se ve reducida al papel de "obedecer a su naturaleza", es quizás una razón por la que las mujeres en un principio actuaron con cautela al representar en el arte al cuerpo femenino por miedo de ser acusadas de exhibicionismo o aun, explotación sexista. Sin embargo, en los años noventa, Mendleeta, Sherman y Smith parten de su propio cuerpo para explorarlo, examinarlo y conocerlo como "el cuerpo, parte de todos los cuerpos" de las mujeres. El cuerpo para estas tres artistas es el objeto y el sujeto mismo de estudio y como medio de denuncia social.

Una de las principales cuestiones por las que lucha el feminismo es que está en contra de la visión (creencia y certidumbre) de que la mujer se encuentra con un menor número de capacidades a nivel social y político por el hecho de tener que aislarse de la vida pública para responder a sus necesidades biológicas: concebir, dar a luz y educar a los hijos. O sea que un primer paso para hablar de categorías igualitarias entre los dos sexos, sería transformar la ideología imperante la cual atribuye a la mujer cualidades exclusivamente relacionadas a su biología. Sin embargo, no es la biología en sí la que actúa como factor opresor sobre las mujeres,

sino en cómo la sociedad le da significado a esa biología. En conclusión, sería ideal concederle a las funciones del cuerpo femenino otro significado y valorarlo desde una perspectiva distinta a la actual. Lo que debe cambiarse son las actitudes y creencias sobre el cuerpo, más que la representación del cuerpo en sí.

El arte de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX es sumamente excluyente: los "modernismos" marginan a todo aquello que no cumple cabalmente lo estipulado en sus *Manifiestos*, y por lo tanto la selección que ellos hacen es elitista, especializada y desde luego, excluyen el arte hecho por mujeres <sup>89</sup>. La tradición moderna es selectiva y reaccionaria, considerando el resto como residuo históricamente irrelevante. Claro ejemplo de ellos es la poca cantidad de mujeres artistas o que forman parte importante de los grupos de los artistas de vanguardia. Los *Manifiestos* son elaborados, escritos y firmados por hombres y quienes no cumplan lo que se predica en ellos, debe retirarse del grupo. Entre algunos ejemplos cito a André Breton quien en ocasiones entró en pleito con Éluard o Dalí por no seguir las reglas de los que se planteaba en sus escritos; o Theo Van Doesburg quien al incluir el rombo y la línea diagonal en sus cuadros, además de otros colores que no fueran los primarios, fue rechazado por Mondrian pues no respetaba lo suscrito en *De Stijl*.

En cambio en la Posmodernidad, se extiende el conocimiento a las masas, se trata de una era plural y popular en cuanto tiende a no especializarse tanto como lo hizo la Modernidad causando que su mismo público los abandonara. El feminismo se define como posmoderno pues es la búsqueda para afrontar querellas sociales, desde una perspectiva de diversas prácticas críticas y complejas, lejos del formalismo y la hegemonía patriarcal de la Modernidad. El feminismo es, pues, un movimiento político que intenta desarticular el discurso dominante que ha prevalecido por muchos años y que es claramente misógino. El arte se presenta como el medio ideal de presentación y representación física de las ideas y posturas

feministas de las mujeres por la emancipación de las mujeres.

El filósofo alemán Andreas Huyssen señala que *"el arte, la literatura y la crítica de la mujer constituyen una parte fundamental de la cultura postmoderna de los años setenta y ochenta, y desde luego un exponente de la vitalidad y energía de esa cultura"* <sup>51</sup>. El arte posmoderno debe entenderse como una tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite. La fascinación erótica y estética del Oriente, los temas que tratan la ecología, la crítica feminista y la cultura de masas funcionan como nuevos métodos que le infunden al arte contemporáneo una nueva definición y lo hacen funcionar --como afirma Huyssen-- en nuevas constelaciones.

A manera de Epílogo, me gustaría añadir que quedan muchas interrogantes que podrían ser el punto de partida para un trabajo posterior. ¿Qué significará el cuerpo humano masculino/femenino para las futuras generaciones "computarizadas"? ¿En dónde quedará la limitación de lo ético y lo socialmente aceptado, en cuanto que la transformación genética se visualiza como "lo más normal"? ¿Hasta qué punto somos dueños de nuestro cuerpo? ¿Seguirá siendo el aborto el tema de discusión de los grupos que pelean por el derecho a la vida o será que la biotecnología tendrá unos avances tan audaces que la discusión se volcaría a si es ético o no hacer transformaciones al feto "in utero"? ¿Desde qué perspectiva se estudiará al cuerpo femenino, como una entidad única y diferenciada del sexo masculino, o como una derivación de algo imperfecto como durante siglos se ha venido haciendo?

## NOTAS

---

1. Hal Foster en Charles Harrison y Paul Wood. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1993. pág. 239)
2. Ivo Mesquita. "Nazareth Pacheco: el cuerpo en construcción", en *Poliéster*. Vol. 3. Núm. 9. México, D.F., verano de 1994. págs. 46-47
3. Eduardo Subirats. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1986. pág. 45
4. *Ibidem*. pág. 130
5. Joan Sureda y Ana María Guasch. *La trama de lo moderno*. Madrid, Ed. Akal, 1987. (colección Arte y Estética). pág. 148
6. Jorge Glusberg. *El arte de la performance*. Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1988. pág. 35
7. *Ibidem*. pág. 106
8. *Ibidem*. pág. 109
9. Jean-Loius Ferrier *et.al.* *Arte del Siglo XX*. Tomo II. Barcelona, Ed. Salvat, 1990. pág. 204
10. Liz Stanley y Sue Wise. *Breaking Out Again: Feminist Ontology and Epistemology*. Londres, Ed. Routledge, 1983. pág. 195
11. Ver Carol Duncan. "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", en Norma Broude y Mary D. Garrard (edit.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Nueva York, Harper& Row Publishers, 1982.
12. Jorge Glusberg. *op.cit.*, pág. 34
13. Arte del Yo: Orientación abusiva hacia los temas del propio yo. Evocan prácticas

de diversos tipos de sociedades donde hieren o deforman miembros, transforman la morfología de ciertos órganos, sobre todo los sexuales, tatuajes, incisiones, etc.

