

Roxana Sosa Sánchez
Universidad Complutense de Madrid, España

La construcción cultural de la identidad femenina: la iconografía del cuerpo como propuesta artística desde la sociología del género

Resumen: En este artículo desarrollo la iconografía del cuerpo realizada por las mujeres artistas representativas de los años sesenta y setenta del siglo XX. Las artistas de este periodo proponen una reflexión en torno al cuerpo humano, junto con la adopción de comportamientos plásticos heterogéneos que, originándose en ese momento histórico, se mantendrán vigentes, cobrando incluso más vigor en décadas posteriores, dando origen a una diversidad de prácticas y temáticas artísticas.

Palabras clave: identidad; iconografía; creación; plástica; experimental.

Copyright © 2013 by Revista
Estudios Feministas.

Introducción

La presencia de las mujeres en el panorama artístico tiene su origen en la denominada época de las vanguardias históricas, momento que corresponde al período de entreguerras. En este sentido, se conoce como vanguardias históricas a los estilos artísticos que aparecieron en el primer cuarto del siglo XIX. El término, aplicado al campo artístico, supone el abandono de la imitación a la naturaleza y el interés hacia el lenguaje de las formas y colores. El arte se vincula con una actitud progresista y posee la intención de cambiar la sociedad rompiendo con paradigmas estéticos del pasado. En este contexto, primera mitad del siglo XX, la presencia real de las mujeres como artistas, y no sólo como compañeras, cobra protagonismo para continuar siendo destacable en el marco del Expresionismo Alemán, adquiriendo gran relevancia durante la Rusia pre y post-revolucionaria, para alcanzar una presencia nada desdeñable con la llegada del movimiento Surrealista. El inicio de los primeros

movimientos de emancipación de la mujer y las luchas sufragistas, que discurren paralelos al desarrollo del siglo XX, sentarán las bases hacia lo que será, en los años setenta y ochenta, la presencia activa de la mujer en el arte.

Al desarrollar este artículo sobre arte y mujer, he de destacar que muchas artistas trabajaron en el aislamiento y fueron excluidas y silenciadas, sistemáticamente, de los movimientos artísticos. Sólo en parte fueron recuperadas del olvido, gracias a la labor investigadora de las historiadoras del arte feministas. Hoy es posible conocer a muchas de las artistas, gracias a la tarea de recopilación histórica realizada por numerosas investigadoras.

La historia del arte ha elaborado sus propios códigos internos, no sólo al destacar la figura del artista varón, sino también al valorar, por lo que a la plástica se refiere, aspectos como la innovación, la técnica, así como el formato monumental. Esta concepción ha dejado un margen muy limitado para muchos cuadros de pequeñas dimensiones de mujeres creadoras, pero con una técnica propia y consistente. Esta preponderancia de lo monumental en la historia también ha contribuido a la exclusión de muchas mujeres artistas que hubieron de conjugar responsabilidades domésticas con la creación.

En este artículo analizo cómo fue representada la temática del cuerpo por algunas mujeres artistas de los años sesenta y setenta del siglo XX, lo que permitirá considerar cómo algunas obras se anticipan respecto a lo que será la representación del cuerpo en las obras de las artistas de los años ochenta y noventa del siglo XX.

Considero que la temática del cuerpo es relevante, ya que supone el origen desde donde investigar la identidad femenina. Dibujar la propia imagen crea una mirada nueva, lo que se convierte en un primer paso para dominar el propio cuerpo. Gran parte de la iconografía producida por mujeres ha venido tomando como referente el cuerpo. Y es que el cuerpo lo es todo para la mujer. Se relaciona no sólo con la fecundidad, sino que también actúa como desencadenante de la atracción hacia el otro sexo. Además éste proporcionaba a las mujeres su única parcela, ya que el hombre había tomado otros territorios de los cuales la mujer quedaba excluida.

Muchas de las imágenes creadas por las artistas que exploran la construcción cultural de la identidad femenina, o su imposibilidad, influidas conscientemente por el feminismo, toman el cuerpo como referente principal.

Veamos, a continuación, cómo fue representada esta temática por algunas artistas de los años sesenta y setenta del siglo XX.

