



<https://dx.doi.org/10.7203/eari.12.20405>

Del cuerpo construido al cuerpo reivindicado: la influencia de la creación artística en la formación del pensamiento

From the built body to the claimed body: the influence of artistic creation in the construction of thought

Natividad NAVALÓN. *Universitat Politècnica de València (España)*. navalon@esc.upv.es
Alejandro MAÑAS. *Universitat Politècnica de València (España)*. almaagar@bbaa.upv.es

Resumen: El pensamiento es una construcción que se va formando a través de la enseñanza y la experiencia. Unas creencias que vamos tejiendo a lo largo de nuestra formación y llevamos cual mochila en el día a día. Nosotros como investigadores y docentes podemos y debemos ayudar en esa construcción para lograr la tolerancia y solidaridad que favorezca el respeto hacia los demás. Educar en género y diversidad significa implicarse en un empeño para lograr un cambio en la visión, en la mirada y en la actitud que repercute directamente en la sociedad actual, y sea el germen del cumplimiento real de los derechos humanos. En este aprendizaje es primordial identificarse y reconocerse, para poder reconocer e identificar a los demás. Este artículo muestra la necesidad de generar conciencia del cuerpo y plantea la importancia del arte como medio de introspección e identificación que permite ese reconocimiento. Dentro de la educación artística, tomar conciencia del cuerpo supone acciones y representaciones dirigidas a la forma de cubrirlo o protegerlo, a la manera de mirarlo, a su construcción y a su reivindicación. Para ello revisaremos la labor de mujeres artistas que, a través de su creación, lo han hecho visible desde otra perspectiva y han logrado generar una conciencia de la situación actual de la mujer. Todas ellas contribuyen al cambio de su imagen, a la transformación de esta mirada y construyen una nueva visión.

Palabras clave: feminismo, género, cuerpo, creación, transeducar, educación artística.

Abstract: Thought is a construction that is formed through teaching and experience. Some beliefs that we weave throughout our training and we carry like a backpack on a day-to-day basis. We as researchers and teachers can and must help in this construction to achieve tolerance and solidarity that favors respect for others. Educating in gender and diversity means getting involved in an effort to achieve a change in vision, outlook and attitude that has a direct impact on today's society, and is the germ of the real fulfillment of human rights. In this learning it is essential to identify and recognize yourself, to be able to recognize and identify others. This article shows the need to generate awareness of the body and raises the importance of art as a means of introspection and identification that allows this recognition.

Within artistic education, becoming aware of the body involves actions and representations aimed at the way of covering or protecting it, the way of looking at it, its construction and its vindication. For this we will review the work of women artists who, through their creation, have made it visible from another perspective and have managed to generate an awareness of the current situation of women. All of them contribute to the change of its image, to the transformation of this look and build a new vision.

Keywords: feminism, gender, body, creation, transeducation, artistic education.

Introducción

El cuerpo es el gran teatro de la acción,
el escenario donde acontece el encuentro con la vida.
Es el lugar de la duda y la contradicción, de gozos y pasiones,
la puerta de entrada y salida,
sumidero en el que se vierten nuestros miedos (Navalón, 1997)

Cualquier pensamiento, ideología, dogma, es una construcción. Una construcción tejida desde la educación que deviene en tolerancia, resiliencia, solidaridad, sororidad, generosidad y respeto. Y desde esa posición y esa responsabilidad, es desde donde pueden y deben actuar investigadores, creadores y docentes. Educar en género y diversidad significa reconocer una función social en defensa de los derechos humanos e implica el origen de un cambio ético. En ese sentido es fundamental comprometerse desde la educación artística en la construcción del cuerpo, puesto que ayuda a definirnos y a establecer una relación con los demás. Este ejercicio será el que vaya fraguando el germen de ese cambio en generaciones venideras.

Entendemos aquí al género como ese principio ordenador de las relaciones sociales basado en la diferencia sexual, que produce distintos efectos tales como jerarquías, distinciones y categorías diferenciales para las personas. De esta manera, el género y el poder están íntimamente relacionados, en la medida en que participan en el mismo proceso organizador de las relaciones sociales, atravesando todos los niveles de la vida social y concretizándose en diversas prácticas sociales entre las cuales se encuentran discursos de género específicos en los que cristalizan las representaciones imaginarias de los hombres y las mujeres en una comunidad determinada y donde se puede observar al poder en su doble dimensión de dar sentido y de crear sentido (Palomar, 2004, p. 8).

En la generación de ese pensamiento intervienen sobre todo, las imágenes que a lo largo de nuestra vida vamos aprehendiendo y vamos asumiendo. Imágenes admitidas, interiorizadas, obligadas, reflejo de las condiciones sociales de un lugar y un momento concreto. Imágenes construidas. Pensamientos o representaciones que nosotros mismos forjamos y que nos enseñan, en una experiencia sin igual, a agarrar con firmeza nuestras

creencias. Hacer conscientes esas imágenes desde la práctica artística, es el punto de partida para su transformación. Este análisis estará tintado por un espíritu de lucha en la que se ve inmersa la mujer, por tanto se centra en la construcción y la visión del cuerpo femenino.