14. "Existe pues, una relación espontánea entre el Mundo y el cuerpo expresada por el deseo de atrapar las cosas desde su origen, de encontrar un contacto simple e ingenuo con el Mundo, de descubrir las cosas en la relación misma que ellas guardan con cada individualidad corporal; en una palabra, por el deseo de descubrir el acto de sentir. Es éste en resumen el objeto de la Fenomenología". Araceli Rico. *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México, Ed. Plaza y Janés, 1987. pág. 24
15. Bruce Guenther. "The Figurative Impulse", en *Three Decades: The Oliver-Hoffmann Collection*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1988. pág. 95
16. Antoine Prost. "Fronteras y espacios de lo privado", en *Historia de la vida privada: La vida privada en el siglo XX*. Vol. 9. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1990. pág. 94
17. Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.
18. *Ibidem*. pág. 10
19. Jeffrey Deitch. *Posthuman*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre. Atenas, Deste Foundation for Contemporary Art, 1992. Pertenecen a la corriente del "Posthumanismo" las artistas Cindy Sherman y Kiki Smith, trabajadas en esta tesis.
20. Jeffrey Deitch en entrevista con Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, octubre de 1992. pág. 93
21. Cfr. Jeffrey Deitch en entrevista con Giancarlo Politi y Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, noviembre-diciembre de 1992. pág. 66
22. Jeffrey Deitch. *Posthuman*. *op.cit.*, pág. 27
23. *Idem.*, pág. 33
24. *Idem.*, pág. 45
25. Nancy Grubb. (edlt.) *Making their Mark: Women Artists Move Into the Mainstream, 1970-1985*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1989. pág. 67
26. Gregory Battcock (edit.). *New Artists Video*. Nueva York, E.P. Dutton, 1978. pág. 129
27. Calvin Tomkims. *The Scene: Reports on Post-Modern Art*. Nueva York, The Viking Press, 1976. pág. 219



28. En estos años se presentan en distintos foros de los Estados Unidos las exposiciones: "Light Show", "Machine Show", "Technology Show", "Cybernetic Art", etc.
29. Kim Levin. "Farewell to Modernism", en Richard Hertz. *Theories of Contemporary Art*. Nueva Jersey, Ed. Prentice-Hall, 1985. pág. 6
30. Joan Sureda y Ana María Guasch. *op.cit.*, pág. 149
31. Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*. 3a. edición. Madrid, Ed. Akal, 1988. pág. 251
32. Elissa Turner. "One with the Earth", en *Artnews*. Vol. 93. Núm. 5. Nueva York, mayo de 1994. pág. 33
33. John Beardsley. "Land Art", en *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1913-1993*. Munich, Ed. Prestel-Verlag, 1993. pág. 138
34. Edward Lucie-Smith. *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1994. pág. 161
35. Claude Lévi-Strauss. *Mito y significado*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.
36. Las culturas primitivas aceptan el dominio de la naturaleza sobre el hombre, cuestión que el hombre contemporáneo parece haber perdido al encomendársele la tarea de conquistar la Tierra.
37. Nancy Grubb. (edit.) *op.cit.*, pág. 106
38. *Idem.*
39. *Idem.*
40. El escritor Jan Avgikos menciona que en 1986 el reporte de la Comisión Meese relaciona a lo pornográfico específicamente a lo que es "irreal"; es decir, es la representación del sexo lo que lo hace pornográfico, y no el sexo mismo. Cfr. Jan Avgikos. "Cindy Sherman: Burning Down the House", en *Artforum*, enero de 1993, págs.74-79
41. Susan Tallman. "Kiki Smith: Anatomy Lessons", en *Art in America*. Vol. 80. Núm. 4. Nueva York, abril de 1992. pág. 147
42. La exposición *Stained Sheets/Holy Shroud* incluyó a los artistas Mike Kelly, Curtis

Mitchell y Kiki Smith para la galería Krygier/Landau Contemporary Art, Santa Mónica, California, abril-mayo de 1990. Ver *Arts Magazine*. Vol. 65. Núm. 4. Nueva York, diciembre de 1990. págs. 58-62

43. David Humphrey. "Stained Sheets/Holy Shroud", en *Arts Magazine. op.cit.*, pág. 58

44. Nancy Grubb. (edit.) *op.cit.*, pág. 189

45. Las feministas basan su metodología de trabajo en la concepción deconstructiva de la creación. Se introducen novedades o elementos que distorsionan la referencialidad, se desplazan las intenciones o se yuxtaponen los códigos de lenguaje para propiciar otra lectura no masculinizada. No aspiran a detentar una situación de supremacía, una posición jerárquica o de privilegio. Esto da pie a otro tipo de esquemas de comunicación en el que se yuxtaponen, desplazan o suspenden los códigos tradicionales para otorgarles una nueva lectura, otra posible mirada.

46. A mediados de los años setenta, un grupo de artistas comenzó a crear obras que desafiaban el tabú en contra de las artes decorativas. Apoyados en diseños de tapetes orientales, imágenes bizantinas, célticas o islámicas, colchas y diseños indígenas, crean el movimiento denominado *Pattern and Design* (Estampado y Diseño). Robert Atkins. *Artspeak*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1990. págs. 120-121.

47. Kim Levin. "Farewell to Modernism", en Richard Hertz. *op.cit.*, pág. 1

48. Cfr. Griselda Pollock, Lucy Lippard, Linda Nochlin, Whitney Chadwick y las artistas Judy Chicago, Hannah Wilke y Mary Kelly, entre otras.

49. Griselda Pollock en Rozsika Parker y Griselda Pollock. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. Nueva York, Pandora Press, 1987. pág. 93

50. En el *Manifiesto* futurista se clama abiertamente: "Nosotros queremos glorificar la guerra... el militarismo, el patriotismo... las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer"; y continúa: "Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas... y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria". Ver Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 4a. ed. Madrid, Ed. Alianza, 1984. pág. 372

51. Andreas Huyssen "Cartografía del postmodernismo", en *Modernidad y Postmodernidad*. Compilación de Josef Picó. *op.cit.*, pág. 214

## BIBLIOGRAFÍA

---

*American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1913-1993.* Munich, Ed. Prestel-Verlag, 1993.