La representación del cuerpo en las mujeres artistas

Las artistas de los años sesenta y setenta tuvieron un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, y, de hecho, se puede decir que fueron iniciadoras respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serían las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes de la mujer difundidas por la tradición del desnudo femenino. Con sus reflexiones contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones. En este sentido: “el arte feminista articula el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imaginería vaginal, de imágenes teatrales y del cuerpo, de representaciones de temas previamente tabúes tales como la menstruación, etc.”¹ Las artistas de este periodo, que toman la iconografía del cuerpo como reflexión y práctica artística, tratan de hacer visible un cuerpo que ha sido omitido por el arte, manifestando sus experiencias, sus sentimientos, pero desde su visión propia y revelando el interior del cuerpo, a diferencia de la tradición del desnudo femenino, que ponía el énfasis en el exterior del cuerpo. Muchas artistas, en este contexto, orientan su trabajo a cuestionar las imágenes de la mujer difundidas en la tradición del desnudo femenino.

¹ Linda NEAD, 1998, p. 127.

Algunas artistas que indagaron en esta temática como objeto de investigaciones feministas son, entre otras muchas, las que analizamos a continuación:

Destacamos, en primer lugar, a la artista Carolee Schneemann (Pennsylvania, 1939), quien, en la presentación de su obra titulada *Rollo interior* (1975), reivindica la libertad sexual y construye una tradición femenina de la representación desde el pasado mitológico hasta el presente. En este sentido la propia artista afirma:

En cierto sentido yo regalo mi cuerpo a otras mujeres: nos devolvemos el cuerpo a nosotras mismas. Las imágenes cotidianas de las danzarinas toreras de Creta – alegres, libres, con los senos desnudos, mujeres que saltan con precisión del peligro al poder – guiaron mi imaginación”.²

² NEAD, 1998, p. 127.

En esta obra, *Rollo interior*, la artista pinta los contornos de su cuerpo y de su cara; a continuación lee un texto antiguo, mientras va adoptando poses propias de una modelo. Hacia el final de la presentación de la obra tira el libro y comienza a leer un rollo que extrae de su vagina, identificándose aquí el cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento interior y

también como poder matriarcal. Otras obras en las que fusiona la danza, la música y la coreografía son las tituladas *La alegría de la carne* (1964), y *Fuses* (1965). En estas obras destaca la temática asociada a las sensaciones y funciones relacionadas con el cuerpo.

Lesley Sanderson (Malasia, 1961) en su autorretrato titulado *Tiempo de cambio* (1989), analiza el estereotipo de la mujer oriental. En la obra aparecen dos figuras femeninas: una vestida, que representa a una mujer de otra etnia en una pose sumisa, mirando hacia abajo a la otra figura, y esta última, sentada y desnuda frente a la mujer vestida no es otra que la propia artista.

Otra artista destacable es Mary Duffy (1961), quien también utiliza en sus representaciones y escritos su cuerpo desnudo. A través de él encara cuestiones en torno al género y la discapacidad. La artista señala:

Por medio de mis obras, trato de encontrar y encuentro un equilibrio en relación con mis sentimientos hacia mi cuerpo. No es un enunciado confortable o definitivo sobre imágenes de mujeres o imágenes de discapacidades. He estado rodeada toda mi vida de imágenes de una cultura que valoriza enormemente la belleza física y la integridad, una cultura que niega la diferencia. Mi identidad como una mujer con una discapacidad es fuerte, sensual, sexual, fluida, flexible y política.³

³ NEAD, 1998, p. 128.

Su obra titulada *Cortar los brazos que atan* (1987), se compone de ocho fotografías con textos acompañando a cada una de ellas. La primera, muestra una figura de pie, envuelta completamente por una tela blanca; en la siguiente secuencia aparece una figura de mujer desnuda, a la que poco a poco le van cayendo las envolturas, hasta que al final resulta que el cuerpo de la mujer no tiene brazos. Todo esto es presentado en un espacio oscuro, con una luz lateral que confiere una visión dramática.

Otros procedimientos artísticos en la representación del cuerpo

Dentro de la representación del cuerpo en las artistas de los años sesenta y setenta, mencionamos la existencia de nuevas estrategias utilizadas por mujeres artistas – aunque no exclusivamente, pues muchos artistas varones emplearían estas mismas prácticas artísticas. En el empeño por acercar el arte al público y transmitir sus experiencias personales, junto con la disolución de las fronteras entre arte y vida, muchas artistas desarrollan un lenguaje plástico donde será común el uso de procedimientos artísticos como el arte de acción, las performances, los happenings, etc.