Con el derrumbe de los grandes relatos, en las últimas décadas hemos asistido a la emergencia de la necesidad de narrar la vida cotidiana. Una alteración del orden del discurso que ha atravesado las ciencias humanas y también las proactivas artísticas, diseminando en la vida ordinaria de quienes antes no habían sido sujetos de la historia, como las mujeres. También de otros colectivos marginados o oprimidos. E incluso en las maneras de hacer que animan los lugares en la vida corriente de las comunidades (De la Villa, 2020a, p. 7).

Desde este planteamiento existe la necesidad y la responsabilidad, como docentes, de construir una nueva imagen de la mujer para las generaciones que nos sucedan. Una construcción que en este trabajo realizaremos a partir del análisis de las representaciones de creadoras que siguen reivindicando nuevos caminos de lucha a pesar de la misoginia y el patriarcado del siglo XXI.

Es necesario volver la mirada hacia ellas con el fin de conquistar un lugar que siempre les fue negado. Atrincheradas en ese espacio íntimo constituido por su hogar, por su cuerpo, por sus sentimientos y pensamientos, se han de preparar para la suma de pequeñas batallas, porque de momento, es el día a día de la mujer de hoy. Y en ese día a día, el cuerpo, como decíamos al principio, es el escenario donde acontece la vida. Ser consciente de él, es a nuestro modo de ver, la mejor manera de hacerlo aliado en esa conquista.

Desde la década de 1950, el cuerpo como “tema o *sujeto* histórico en el arte, se convirtió en medio habitual y consciente del arte occidental” (Heartney, 2013, p. 218). Es una herramienta para cuestionar las costumbres sociales, el género y sus reglas. Además, la aparición del *performance* permite consolidar su protagonismo. Pues el cuerpo se transforma en un instrumento para reivindicar, provocar, deleitar, concienciar, cuestionar ideas y creencias y para definir la propia actitud del espectador, desde el mirón o el *voyeur* hasta convertirlo en cómplice y aliado.

El cuerpo se incluye como material de creación y por ello será retomado en nuestras enseñanzas artísticas. Es un vehículo al servicio de la libertad de expresión como nos han enseñado todas aquellas mujeres de las que hoy somos deudores por haber librado y ganado muchas batallas. Necesitamos creadoras que luchen por un nuevo comportamiento y que sean capaces de crear cartografías de los nuevos territorios en los que vivimos. Del mismo modo, necesitamos docentes que creen las condiciones para generar el cambio en la sociedad que permita una nueva mirada.

Dentro de este contexto queremos dar voz a aquellas mujeres artistas que han hecho del cuerpo la herramienta para la lucha y la reivindicación, y han contribuido a la construcción de una nueva imagen de la mujer. Este artículo propone un recorrido por distintas maneras de entender, de identificar, de representar y de asumir ese cuerpo. Todas ellas proporcionan la base a partir de la cual reconocerse y ser capaz de reconocer a los demás en su diferencia. En este sentido, tomar conciencia de nuestro cuerpo supone: cuidarlo, cubrirlo y arroparlo; mirarlo; representarlo, construirlo y reivindicarlo.

El cuerpo cubierto

En primer lugar, plantearemos el discurso plástico que nos ofrece el cuerpo vestido o cubierto para ser retomado en la enseñanza artística. Podríamos decir que, la indumentaria utilizada para arroparnos nos define, porque también cuando nos cubrimos, cuando nos ataviamos, estamos hablando de cultura y costumbres, de lugares y épocas.

El atuendo más allá de ocultar la desnudez y ofrecernos seguridad, permite manifestar nuestra ideología o encubrir nuestros miedos y temores. Además, la forma de vestir puede definir nuestros pensamientos y reivindicar nuestras creencias. Tenemos que hacer consciente el hecho de que este acto nos ayuda a afirmar una identidad propia y a ser reconocidos en dicha identidad.

Las vestiduras son siempre un mensaje de la forma de ser de quien las lleva y colectivamente, un mensaje del momento sociocultural. En España los romanos nos trajeron la moda y la llevamos a América, establecimos el negro de Felipe II y nos impusieron los gustos napolitanos y franceses con Carlos III. En el siglo XX imitamos las tendencias inglesas y los lujos franceses. Poco a poco la estética americana nos va invadiendo a través de la Coca-Cola, largometrajes y la televisión. Un ejemplo de una educación en imágenes que adquirimos en Europa (Cf. Mansilla, pp. 54-61). El vestir, desde esta perspectiva, nos ofrece la posibilidad de un cierto control sobre nosotros mismos, porque es el medio a través del cual proyectamos públicamente nuestra identidad, nuestra clase, nuestro género, nuestra sexualidad. ¿Quién mejor que el traje sabe interpretar el papel de una segunda piel que representa, en un solo elemento, el cuerpo y el espíritu del individuo?