ARMSTRONG, Richard, et. al. Catálogo para la exposición *1991 Biennial Exhibition.* Whitney Museum of American Art, Nueva York, abril-junio de 1991.

ATKINS, Robert. *Artspeak.* Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1990.

BATTCOCK, Gregory. *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual.* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977. (Colección punto y línea)  
----- (edit.). *New Artists Video.* Nueva York, E.P. Dutton, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo.* Barcelona, Ed. Anagrama, 1988. (colección Argumentos).

BENHABIB, Seyla y CORNELLA, Drucilla. *Teoría feminista y teoría crítica.* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

BENJAMIN, Walter. *La obra artística en la época de su reproducibilidad técnica,* 1936. Traducción libre al español de Beatrix Hoestettler.

BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D. (edit.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany.* Nueva York, Harper & Row Publishers, 1982.

CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad-postmodernidad.* Buenos Aires, Ed. Puntosur, 1989.

CELANT, Germano. *Unexpressionism. Art beyond the contemporary.* Nueva York, Ed. Rizzoli, 1988.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society.* Nueva York, Thames and Hudson, 1990.

CLEARWATER, Bonnie. *Ana Mendleeta: A Book of Works.* Miami Beach, Grassfield Press, 1993.

DEITCH, Jeffrey. *Posthuman*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre. Atenas, Deste Foundation for Contemporary Art, 1992.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle (edit.) *Historia de las mujeres*. (Tomo VIII: El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad. Tomo IX: El siglo XX. Guerras, entreguerra y posguerra. Tomo X. El siglo XX. La nuevas mujer). Madrid, Ed. Taurus, 1993.

ECKER, Gisela (edit.) *Estética feminista*. Barcelona, Icaria Ed., 1986.

FEHER, Michel (edit.) *Fragmentos para una historia del cuerpo*. Parte primera, segunda y tercera. Madrid, Ed. Taurus, 1990.

FOSTER, Hal, BAUDRILLARD, Jean, et. al. *La Postmodernidad*. México, Ed. Kairós, 1988.

GABLIK, Suzi. *Has Modernism failed?* Nueva York, Ed. Thames and Hudson, 1984.

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1988.

-----*Moderno/Postmoderno. De Nietzsche al arte global*. Buenos Aires, Emecé editores, 1993.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolls, Indiana University Press, 1994.

GRUBB, Nancy. (edit.) *Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1989.

HARRISON, Charles y WOOD, Paul. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

-----*Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

HEIN, Hilde y KORSMEYER, Carolyn. *Aesthetics in Feminist Perspective*. Indianapolls, Indiana University Press, 1993.

HELLER, Agnes. *Historia y futuro. ¿Sobrevivirá la modernidad?* Barcelona, Ed. Península, 1991. (colección Ideas)

HELLER, Nancy. *Women Artists: An Illustrated History*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1991.

HERTZ, Richard. *Theories of Contemporary Art*. Nueva Jersey, Ed. Prentice-Hall, 1985.

HONNEF, Klaus. *Contemporary Art*. Hamburgo, Ed. Taschen, 1988.

HUGHES, Robert. *The shock of the new*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1991.

-----*A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Ed. Anagrama,

1992. (colección Argumentos)

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991. (colección Paidós Studio)

KELLEIN, Thomas y SCHULZ-HOFFMANN, Carla. *Cindy Sherman*. Catálogo de la exposición itinerante de la artista en la Kunsthalle Basel, Staatsgalerie moderner Kunst, München y Whitechapel Art Gallery, Londres, marzo- septiembre de 1991.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman: 1975-1993*. Nueva York, Ed. Rizzoli, 1993.

LEVIN, Kim. *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s and 80s*. Nueva York, Harper & Row Publishers, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1986. (colección Argumentos)

-----*El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1994. (colección Argumentos)

LIPPARD, Lucy. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York, E.P. Dutton, 1976.

-----*The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York, The New Press, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. México, Ed. Kalrós, 1990.

-----*La Postmodernidad (explicada a los niños)*. 2a. ed. Barcelona, Ed. Gedisa, 1986.

MAMIYA, Christin J. *Pop Art and Consumer Culture: American Super Market*. Austin, University of Texas Press, 1992.

MARCHAN-FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. 3a. edición. Madrid, Ed. Akal, 1988.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza Forma, 1979.

*Modernidad y Postmodernidad*. Compilación de Josef Picó. Madrid, Alianza Ed., 1988.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas. A crise da hora atual*. Río de Janeiro, Ed. Paz e Terra S.A., 1975.

NICHOLSON, Linda (edlt.) *Feminism/Postmodernism*. Nueva York y Londres, Ed. Routledge, 1990.

- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power, and other Essays*. Nueva York, Icon Editions, 1988.
- PAPADAKIS, Andreas. (edit.) *New Art. An International Survey*. Nueva York, Ed. Rizzoli, 1991.
- PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. Nueva York, Pandora Press, 1987.
- PERREAULT, John y BARRERAS DEL RIO, Petra. *Ana Mendieta: A Retrospective*. Catálogo de la exposición retrospectiva de la artista en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, noviembre de 1987- enero de 1988.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the Avant-Garde*. Cambridge, The Belknap Press, 1968.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. 5a. reimpresión. Londres, Ed. Routledge, 1993.
- POPPER, Frank. *Art, action and participation*. Nueva York, New York University Press, 1975.
- PROST, Antoine. *Historia de la vida privada: La vida privada en el siglo XX*. Vol. 9. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1990.
- RAVEN, Arlene, LANGER, Cassandra y FRUEH, Joanna. *Feminist Art Criticism: An Anthology*. Nueva York, Icon Editions, 1991.
- ROBBINS, Corinne. *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*. Nueva York, Harper and Row, 1984.
- ROSENBLUM, Robert. "In search of the new", en *New Art International*. Nueva York, St. Martin's Press, 1990.
- SLATKIN, Wendy. *The Voices of Women Artists*. Nueva Jersey, Prentice Hall, 1993.
- STANLEY, Liz y WISE, Sue. *Breaking Out Again: Feminist Ontology and Epistemology*. Londres, Ed. Routledge, 1983.
- STEARNS, Robert, et. al. *Breakthroughs. Avant-Garde artists in Europe and America, 1950-1990*. Nueva York, Ed. Rizzoli, 1991.
- SUBIRATS, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989. (colección palabra plástica)  
 -----*La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1986.