Estos medios artísticos tendrán su origen en las denominadas primeras vanguardias, especialmente con el movimiento dadaísta y futurista, pero en el periodo de la segunda mitad del siglo XX, y en el contexto específico de los años sesenta y setenta, adquiere unos matices diferenciadores, a saber, el deseo de transformación social y política, y el intento de ofrecer una cultura alternativa abordando temas abiertamente políticos en un contexto mundial que requería nuevas respuestas sociales, culturales y artísticas.

La definición de happening, acción y más tarde el desarrollo de toda una serie de modalidades artísticas como el body art, performance, etc., se hace dificultosa, pues no existe una estructura lineal con un comienzo y un fin claro, sino que su forma y organización es abierta. Por otro lado, estas expresiones artísticas sólo se dan una vez, después queda el testimonio; la fotografía, el recorte o artículo de prensa, el vídeo, etc., Son la expresión, por excelencia, del arte efímero. El artista actúa como mediador o catalizador y, tanto su puesta en escena, ejecución y diseño, e incluso movilización del público le supone un nuevo papel, a saber, de gestor artístico.

Estos trabajos se presentan de forma individual o colectiva, y en un principio se representaron en espacios alternativos; galerías, cafés, en la calle, etc. Poco a poco los museos y demás espacios donde acontecía el arte presentaron representaciones de acciones y performances, apareciendo festivales específicos, así como revistas especializadas.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a utilizar muchos de estos procedimientos que les permitirán no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, etc., por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión.

Enumeraremos, a continuación, algunas artistas que se decantaron por el uso de estos procedimientos y que son representativas de la década de los años sesenta y setenta:

En primer lugar destacamos a la brasileña Lygia Clark (1921-1988), quien junto con Helio Oiticica y Lygia Pane formarán parte del movimiento Neoconcreto que se produjo en Brasil entre los años 1959 y 1961. Este movimiento fue un intento de aglutinar todos los sentidos para la representación plástica, y, en Brasil especialmente, los artistas intentarán introducir lo orgánico en la plástica.

Lygia Clark tuvo una estancia en París y allí estudió el arte abstracto concreto, posteriormente abandonará la abstracción geométrica. A partir de entonces comienza el desarrollo de sus obras orgánicas como un intento de crear nuevos significados, e integrando, no sólo al artista, sino a

la obra y al espectador. Como en el caso de la titulada *Los Capullos*, o una escultura titulada *Trepantes y Bichos*. Sobre esta última la artista señala:

El bicho tiene su propio definido conjunto de movimientos que reaccionan ante los impulsos del espectador. No está hecho de formas estáticas y aisladas que puedan ser manipuladas al azar, como en un juego; no, sus partes se encuentran relacionadas funcionalmente unas con otras, como si fuera un organismo vivo; y los movimientos de estas partes están entrelazados.⁴

⁴ Martínez Díez, 2000, 135.

Posteriormente Clark comienza a utilizar el cuerpo como motor. Inicia una serie titulada *De vestimenta*, que cuenta con la colaboración del público, anticipando la idea del espectador participante. Para la ocasión, la artista incluye desde máscaras sensoriales para los asistentes hasta recintos cavernosos que atraen y/o repelen al espectador. Con esta puesta en escena hace que las personas puedan crear con sus cuerpos espacios arquitectónicos con cintas de plástico.

Lygia Clark también se convierte en iniciadora del body art o arte del cuerpo. Sus incursiones en esta modalidad abarcan las relaciones de la propia artista con personas con problemas psicológicos, donde el diálogo se convierte en parte fundamental, de hecho la artista también era psicoterapeuta.

Lygia Clark se convierte en una artista, no sólo anticipadora del body art, del accionismo, o de las performances, sino que trata de crear nuevos espacios, nuevas relaciones que abran las fronteras artísticas.