Los inicios de la *performance* recuperan un cuerpo protagonista de la acción y de la creación como podemos ver en las construcciones *Bodys Masks* o *Geometrisches Ballett* planteadas por Ursula Sax (Backnang, 1935), artista alemana vinculada a la Bauhaus. Para la acción realiza unos vestidos con telas y fieltros coloridos para moverse de manera fluida y mecánica. “Trajes que se convierten en máscaras corporales” (Muckermann, 2019), que ocultan la identidad de quien los lleva. Cuerpos que al moverse van componiendo volúmenes, formas y colores en el espacio.

Pero el cuerpo vestido a lo largo del siglo XX, deja de ser un elemento compositivo para convertirse en el medio a través del cual proyectar públicamente la identidad, la clase, el género o la sexualidad. En este sentido, la obra de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) nos va presentando los arquetipos de la mujer en la sociedad contemporánea e ilustra de una manera tremendamente gráfica la metamorfosis humana y social que se está produciendo en una sociedad de consumo. Con su trabajo reduce toda la realidad a un juego de apariencias, de ficciones y artificios. La artista se encierra en su estudio, se viste y se mira en el espejo, quiere identificarse con cada personaje que representa. “Una vez decidida la composición, me concentro en el personaje que voy a proyectar. Si tengo algún vestido que haya comprado hace poco o algún traje que no haya utilizado todavía, me paso un buen rato al frente del espejo hasta que descubro al personaje” (Jarque, 2015, p. 85).

Si las fotografías de Cindy Sherman muestran una actitud, una identidad, una manera de entender la vida a través del atuendo y la escenografía, los vestidos contruidos por Jana Sterbak (Praga, 1955) presentan de una manera crítica la representación de la femineidad establecida por los parámetros culturales. En ese empeño la artista nos propone además vestidos de alambre electrificado, vestidos hechos de carne o vestidos jaula, centrando su actividad en la autorrepresentación. En ellos “no aparece directamente el cuerpo, sino los restos de su presencia: prótesis, arneses o vestidos que denotan una presencia lejana” (Torres), representando lo artificial, aludiendo a un cuerpo vulnerable, frágil.

Esa obsesión por la fragilidad e imperfección lleva a la artista Rebecca Horn (Michelstadt, 1944), a experimentar con la prolongación de su cuerpo tejiendo una serie de prótesis que la relacionan con el mundo exterior, planteando su transformación. Convierte “cuerpos humanos en extraños avatares animales” (Heartney, p. 180). Una obsesión por la protección que nos muestra una visión más oculta. Un cuerpo débil que puede ser herido con facilidad, y si es herido, nuestro interior (corazón, alma, mente) sufre junto a él. Con su obra la artista materializa la necesidad de defensa y seguridad que nuestra corporeidad nos transmite a gritos.

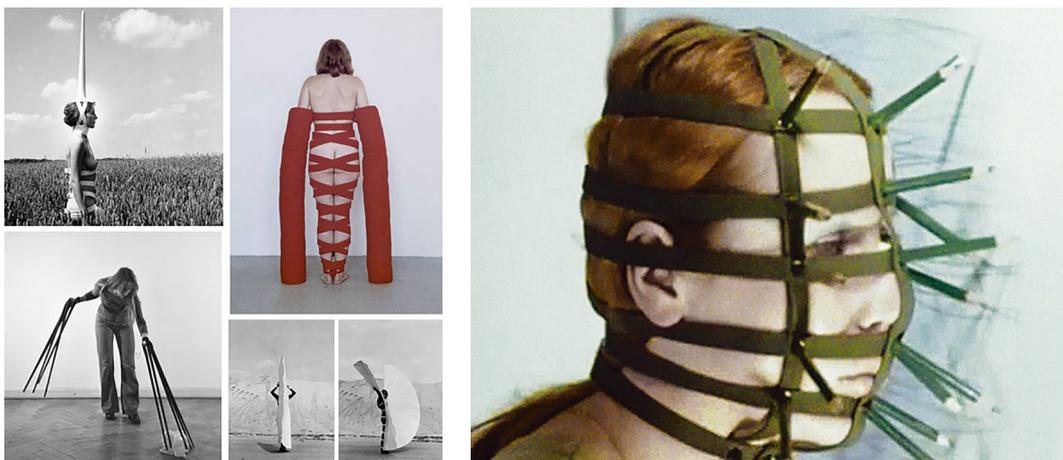


Figura 1. Imágenes izquierda. Rebeca Horn. Diferentes imágenes de sus trabajos con prótesis. Disponible en: <http://radarconsultoria.com/blog/2010/06/rebecca-horn-no-cbbb/>

Figura 2. Imagen derecha. Rebecca Horn. *Pencil Mask. Performances II*, 1973. 16mm film transferred to video, colour, sound. Duration: 35' 19". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v3DfebecTcQ>

Pero hay veces que ni tan siquiera la prótesis o el vestido nos puede proteger del exterior, por el contrario, es cómplice de una sociedad que ahoga sin clemencia. Es el momento en que se hace necesaria la visibilización y la denuncia. El arte permite expresar, representar y delatar las normas de la propia cultura impuesta. Mujeres artistas evidencian los estereotipos de diferentes culturas, entre ellas Shirin Neshat (Qazvín, 1957), que afronta el problema de las reglas de la mujer musulmana y del cuerpo femenino en contra de la violencia durante

la revolución. Shirin utiliza la iconografía específica del velo, del gesto, de las armas, del cuerpo femenino, para sugerir ideas en contra de la represión, sumisión, resistencia y agresión. En las series *Unveiling* (Desvelar) y *Women of Allah* (Mujeres de Allah) la artista sola o en compañía de otras mujeres, se retrata siempre con el chador que le cubre la cabeza y el cuerpo, exponiendo solo aquellas partes como el rostro, manos y pies, que bajo la ley islámica se les permite mostrar a las mujeres en público. En palabras de la artista:

Estaba interesada en realizar una obra que abriera el tema del Islam contemporáneo. Y este tema es hoy inseparable de la revolución y de la violencia. Mis imágenes tratan sobre cómo se representa a la población islámica en el mundo de hoy y sobre cómo esta representación puede ser malentendida. Estas fotos son intencionalmente perplejas y quieren provocar en el espectador el replanteamiento de sus pensamientos sobre el tema (Ferrer, 2012, p. 5)

Como estamos viendo en este apartado, el vestido es una elección que nos define, es una construcción que elegimos, es una decisión con la que nos presentamos ante los demás. Pero también es usado como denuncia pues muestra en muchos casos la sociedad opresora que lo impone.

El uso del propio cuerpo como material de trabajo en la educación artística, permite hacer presente la identidad, hacer visible la fragilidad, hacer evidentes las normas, la educación y la tradición que pesan sobre nuestra cultura. Hacerlo consciente permite el entendimiento de uno mismo, y en la colectividad ayuda a tejer las identidades de la generación que nos va a suceder. Porque el cuerpo constituye nuestra esencia, nuestra única realidad, puesto que hace posible que nos reconozcamos y nos contextualicemos en la sociedad en la que vivimos.

El cuerpo observado

Tomar conciencia de nuestro cuerpo, dentro de este contexto, supone también mirarlo. Porque realmente, es en su mirada donde radica nuestra verdadera posición en la carta de navegación y es en ella donde deberíamos actuar como docentes.

Una mirada sobre el cuerpo de la mujer que es recogida por la historia del arte, y que nos lo muestra ofreciéndose pasivamente, sinónimo de belleza, mientras los hombres se mantienen invisibles en su posición de *voyeur* detrás del lienzo, controlando la situación.

Con el descubrimiento de otra mirada, que permite el reconocimiento de la obra como mirada, se abre, pues, la posibilidad para una experiencia estética no fundada en la posesión ni en la aprehensión, no centrada en el yo que mira y que articule el sentido sólo a partir de sí mismo: se abre, por el contrario, la posibilidad de una experiencia estética fundada en la vulnerabilidad (Antich, 2007, p. 101)

Esta visión de la mujer, que debería ser caduca, podemos verla en la polémica exposición programada en el Museo del Prado, titulada: *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*.

Una exposición que recrea la misoginia durante el siglo XIX como contexto del surgimiento de las artistas profesionales. En la exposición aparecen todas las degradaciones posibles: infantilizadas, prostituidas, ultrajadas, descarriadas, víctimas de la pedofilia, despreciadas, reducidas por la educación impuesta a mujeres florero o bien esclavizadas, desnudas y forzadas a sobrevivir, que como nos señala la crítica de arte, Rocío de la Villa, son lacras que todavía persisten “en pleno siglo XXI, pese a los avances de las mujeres en el siglo XX” (De la Villa, 2020b).

Esta exposición es un flaco favor a la visibilización de la mujer en el ámbito del arte. Los museos siempre han estado llenos de esa mirada *voyeur*. Ahora es tiempo de hacer visible, de hacer presente la historia del arte tejida por mujeres. Y la responsabilidad como docentes es hacerlo posible desde nuestro ámbito. Porque esa mirada masculina y heterosexual de poseer, esa mirada que interiorizamos cuando nos miramos al espejo, cuando nos juzgamos, cuando nos reprendemos, todavía nos acompaña. Una mirada que debemos hacer consciente, para poderla cuestionar, para poder denunciarla y para poder reconstruir nuevas formas de mirar a la mujer.

Dentro de este contexto queremos dar voz a Victoria Diehl (1978, A Coruña) que nos ofrece un cuerpo que disfruta. En la serie *En las moradas del castillo interior* (2011-2013) nos presenta fotografías de mujeres desnudas que podríamos enclavar dentro del imaginario de los cuerpos barrocos, mujeres que se hallan a medio camino entre el disfrute y el éxtasis. Obras de mujeres extasiadas que nos muestran un cuerpo donde existe una tensión entre el ocultar y mostrar, entre el repliegue y el despliegue. “En términos de Walter Benjamin, hay una oscilación entre el *valor cultural* y el *valor expositivo* del cuerpo. Lo primero encierra la obra (el cuerpo) en el secreto, en la privacidad del culto; lo segundo abre el cuerpo (la obra) a las miradas, incluso al goce de mostrarse” (Borja y Respreto, 2010, p. 89).