TICKNER, Lisa. "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970", en *Art History*. Vol. I. Núm 2., junio de 1978.

TOMKINS, Calvin. *The Scene: Reports on Post-Modern Art*. Nueva York, The Viking Press, 1976.

VATTIMO, Gianni, et.al. *En torno a la Postmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990.  
-----*La sociedad transparente*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989. (colección Pensamiento Contemporáneo)

WALKER, John. *Art in the Age of Mass Media*. Boulder, Westview Press, 1994.

WHEELER, Daniel. *Art since mid-century. 1945 to the present*. Nueva York, The Vendome Press, 1991.

## HEMEROGRAFIA

---

ACHA, Juan. "Arte conceptual en América Latina", en *Plural*. Núm. 29. México, D.F., febrero de 1974.

ALLOWAY, Lawrence. "Women's art in the '70s", en *Art in America*. Vol. 64. Núm. 3. Nueva York, mayo-junio de 1976.

AVGIKOS, Jan. "Cindy Sherman: Burning Down the House", en *Artforum*, enero de 1993.

BERMAN, Avls. "A Decade of Progress: But could a Female Chardin make a Living?", en *Artnews*. Vol. 79. Núm. 8. Nueva York, octubre de 1980.

DECTER, Joshua. "Kiki Smith", en *Flashart*. Núm. 148. Nueva York, octubre de 1989.

DEITCH, Jeffrey en entrevista con Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, octubre de 1992.

-----Jeffrey Deltch en entrevista con Giancarlo Pollitl y Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, noviembre-diciembre de 1992.

GLUECK, Grace. "Women Artists '80", en *Artnews*. Vol. 79. Núm. 8. Nueva York, octubre de 1980.

HARPER, Paula. "The First Feminist Art Program: A View from the 1980s", en *Signs*.

TICKNER, Lisa. "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970", en *Art History*. Vol. 1. Núm 2., junio de 1978.

TOMKINS, Calvin. *The Scene: Reports on Post-Modern Art*. Nueva York, The Viking Press, 1976.

VATTIMO, Gianni, et.al. *En torno a la Postmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990.  
-----*La sociedad transparente*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989. (colección Pensamiento Contemporáneo)

WALKER, John. *Art in the Age of Mass Media*. Boulder, Westview Press, 1994.

WHEELER, Daniel. *Art since mid-century. 1945 to the present*. Nueva York, The Vendome Press, 1991.

## HEMEROGRAFIA

---

ACHA, Juan. "Arte conceptual en América Latina", en *Plural*, Núm. 29. México, D.F., febrero de 1974.

ALLOWAY, Lawrence. "Women's art in the '70s", en *Art in America*. Vol. 64. Núm. 3. Nueva York, mayo-junio de 1976.

AVGIKOS, Jan. "Cindy Sherman: Burning Down the House", en *Artforum*, enero de 1993.

BERMAN, Avis. "A Decade of Progress: But could a Female Artist make a Living?", en *Artnews*. Vol. 79. Núm. 8. Nueva York, octubre de 1980.

DECTER, Joshua. "Kiki Smith", en *Flashart*. Núm. 148. Nueva York, octubre de 1989.

DEITCH, Jeffrey en entrevista con Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, octubre de 1992.

-----Jeffrey Deitch en entrevista con Giancarlo Pirelli y Helena Kontova. *Flashart*. Nueva York, noviembre-diciembre de 1992.

GLUECK, Grace. "Women Artists '80", en *Artnews*. Vol. 79. Núm. 8. Nueva York, octubre de 1980.

HARPER, Paula. "The First Feminist Art Program: A View from the 1980s", en *Signs*.



*Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 10. Núm. 4. University of Chicago, verano de 1985.

HEARTNEY, Eleanor. "How Wide is the Gender Gap?", en *Artnews*. Vol. 86. Núm. 6. Nueva York, verano de 1987.

HUMPHREY, David. "Stained Sheets/Holy Shroud", en *Arts Magazine*. Vol. 65. Núm. 4. Nueva York, diciembre de 1990.

KUSPIT, Donald. "Sincere Cynicism. The Decadence of the 1980's", en *Arts Magazine*. Vol. 65. Núm. 3. Nueva York, noviembre de 1990.

LARSON, Kay. "For the first time women are leading not following", en *Artnews*. Vol. 79. Núm. 8. Nueva York, octubre de 1980.

LINKER, Kate. "Eluding Definition", en *Artforum*. Núm. 23. Nueva York, diciembre de 1984.

LIPPARD, Lucy. "The Pains and Pleasure of Rebirth: Women's Body Art", en *Art in America*. Vol. 64. Núm. 3. Nueva York, mayo-junio de 1976.

LYON, Christopher. "Kiki Smith: Body and Soul", en *Artforum*. Núm. 28. Nueva York, febrero de 1990.