Otra artista destacable es Yoko Ono (Tokio, 1933). Inicia su carrera artística en este periodo de análisis, continuando en la escena plástica en la actualidad. Se trata de una artista interdisciplinar e integrante del movimiento conceptual, vinculada también al movimiento Fluxus. Éste último fue creado por un grupo de artistas en 1962, en los Estados Unidos, con una posterior proyección europea. La definición de Fluxus se hace compleja al no contar con una teoría estética ni uniforme ni propia. Lo más acertado es mencionar que el movimiento Fluxus tiene una vocación vanguardista que abarca los aspectos artísticos más variopintos: desde la música, hasta el arte objetual, el accionismo, la performer, etc. Es un movimiento con un carácter experimental, a medio camino del antiarte (Dadá) y el arte total de los constructivistas. Sus principales aportaciones tienen lugar en la esfera de la música y el teatro, que cuentan con la participación del público en sus conciertos y funciones.

La artista Yoko Ono no sólo participó en este movimiento, sino que su compromiso con la vanguardia y el lenguaje

experimental la llevó a realizar películas experimentales, performances, poesía, etc. Para los profanos ajenos al mundo artístico, se la conoce por su matrimonio con John Lennon.

Un ejemplo de su trabajo comprendido en la práctica de la performance es el titulado *Cut piece* (1964). En esta acción, la artista se vistió con un elegante vestido y pidió al público que cortara su traje, mientras ella permanecía sentada e inmutable. Destacan, asimismo, sus obras objeto, como la titulada *Part painting* (1961), dedicada a un componente de Fluxus, Dick Higgins, donde cada trozo de papel pintado había de concebirse como un todo; o la composición musical realizada en el Carnegie Recital Hall, en Nueva York, en 1961, titulada *A grapefruit in the world of park*.

En la actualidad la artista sigue realizando obras en la línea conceptual, como la instalación titulada *En Trance* (1997), realizada en una antigua Lonja de Pescado, en Alicante, España, hoy reformada para exposiciones artísticas. Para dicha ocasión, Ono concibe la instalación fundamentalmente participativa. *En Trance* consta, a su vez, de seis instalaciones integradas, que siguen una sucesión o recorrido ideado como "camino iniciático" por la vida, con temas de reflexión como la meditación sobre los orígenes de la vida, con la instalación titulada *Entrada laberíntica a la vida*, cuyas puertas se convierten en algo ilusorio al intentar traspasarlas, pues es necesario realizar un esfuerzo para usarlas.

Otra artista que utilizará el cuerpo para desarrollar sus propuestas artísticas será Gina Pane (Biarritz, 1939-París, 1990). Pane incidirá en el sufrimiento físico y en las propias heridas que se produce en el transcurso de sus acciones. Esta tendencia, herencia del accionismo vienés,

Incide en los aspectos profundos de la vida individual y colectiva, en el sufrimiento físico y en las prácticas masoquistas o sadomasoquistas no exentas de un cierto misticismo, que hunde sus raíces en la doctrina cristiana de la redención humana a través del dolor y de la mortificación del cuerpo, y en la plasmación artística de ésta en los cuentos suplicios, martirios y muertes de santos, y de la pasión y crucifixión de Cristo.⁵

⁵ Ana María GUASCH, 2000, p. 103.

La acción titulada *Escalada no anestesiada* (1971) es desarrollada por la artista en su estudio, y toma una escalera hecha con planchas metálicas de "aceradas aristas", por donde va deslizando sus pies y sus manos desnudos sin ninguna protección, sin anestesia. Con esta acción Pane denuncia la agresión, los peligros sociales, y la violencia instalada en el panorama mundial. La artista expone los motivos que la llevaron a denominarla así:

Denominé la acción *Escalada no anestesiada* para protestar contra un mundo en el que todo está

anestesiado. La guerra del Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política. Con anterioridad había hecho ya instalaciones denunciando la violencia de la guerra, como por ejemplo la titulada *Le Riz*. Era un campo de arroz – la comida de los países más pobres de nuestro planeta –, en el que yacían desparramados diversos objetos.⁶

⁶ GUASCH, 2000, p. 109.

La artista continuó representando acciones donde se inflingía heridas y lesiones como en *Acción sentimental* (1973), donde se pincha con espinas de rosas. O la titulada *Transferecia* (1973), donde se corta con cristales de copas rotas.

Otra artista interesante es la argentina Marta Minujin (Buenos Aires, 1941). Estudia Bellas Artes en Buenos Aires y posteriormente en París, donde vive. Allí realiza en 1963 un happening titulado *La destrucción*, donde presenta unas obras e invita a una serie de artistas a deshacer y a hacer otras nuevas. Una vez hechas se queman, y se da paso a una puesta en libertad de pájaros y conejos. En la obra titulada *¡Revuélquese y viva!* (1964), se pide a los espectadores que participen en la obra. Estos tienen que tirarse en una cama y dar vueltas en ella, uniendo de este modo arte y vida.