Una mirada similar nos ofrece la obra de Ghada Amer (El Cairo, 1963). Su formación y educación, tradición y sexo la anclan en la sociedad de donde emerge. Nace en Egipto y estudia en París, quiso dejar tras de sí su cultura, pero las convenciones marcan toda su trayectoria artística. Los primeros trabajos de la artista, realizados a principios de los 90, se basan en los patrones que aparecen en las revistas de mujeres, ese estereotipo que inconscientemente toda mujer pretende seguir. Gran parte de su trabajo trata temas de género y sexualidad. La artista plantea que las mujeres deben tomar sus cuerpos y utilizarlos como herramientas de seducción. Amer nos propone unos lienzos densamente bordados que cuentan con imágenes eróticas fragmentadas procedentes de revistas pornográficas. Describe actos sexuales explícitos con la delicadeza de la aguja y el hilo, con lo que adquieren un nuevo significado.

La revisión de las representaciones que a través de la historia se han hecho de la mujer, nos permite reconocer la mirada masculina (en algunos casos *voyeur*) que siempre ha estado detrás. Desde el aula, es importante dar visibilidad a la mirada llevada a cabo por mujeres, porque a través de ella se puede plantear una nueva concepción, una nueva construcción y una nueva posición. Una nueva mirada hacia el cuerpo de la mujer, desde la mirada de la mujer.



Figura 3. Ghada Amer. *Dormeuses*, 2002. Bordado sobre lienzo. 122 x 127 cm. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/ghada-amer/dormeuses-9QZQaQZH9DecGItyOrVJCg2>

El cuerpo construido

Tomar conciencia del cuerpo supone, como decíamos al principio, cuidarlo, cubrirlo, arroparlo y mirarlo, como acabamos de ver, pero también construirlo y reivindicarlo. “El cuerpo es el aliviadero. El lugar por donde se desparraman las sombras de la conciencia incomoda. Es el espacio en el que afloran los indicios de la desazón. El terreno de litigios y reyertas, el teatro que provee de accesorios y aderezos a nuestros miedos.” (Aliaga, 1993, p. 21)

Porque dentro de ese espacio íntimo llamado cuerpo es donde nos construimos como mujeres, donde forjamos nuestros recuerdos, nuestra memoria y nuestros cimientos. En este sentido, comenzaremos señalando la obra de Louise Bourgeois (París, 1911 – Manhattan, 2010). Una continua búsqueda en su pasado, donde la construcción a partir de los recuerdos es un tema primordial en su trabajo, se podría decir que es una coleccionista de espacios y memorias. “Su arte ha sido percibido como «confesional», como expresión inmediata de los estados psicológicos de la artista, de sus miedos y ansiedades” (Borja-Villel, 1990, p. 198). Ella misma afirma: “Soy prisionera de mis recuerdos. He sido prisionera de mis recuerdos y mi objetivo es deshacerme de ellos” (Colomina, 2006, p. 173)

Sus cuerpos tejidos, trenzados, traen los recuerdos de su familia dentro del ámbito artesanal. La artista no deja de desgastar, de agujerear, perforar, arrugar, vaciar y dejar al descubierto materiales textiles para representarlo. Siempre ha sentido fascinación por el poder mágico de la aguja. Ella nos afirma que la aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón.

Y del cuerpo, la piel que nos protege, límite del yo frente al mundo, lienzo que recoge las cicatrices de la vida. Una piel diseccionada y presentada por Teresa Cebrián (Losa del Obispo, 1957) como puede ser en su obra *Survival, 1997*, en la que dos parejas de cuerpos dialogan. Las piezas están cosidas con hilo encerado, cuerpos unidos que “refieren al auge de la cirugía estética. Para plasmar la vanidad de querer cambiar un cuerpo la artista incide en que se noten cosidas ciertas partes, estiradas, como auténtica piel” (Salanova, 2018, p. 41). La artista nos presenta esa piel que envuelve al cuerpo, y que al final se vuelve en la prisión que lo limita.

El cuerpo es el lugar de reyertas donde acontece el paso de la vida y se convierte en escenario que recoge la huella del tiempo, del transcurrir de la historia. Un cuerpo como campo de batallas que podemos comprobar en la obra que nos propone Ana Mendieta (*La Habana, 1948 – Greenwich Village, 1985*). La artista deja huellas de contornos de cuerpos de mujer sobre la arena, y utiliza para la realización desde ramas secas, piedras, barro, etc. En su trayectoria podemos ver un proceso secuencial: la utilización de su propio cuerpo; la realización de siluetas sobre tierra o arena; y la creación de formas femeninas realizadas con materiales naturales. Un trabajo que pasa del cuerpo aludido al cuerpo construido, centrándose en el cuestionamiento de los roles de género y la relación con el territorio, con la religión y con el propio cuerpo.

Esa construcción del cuerpo es retomado literalmente por la artista Orlan (Saint-Étienne, 1947). En su investigación sobre los estereotipos de la belleza femenina se somete a operaciones de cirugía plástica, que graba y en las que modifica sus rasgos faciales para recomponer una nueva fisonomía idealizada por la cultura y el arte. Entre 1990 y 1993 Orlan se sometió a nueve intervenciones en las que modificó sus facciones tomando como modelo pinturas de mujeres idealizadas del Renacimiento. Posteriormente, en su obra *Self-Hybridations* transforma digitalmente su rostro fusionando imágenes con obras escultóricas precolombinas y africanas. “Los resultados rezuman una extraña mezcla de primitivismo y futurismo, y apuntan a una nueva rara de seres humanos cuajada en el almacén genético de la humanidad” (Heartney, p. 189).