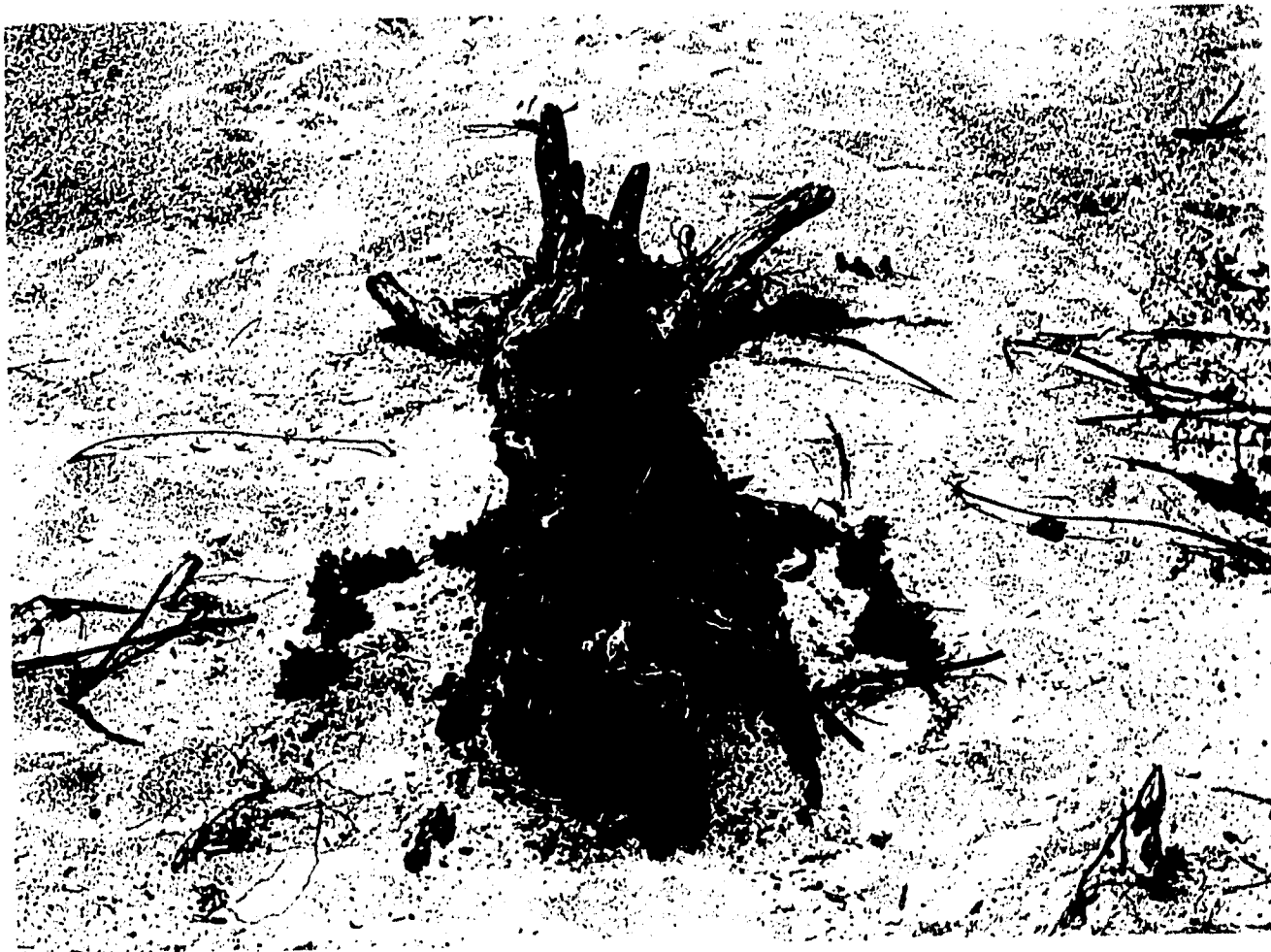
MCCORMICK, Carlo. "Kiki Smith", en *Artforum*. Núm. 27. Nueva York, octubre de 1988.

MESQUITA, Ivo. "Nazareth Pacheco: el cuerpo en construcción", en *Poliéster*. Vol. 3. Núm. 9. México, D.F., verano de 1994.

SMITH, Roberta. "Kiki Smith", en *The New York Times*. 1o. de junio de 1990.

SUBIRATS, Eduardo. "De las vanguardias al espectáculo", en *La Jornada Semanal*. México, D.F.

TALLMAN, Susan. "Kiki Smith: Anatomy Lessons", en *Art in America*. Vol. 80. Núm. 4. Nueva York, abril de 1992.