En una obra presentada en Nueva York en 1966, titulada *El Batacazo*, los participantes experimentan cuatro situaciones relacionadas con el consumo: el mundo del fútbol, el del play boy, el del astronauta y el de la naturaleza. Ese mismo año presenta en Buenos Aires el happening titulado *Simultaneidad en simultaneidad*, y cuenta con la colaboración de dos miembros destacables del movimiento Fluxus: Allan Kaprow y Wolf Vostell. En esta ocasión utilizan de forma coordinada soportes como fotografía, telex, medios de comunicación, diapositivas, etc. En 1975 organiza la obra titulada *La academia del fracaso*, tomando esta idea como fenómeno humano.

En 1978, participa en la 1ª Bienal Latinoamericana de arte y presenta la obra titulada *El obelisco acostado*, que supone una réplica del obelisco existente en Buenos Aires. Marta Minujin ha utilizado para su representación plástica numerosos soportes experimentales, desde las acciones, hasta los happenings, y las instalaciones.

Una artista destacable por la utilización de prácticas artísticas experimentales es Ana Mendieta (La Habana, 1948-Estados Unidos, 1985).

La vida de Ana Mendieta ha estado marcada por la marginalidad: su condición de exiliada cubana en los Estados Unidos, su condición de mujer-artista, su intento por compaginar una vida sentimental (cuya relación con el escultor Carl Andre fue tormentosa) con un actividad artística, y, por último, debido a la tragedia de su muerte (nunca aclarada del todo).

En 1967 comienza a estudiar arte en la Universidad de Iowa, y allí irá absorbiendo una serie de cambios estéticos que comenzaban a originarse en el panorama artístico americano. La utilización de soportes experimentales como el vídeo, performance, body art, etc., que carecían de un historial de supremacía masculina, fueron utilizadas por muchas artistas mujeres del momento, y también por Ana Mendieta.

Entre 1972 y 1985, la artista realizaría vídeos experimentales, performances, esculturas y dibujos. Estuvo interesada desde el principio de su trayectoria, en la trilogía de la sangre, la violencia, y la fertilidad (Aznar Almazán, 2000), donde fusiona el paganismo latinoamericano con la religión católica. Su trabajo posee componentes propios de la santería y de las religiones animistas de Cuba. Una de sus obras, donde aparece reflejado su interés por este tema, será la performance titulada *Muerte de un pollo*, desarrollada en 1972. En esta performance, grabada en súper-8, la artista aparece desnuda delante de un muro, un hombre corta la cabeza a una gallina y le entrega el cuerpo a Mendieta, y la artista coge a la gallina – sin cabeza – por las patas. Aún se agita durante unos minutos, la sangre de la gallina la salpica, y la agonía del animal se propaga también al cuerpo de la artista. Este tema representa el sacrificio y el crimen alrededor del cuerpo de una mujer, e identifica el cuerpo de la mujer con el del animal sacrificado. En 1973 desarrolla una acción que causó una gran polémica: en ella aparece el tema de la violación. La artista lo representa debido a que un mes antes, en el campus de la Universidad de Iowa, una estudiante había sido violada y asesinada. De este modo la artista invita a su casa a compañeros y amigos, quienes a su llegada encuentran la puerta abierta, entran en la casa, donde aparece una habitación iluminada por una luz que enfoca hacia una mesa, sobre ella estaba tumbada Ana Mendieta. Atada, desnuda de cintura para abajo, y manchada de sangre. En el suelo se esparcían cacharros rotos.

Dos años más tarde, en 1975, realizó un vídeo donde su cuerpo, cubierto de algas y en aparente estado de rigor mortis, era rechazado por las olas del mar.

En 1973, viaja a México, era la primera vez que visitaba un país latino desde que saliera de Cuba. Influida por la obra de Octavio Paz y por la estela de Frida Kahlo, percibe que su obra tiene sentido, también Kahlo había hecho una obra personal en conexión con la tierra. A partir de 1974 comienza a trabajar directamente en la tierra y utiliza materiales de la naturaleza. En algunas obras de ese periodo, como en la serie titulada *Siluetas*, Mendieta deja huellas de contornos de cuerpos de mujer sobre la arena, y utiliza para la realización desde ramas secas, piedras, barro, etc.