Si en el primer apartado planteábamos la introspección a través del arte, una toma de conciencia de uno mismo por medio del cuerpo, y en el segundo apartado, una revisión histórica de las distintas miradas hacia el cuerpo de la mujer, este apartado propone la construcción de una nueva identidad. La articulación de un cuerpo configurado a través de nuestros ideales y nuestros deseos. Pero sobre todo la aceptación de lo que vamos a construir, lo que supone asumir conscientemente los nuevos cambios.



Figura 4. Orlan. *Omnipresence*, 1993. Disponible en: <https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>

El cuerpo marcado

Un cuerpo como víctima y verdugo, lugar de reflexión, momento de despertar, ser de conciencia incómoda de tanta falsa moral, lleno de contradicciones. Al final un cuerpo marcado, desazonado, molesto, importunado, desasosiego. “En cierto sentido, como quien asiste, mientras mira, el escenario de un crimen o de un suplicio ritual” (Antich, p. 91).

Cuerpos marcados por las circunstancias y por el contexto de la vida como nos muestra en sus fotografías Nan Goldin (Washington, 1953), en las que integra personajes marginales del centro de Manhattan. La temática dominante de su obra es el dolor sobre las relaciones interpersonales. Intenta capturar a sus personajes de la manera más natural posible, en momentos íntimos, desoladores. Entre sus obras hay una personal y conmovedora imagen donde se muestra mientras es apaleada por su novio.

Cuerpos testimonio del proceso de la enfermedad tal y como se nos muestra la artista Hannah Wilke (Nueva York, 1940- Houston, 1993) dejándonos ver la soledad de un ser que vive su proceso de deterioro dentro de ese cuerpo. Su obra guarda esa conexión directa con el propio conocimiento que proviene de su experiencia, su propio cuerpo y su relación con el entorno social (Cf. Fernández, 2006, p. 13). Fiel defensora del feminismo, ha luchado para denunciar la desigualdad provocada por los estereotipos, razas, religiones, etc. En sus performances siempre reivindicó el diálogo y la ausencia de prejuicios (Cf. Frueh, 1989, p. 139). A partir de 1978, Hannah Wilke abre las puertas a lo trascendental de la existencia humana con la enfermedad, el dolor y la muerte (Cf. Fernández, p. 19), y nos mostrará esa lucha constante por sobrevivir. El cáncer y el fallecimiento de su madre fueron quienes llevaron



Figura 5. Nan Goldin. *Nan one month after being battered*, 1984/1999. Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm. Disponible en: <https://www.moonmagazine.info/nan-goldin-el-ojo-oscuro-de-la-realidad/>

a la artista hacia la reflexión sobre los temas de la vida y de la muerte. En el transcurso de su enfermedad será ella su propio objeto de estudio representando su deterioro. Los impactos de su sufrimiento los presentará en obras como *Intra-Venus*, 1992-1993, en la que expone una parte personal de su vida. Ella documentó la transformación de su cuerpo por la enfermedad, una manera de asumir la muerte.

No podemos olvidar cómo el cuerpo ha sido utilizado, dentro de este contexto, en un medio de expresión como la *performance*. Un cuerpo en el que la piel y la palabra no son más que un despojo, dando paso a un cuerpo transmisor de mirada y silencio que lo llena de significado. Un cuerpo marcado, lesionado, agredido, como nos muestra Marina Abramovic (1946, Belgrado) o Gina Pane, cuyo objetivo es experimentar los límites físicos, morales de su cuerpo y de la mente. En la primera, su trabajo explora sus límites a través de la expresión artística, una expresión que se encuentra entre los polos del dolor y el placer.

Se ha cortado la piel con navajas y cuchillos, se ha sometido al fuego, ha tomado drogas que la inducían a la catalepsia totalmente pasiva mientras incitaba al público a usar su cuerpo todo tipo de instrumentos que podían causarle dolor, daño o placer (Jarque, pp. 91-92).

De manera similar, la artista franco-italiana Gina Pane (Biarritz, 1939- París, 1990) ha utilizado su cuerpo como alusión de una “estética subversiva de la resistencia que elabora una mitología del sacrificio y la salvación que se extiende en los años sesenta y setenta por Europa y Norteamérica, denunciando el sufrimiento humano y los mitos y delitos del poder” (Solans, 2000, p. 24).

Su cuerpo se hará carne, y como tal sujeto al placer y al dolor, tomará consciencia de las pulsaciones de la muerte y amará la infinitud, tratando mediante el sufrimiento (como los mártires y místicos cristianos) de fundirse con lo intemporal. A través del dolor se puede llegar al conocimiento, a una toma de conciencia del cuerpo que somos y de las limitaciones que la sociedad nos impone (Aznar, 2000, p. 68).