**fig. 1**  
ANA MENDIETA  
*Sin título, 1976*  
Serie árbol de la vida  
Fotografía en color  
50 x 33 cms.

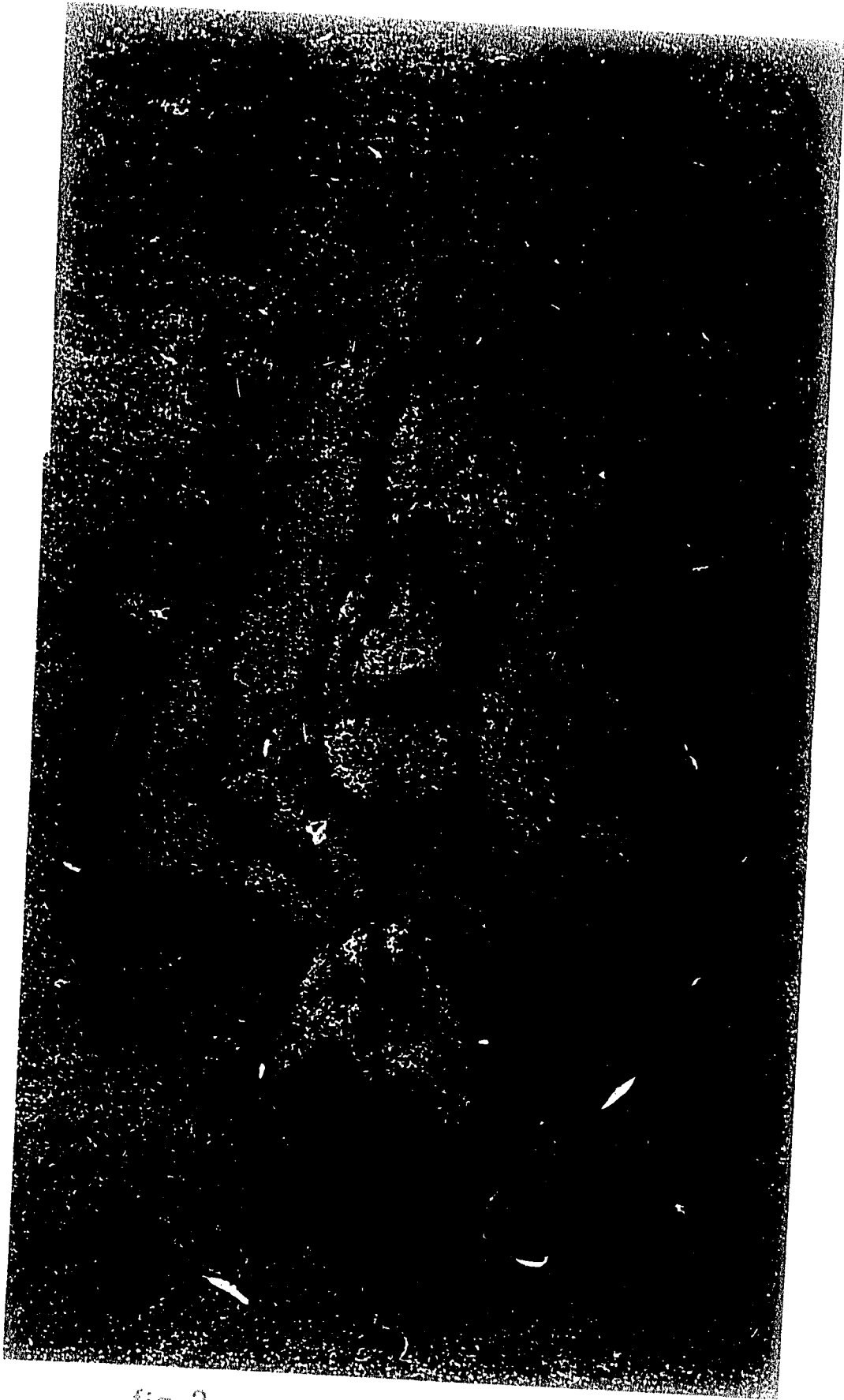


fig-2

ANA MENDIETA  
*Sin Titulo*, 1977  
Serie: Feliche

Fotografía en color, documenti anche in bianco e nero  
30 x 25 cm.



**fig. 3**  
ANA MENDIETA  
*Sin título, 1977*  
Serie silueta  
Fotografía en color  
50 x 33 cms.

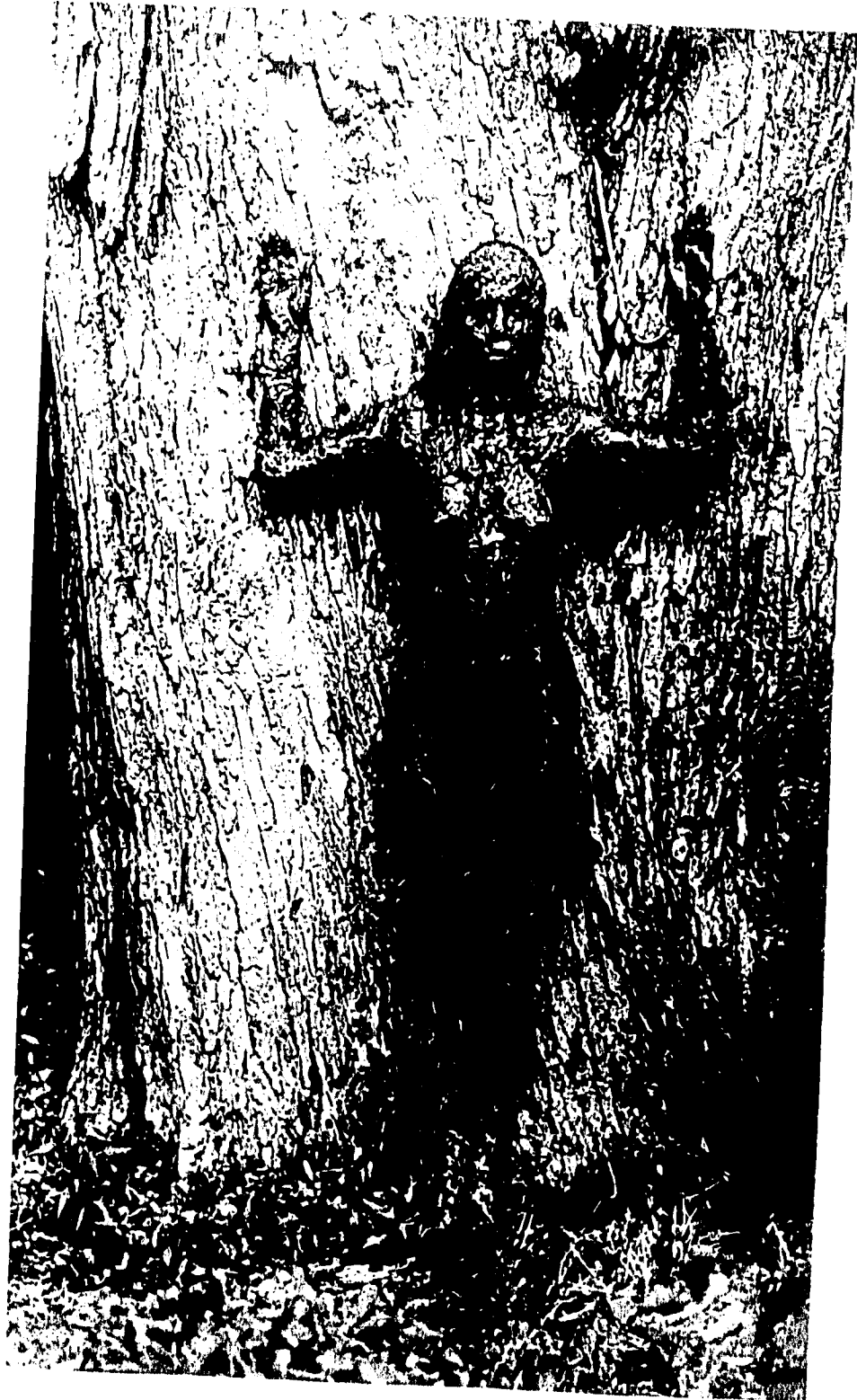


fig. 4

ANA MENDIETA

*Arbol de la vida #294, 1977*

Serie árbol de la vida/silueta

Fotografía en color documentando escultura terrestre/corporal

50 x 33 cms.



fig.5

ANA MENDIETA

*Sin título, 1985*

Tronco de árbol semicircular tallado  
y quemado con pólvora

200 x 63 cms.



fig. 6  
CINDY SHERMAN  
*Sin título*, 1992  
Fotografía en color  
173 x 114 cms.