El trabajo de la artista puede resumirse en tres periodos básicos: el de la utilización de su propio cuerpo; el de la realización de siluetas sobre tierra o arena; y el de la creación de formas femeninas realizadas con materiales naturales. Este último período corresponde a sus años de estancia en Roma, donde la artista explora lo que sería el inicio de un periodo donde la escultura comienza a adquirir relevancia en su obra.

En 1983 la artista recibió la beca de la Academia de Roma, en esa ciudad dispuso por primera vez de un gran estudio.

Murió trágicamente en 1985 al caer por una ventana del apartamento que compartía con el escultor Carl Andre. (Tuvo lugar un juicio sobre el suceso en el que se acusó al escultor de haberla tirado, pero éste, finalmente, fue absuelto).

Otra mujer accionista es la artista Orlan, nacida Mireille Suzanne Francette Porte, en Francia, en 1947, quien, en 1962, decide adoptar una nueva personalidad con el nombre de Orlan. Su propuesta artística hacía referencia a la posibilidad de transformación del propio cuerpo, a semejanza de un traje. En sus acciones y performances utiliza modelos bíblicos, como en el caso de la acción titulada *Escenificación para una santa* (1980).

A partir de los años 90 la artista va a sustituir las salas de operaciones hospitalarias por talleres de artistas. Se someterá a operaciones con la ayuda de algunos médicos, aunque este intento de modificar físicamente su cuerpo se ampliará hacia una modificación de su personalidad, esta vez con ayuda de los psicoanalistas. Las performances tituladas *Nueva imagen, o De la reencarnación de santa Orlan* (1990), dan cuenta de ello. Una nueva vuelta de tuerca tiene lugar en 1993, cuando la artista realiza una acción en la que se somete a una operación, pero en esta ocasión la intervención es retransmitida mediante imágenes enviadas a galerías de arte (conectadas por satélite), donde el público asistente al acto podía enviar sus opiniones, vía fax o internet, a la artista.

Adrian Piper (Nueva York, 1948) es una artista afroamericana. Al principio de su carrera, en los años sesenta, realiza performances feministas surgidas de sus propias vivencias. Hija de una larga lista de antepasados provenientes de África, Piper creció en Harlem, pero fue educada en escuelas "de blancos". Por tanto, vivió y conoció dos mundos distintos.

Con su obra ha explorado sus múltiples identidades, incluso hizo de ella misma sujeto de su obra. En 1970 comenzó su serie titulada *Catálisis*, donde aparecía en las calles de Nueva York de una forma llamativa y/o agresiva. En una ocasión manchó un traje con leche, huevos, vinagre y aceite durante una semana, luego se metió con el traje en el metro de NY, estrategia que utilizó para refugiarse en un momento en el que su identidad era asfaltada. Un año después, en la

pieza *Food for the spirit*, comprende un cuaderno de notas a la *Crítica de la razón pura*, de Kant, y 14 fotografías de ella desnuda ante un espejo, tomadas por ella misma durante una performance. Esto le permitió experimentar un aspecto latino o “negro”, un cruce de sexo o una identidad andrógina, y, sobre todo, le permitía reconstruirse continuamente. Posteriormente reorientaría su trabajo hacia un activismo basado en aspectos raciales. Su serie de dibujos, titulada *Vanilla nightmares* (1986-1987), son un ejemplo de denuncia racial. En la serie titulada *Mi tarjeta de visita* (1986), la artista alerta a la audiencia blanca sobre la condición de la identidad negra con frases como: “querido amigo, soy negra”. En esta tarjeta de visita se podía leer el siguiente texto elaborado por la artista:

En el pasado, intenté alertar de antemano a la gente blanca de mi identidad racial. Desgraciadamente esto les llevaba de forma invariable a reaccionar contra mí como si yo fuera agresiva, manipuladora, o socialmente inapropiada. Por lo tanto, mi postura es asumir que la gente blanca no hace estas observaciones, incluso cuando creen que no hay gente negra presente, y distribuir esta tarjeta cuando ellos también lo hacen. Lamento todo el malestar que mi presencia les pueda ocasionar, de la misma manera que estoy segura lamentáis el malestar que vuestro racismo me causa. Afectuosamente, Adrian Margaret Smith Piper.⁷

⁷ GUASCH, 2000, p. 486.