Como estamos viendo, las prácticas artísticas permiten hacer consciente aquellas conductas, agresiones, sentimientos, dudas y temores que nos acechan. La posibilidad de hacerlas visibles permite la actuación sobre ellas, genera conciencia social y provoca respuestas tanto en la persona creadora como en la colectividad a las que van dirigidas.

El cuerpo reivindicado

Por último, debemos plantear todo un trabajo de mujeres artistas enmarcado dentro del feminismo y de la denuncia social, artistas que plantean la imagen del cuerpo en su discurso, un cuerpo reivindicado. En este apartado queremos, además, hacer alusión a la labor de visibilización de todas aquellas mujeres que no tienen o no tuvieron voz propia.

Este es el caso de Pilar Albarracín (Aracena, 1968) que nos presenta en sus obras mujeres que han sido víctimas de algún tipo de violencia. Obras que plantean temas de género, desigualdad, identidad y hacen referencia a los tópicos y los clichés establecidos. Un ejemplo es su proyecto *300 mentiras*, se trata de una serie de fotografías. En ella la artista trabaja a partir de una imagen referente para crear una situación de acusación. En la *nº 3* parte de la imagen de tres mujeres apoyadas en una barandilla preparadas para embarcar hacia Estados Unidos, mirando hacia un horizonte lleno de esperanza, pero en sus espaldas llevan consigo una marca en forma de X que las señala como judías. En este caso, la artista recrea otra imagen (*mentira nº 3*) en la que presenta a tres mujeres en el barrio de Lavapiés, en un puente precario mirando hacia un muro. Esta vez la X de la espalda nos “indica que son los otros -amigos o enemigos- o el Gran Otro -los aparatos ideológicos- los que determinan nuestra identidad. A veces mediante marcas invisibles” (Martínez, 2015, p. 118)

Esta denuncia social también es recogida en las obras de la artista afroamericana Lorna Simpson (Brooklyn, 1960), que trabaja con fotografías a las que acompañan breves textos que contextualizan las piezas estableciendo paralelismos entre palabra e imagen. La artista cuestiona el significado literal de la fotografía con el poder disonante de sus textos. Fotografías donde retrata a mujeres negras con vestidos sobrios. Sus antirretratos nos presentan mujeres anónimas como protagonistas de sus obras a pesar de ocultar su rostro. Cuerpos que nos dan la espalda, rostros tapados por texto o cuerpos fragmentados nos muestran una imagen femenina para ejercer una crítica a las estrategias de dominación desde la mirada del otro. Lorna juega en sus textos mediante metáforas como “negra como el carbón”. Temas como la segregación racial, el género, la sexualidad, los estereotipos sociales se convirtieron en las principales problemáticas de sus piezas. Todo ello dispuesto para reivindicar la visibilidad de la mujer negra en nuestra sociedad, un intento por la eliminación de los límites sociales.



Figura 6. Pilar Albarracín. *Mentira n°3*, 2009. Fotografía en blanco y negro. 125 x 187 cm. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/galeria/pilar-albarracin/mentira-n3-31970>

Por otra parte, en un intento de dar voz a aquellas mujeres que fueron invisibles en nuestra historia, las piezas de Judy Chicago (Chicago, 1939) ponen de manifiesto el declive del matriarcado, su sustitución por el patriarcado, la institucionalización de la opresión masculina y la respuesta de las mujeres. La artista articula una postura en el intento de “reapropiarse positivamente de la feminidad y como intento de excavar el contenido oculto universal fruto de la experiencia de las mujeres con su cuerpo al margen de su raza, origen social o nacionalidad” (Guasch, 2005, pp. 531-534). Su obra central es, sin duda, *The Dinner Party*, 1974-79, instalada permanentemente en el Centro de arte feminista Elizabeth A. Sackler del Brooklyn Museum de Nueva York. (EE.UU.) en la que prepara un homenaje a aquellas mujeres heroínas y modelos a seguir, que no han tenido un reconocimiento a lo largo de la historia. En su obra nos presenta una mesa en forma triangular de casi 15 metros en cada lado, en la que hay dispuestos 39 platos de cerámica sobre manteles de ganchillo que rinden tributo a mujeres heroínas a lo largo de la historia, como Virginia Woolf, Christine de Pisan o Juana de Arco. En las mesas presenta la forma de bulba ofrecida “al espectador en un acto de consagración y transustanciación profana” (p. 535). En el suelo alicatado del centro están grabados los nombres, inscritos en letras doradas, con el nombre de una de las 999 mujeres que han marcado la historia, que han luchado por un mismo objetivo, la visibilidad de la mujer.

Si comenzábamos este artículo señalando “El cuerpo es el gran teatro de la acción, el escenario donde acontece el encuentro con la vida”, no podemos olvidar la obra *Your body is a battleground* de Barbara Kruger (Newark, Nueva Jersey, 1945), que plantea abiertamente esta temática. Eleanor Heartney ya nos habla que “el arte corporal y la *performance* está vinculada a la del movimiento del arte feminista de la década de 1970” (p. 218). Artista activista cuyo trabajo se basa en la representación de lo inmediato utilizando el control sobre

lo real utilizando la pluralidad de signos que circulan en la sociedad. Pone sus obras al servicio de las reivindicaciones para promover los derechos de la mujer planteando estrategias visuales derivadas de los anuncios. Las palabras y las imágenes de Kruger fusionan el ámbito de la publicidad y del arte. La obra fue producida para la Marcha de las Mujeres en Washington en apoyo de la libertad reproductiva. Esta imagen es simultáneamente arte y protesta, la fuerza de la obra reside en la atemporalidad de su declaración.