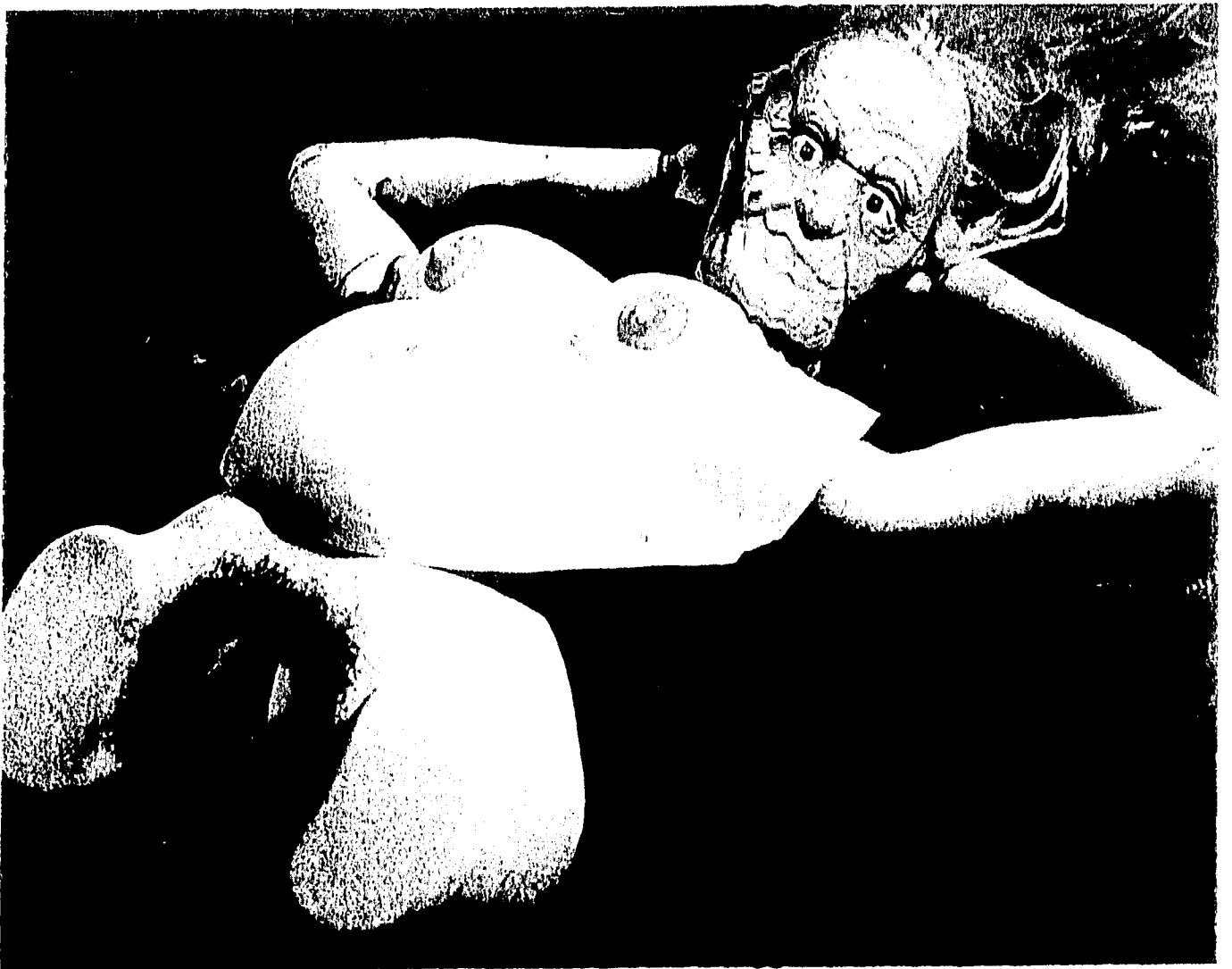
fig-7

CINDY SHERMAN  
*Sin título, 1992*  
Fotografía en color  
190 x 127 cm.





fig. 8  
CINDY SHERMAN  
Sin títul.o #254, 1992  
Fotografía en color  
127 x 190 cms.



**fig. 9**  
CINDY SHERMAN  
*Sin título #250, 1997*  
Fotografía en color  
127 x 190 cms.



fig. 10

CINDY SHERMAN  
*Sin título #257, 1992*  
Fotografía en color  
172 x 134 cms.



fig.11  
KIKI SMITH  
*Un hombre*, 1988  
Tinta sobre papel  
120 x 95 x 15 cms.