Conclusión

Como hemos analizado, desde los años sesenta y setenta del siglo XX aparece una creatividad sin cánones, reflejo de una multiplicidad de tendencias existente en la sociedad. La plástica recoge el discurso feminista, captando la esencia del individuo propio de este contexto histórico. Se produce, en este sentido, una toma de conciencia, dando lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos. Deciden hacer de su identidad objeto del arte plástico, por ello la experiencia personal deviene en una vía para formular el análisis político. De hecho, las obras de arte en este momento se conciben como crítica a la ideología sociopolítica, y tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad. Las mujeres artistas toman conciencia de su historia, y deciden hacer de su identidad el tema del arte. Temáticamente, las obras de las artistas recogen nuevas formas de representar el cuerpo y la identidad, y manifiestan un interés especial por representar el cuerpo tanto física como psíquicamente. Esta idea hace referencia a las múltiples personalidades y a los múltiples roles a adoptar por parte de los seres humanos. Asistimos a

una revalorización de los lenguajes híbridos, junto con una apreciación de la cultura de la diferencia, excluida hasta entonces del mundo artístico. Una de las características apreciables en las manifestaciones artísticas son, entre otras, la utilización de materiales extrapictóricos, y la exclusión de lo bello como categoría estética para sustituirlo por otras categorías que despierten sentimientos de sorpresa, provocación, temor, etc. Numerosas disciplinas, asimismo, se van a caracterizar por el abandono de los medios tradicionales de representación para hacer uso de nuevas estrategias artísticas: de esta manera nos hablan de una nueva manera de construir el cuerpo, la identidad, y el sujeto.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a utilizar muchos de estos procedimientos, que les permitirán no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, etc., por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión.

El arte realizado en este período analizado se distingue por ser un arte autobiográfico definido por el uso de una diversidad de medios, soportes, modelos e intenciones, que conjugan un desarrollo plástico individual con actuaciones colectivas, involucrándose en reivindicaciones defendidas por los movimientos sociales del momento. Estos aspectos mencionados serán patentes en los países anglosajones (Estados Unidos y Gran Bretaña), pero actúan como modelo y avanzadilla en países europeos. En España, aunque marcada por el aislacionismo cultural, estos intereses son recogidos por algunos grupos muy minoritarios que se convertirán en pioneros del arte experimental en su intento de articular un discurso contemporáneo.

Por encima de todo, el arte femenino consigue desafiar la norma dominante del momento acerca de la sexualidad y el género, y respaldado por el movimiento feminista involucra a artistas, críticas y otros colectivos implicados en el mundo del arte (galerías, revistas, espacios alternativos, etc.)

Muchas de las obras realizadas por mujeres en este período tratan no sólo de destruir las ideologías convencionales, sino de construir una narración alternativa, a saber, un relato de la historia de las mujeres.

Referencias

- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de Acción*. Guipúzcoa: Nerea, 2000.
- CAO, Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

- CHADWICK, Withney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- DEEPWEL, Katty. *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del Siglo XX, del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- MARTÍN PRADA, Juan Luis. "Arte feminista y esencialismo." In: CAO, Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000, p. 147-153.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí. "Arte y artistas latinoamericanas." In: CAO, Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000, p. 119-122.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MÉNDEZ, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.
- NEAD, Linda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- MILLET, Katte. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SERRANO DE HARO, Amparo. *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
- SOLANS, Piedad. *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea, 2003.

[Recebido em 26 de setembro de 2012,
reapresentado em 7 de maio de 2013
e aceito para publicação em 20 de junho de 2013]

The Cultural Construction of Female Identity: the Iconography of the Body as Artistic Proposal from the Sociology of Gender

Abstract: *In this text I develop the imagery of the body made by women artists representing the sixties and seventies of the twentieth century. The artists of this period suggest a reflection on the human body, together with the adoption of heterogeneous plastic behaviors, which, having developed from this historical moment, will remain in force, becoming even stronger in the subsequent decades, giving rise to a diversity of practices and artistic themes.*

Key Words: *Identity; Iconography; Creation; Plastic; Experimental.*