Porque nuestro cuerpo, no es una imagen iconológica, sino una herramienta para construir una nueva imagen de la mujer en la sociedad contemporánea. Hacerlo visible es la mejor forma de construir su imagen, la mejor manera de construir una nueva visión. El arte nos proporciona esa mirada a la que dirigimos en nuestra labor como docentes, porque cuando hagamos cambiar esta mirada, nos situaremos en una nueva posición.

Todas estas artistas, a través de la representación del cuerpo han logrado generar una conciencia social de la situación actual en relación a la violencia de género, al papel del artista y a la situación de las mujeres artistas. En estos últimos 25 años hemos vivido uno de los periodos más intensos, dinámicos y plurales respecto a la presencia de las mujeres en el arte actual. La 3ª generación de mujeres con voz propia ha buscado expresar sus inconvenientes, inquietudes y deseos.

Como artistas nos gustaría decir que una de las funciones del arte que más nos ha interesado durante todos estos años es la que considera la creación artística como forma de conocimiento, de investigación, de reivindicación, por tanto, como forma de entender y modificar la realidad que nos rodea. Es el momento de pasar el legado, es el momento de proporcionar el reflejo donde mirarnos para dibujar nuestra propia identidad.

Vernos para mirarnos
Mirarnos para hacernos ver
Observarnos para reconocernos
Reconocernos para reivindicarnos (Navalón, 2020)

Como decía Trotsky: “Si en realidad queremos transformar la vida, tenemos que aprender a mirarla a través de los ojos de las mujeres” (Trotsky, 2015, p. 35)

Referencias bibliográficas

- Aliaga, J. V. (1993). *Los 90: Cambio de marcha en el arte español*. Madrid: Galería Juana Mordó.
- Antich, X. (2007). Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo. En Fernández,

- A. (Ed). *Cuerpo y miradas, huellas del siglo XX* (pp. 89-105). Madrid: Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía.
- Aznar, S., (2000). *El arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Borja, J., y Respreto J. (2010). *Habeas corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Bogotá: Banco de la República.
- Borja-Villel, M. (1990). Louise Bourgeois: la escultura como transgresión. En Weiermair, W. Kunstvereis, F. y Borja-Villel, M. (dir.). *Louise Bourgeois*. (pp. 198-199). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal.
- De la Villa, R. (2020a). Maribel Domènech: acciones cotidianas. En De la Villa, R. (com.). *Maribel Domènech: acciones cotidianas 1986-2020* (pp. 7-23). Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.
- De la Villa, R. (2020b). Las rechazadas del siglo XIX. En *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/las-rechazadas-del-siglo-xix>
- Ferrer, M. (2012). ¿Exotismo o estereotipo? En Revista *Affidamento. Mujer y cultura*, Año. 4. N. 48. Disponible en: <https://docplayer.es/11876601-Affidamento-mujer-y-cultura-islam-revolucion-y-violencia.html>
- Fernández, L. (2006). Hannah Wilke. Exchange values. En Fernández, L. (com.). *Hannah Wilke. Exchange values* (pp. 9-19). Vitoria: Artium.
- Frueh, J. (1989). *Writings by Hannah Wilke. A Retrospective*. Columbia: University of Missouri Press.
- Guasch, A. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Heartney, E., (2013). *Arte & hoy*. Barcelona: Phaidon.
- Jarque, F. (2015). *Cómo piensan los artistas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, P. (2003). Buscando el tercer pie al gato. En Suárez, G. (com.) *Tras el espejo. Moda española* (pp. 54-61). Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Martínez, R. (2015). Pilar Albarracín. En Martínez, R. (com.). *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas* (p. 118). Barcelona: Ediciones Anómadadas.
- Muckermann, J. (2019). Tanzskulpturen von Ursula Sax. Geometrisches Ballett im Bauhaus-Jahr. En *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*. Disponible en: <https://www.monopol-magazin.de/geometrisches-ballett-ursula-sax>
- Navalón, N. (1997). *Serie Mi cuerpo: Aliviadero y miedo*.

Palomar, C. (2005). La política de género en la educación superior. *La ventana. Revista de estudios de género* (pp. 7-43), vol.1, N. 21. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362005000100007

Salanova, M. (2018). *Teresa Cebrián: El largo Viaje*. Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.

Soláns, P. (2000). Arte y resistencia. En *Revista Lápiz*, n.º 167, Madrid.

Torres, D. Jana Sterback. En *Colección la Caixa*. Disponible en: <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0026/MujeryperrosDefensa>

Trotsky, L. (2015). *Obras Escogidas. Problemas de la vida cotidiana*. Valencia: Ediciones internacionales Sedov.