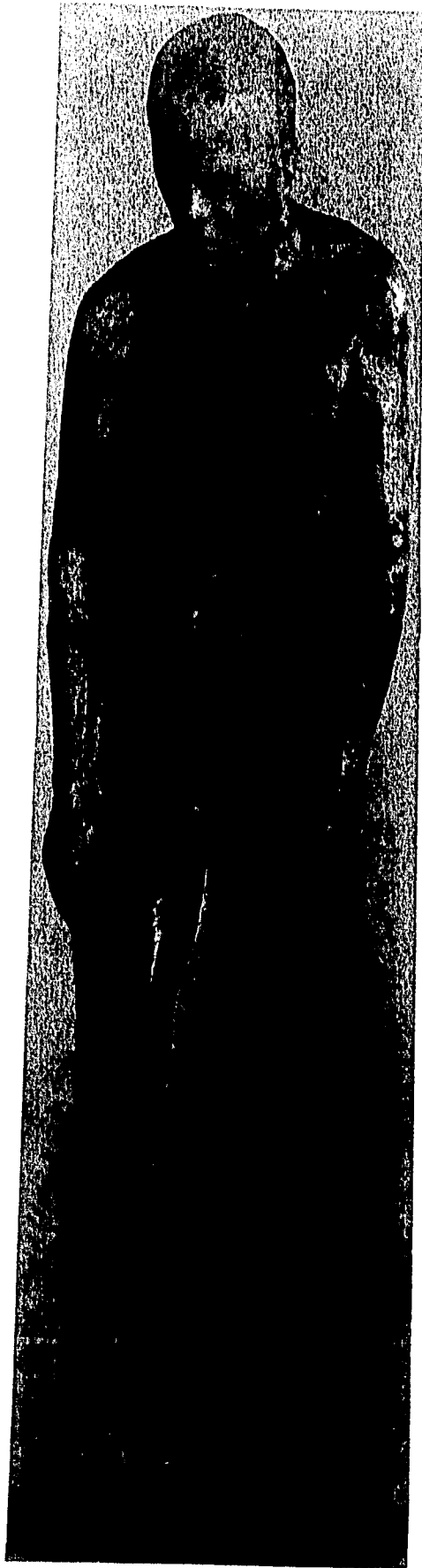
**fig.12**

KIKI SMITH

*Sin título, 1989*

Papel

213 cms. de altura



**fig.13** KIKI SMITH  
*Sin título*, 1991  
Cera  
180 cms. de altura

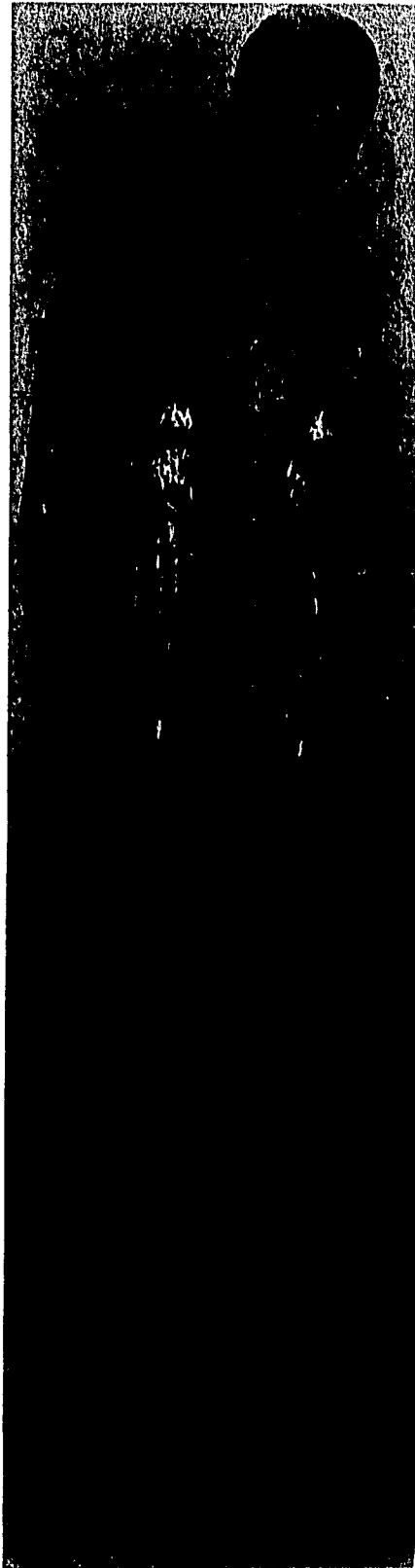
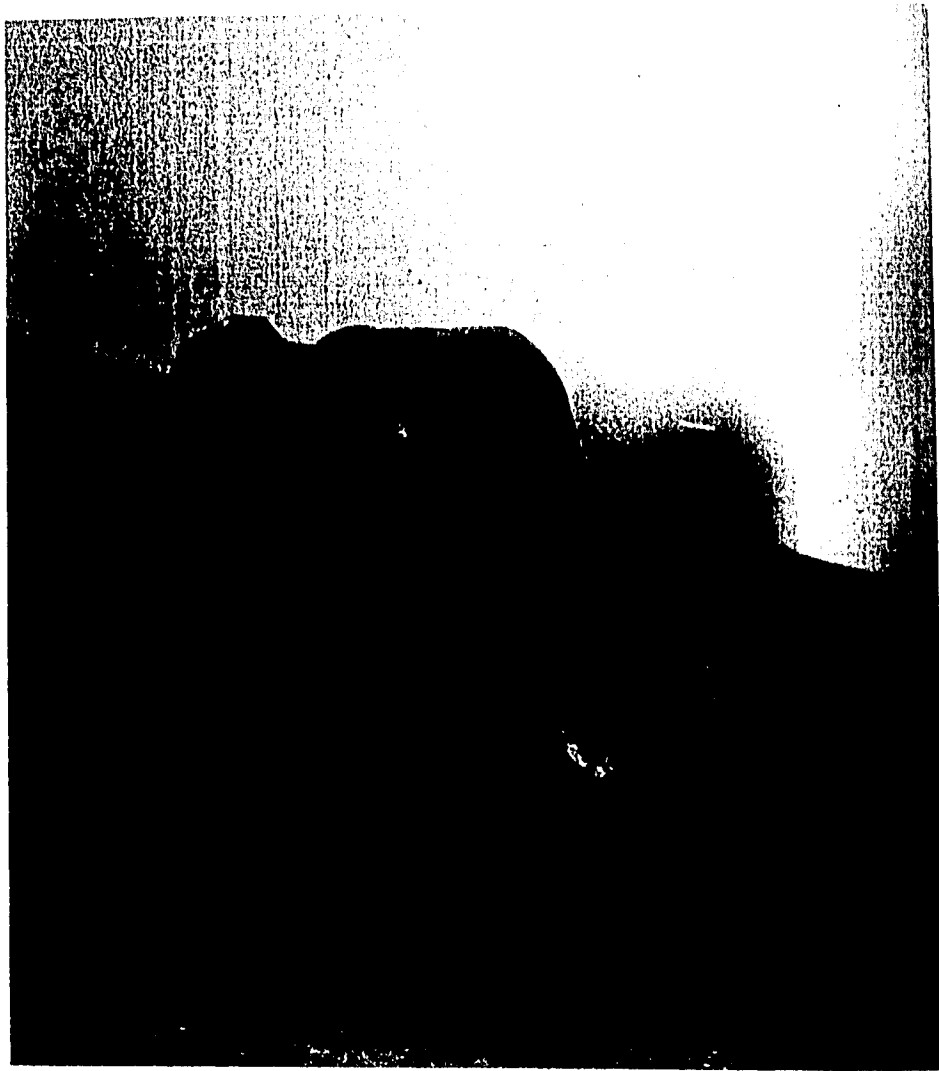


fig. 14

KIKI SMITH  
*Sin título*, 1991  
Cera  
180 cms. de altura



**fig.15**

KIKI SMITH

*Cola*, 1992

Cera, pigmento y papel mâché

406 x 58 x 58 cms.