

LA DECONSTRUCCION DEL CUERPO FEMENINO: EL “NO LUGAR” EN EL ARTE.

Vadillo Rodríguez, Marisa.
Dpto. de Dibujo, Universidad de Sevilla.
marisa_vadillo@hotmail.com

Resumen:

Entendemos que en toda la práctica artística antigua de occidente el cuerpo femenino casi nunca ha sido reconocido en el arte como un lugar autónomo. Por el contrario, habitualmente, la figura femenina fue recreada plásticamente como un desierto sin identidad en el que volcar numerosos contenidos semánticos ajenos a ella. La imagen de la mujer fue constantemente tratada como un “no-lugar”: un espacio vacío, sin historia, efímero, mutable y relativo. Esto se debió, en parte, a la imposición casi exclusiva durante siglos de la mirada masculina del autor que establecía un complejo sistema simbólico por el que el artista (masculino) significaba con su acto creativo, exclusivamente, la mirada del “yo”. Así, ese tratamiento artístico de la imagen de la mujer fue tan generalizado y complejo que, en la mayoría de los casos, las propias artistas aterrizaron en el arte profesional a partir de las vanguardias del siglo XX como unas huérfanas absolutas. ¿Cómo ocupar una actividad cuyo espacio simbólico le era completamente ajeno? Estas mujeres tuvieron que invocar y revisar un imaginario plástico que se basaba en ellas y que, sin embargo, nunca había contado con su opinión ni con su mirada. Las fascinantes soluciones han sido complejas, variadas e incluso, contradictorias.

Palabras clave:

Mujer, arte, no-lugar, feminismo, Frida Kahlo, Ana Mendieta, Esther Ferrer, Ángeles Agrela, Marina Núñez, Georgia O’keefe, Ana de Matos, Louise Bourgeois.

1. LUGARES Y “NO LUGARES”.

Es inevitable que, debido a nuestro singular estilo de vida actual, a las nuevas tecnologías y a los medios de comunicación, la tradicional clasificación de los colectivos sociales en sedentarios o nómadas haya dejado de ser concluyente. La ciudad, como la comunidad social triunfante desde la industrialización es en estos momentos la protagonista principal de una metamorfosis fascinante. Así han surgido nuevos modos de habitar determinados espacios urbanos; entornos que se han denominado y reconocido recientemente como “no lugares”¹. No podemos ignorar que la ciudad ha mutado en las últimas décadas y se ha convertido en un ente menos físico, más global, dinámico y perceptivo; una entidad que ofrece varias posibilidades de vivirla². En las ciudades presentes, los espacios pueden ser “habitados” fácilmente de una manera temporal, relativa o virtual.

Aún teniendo en cuenta que la clasificación del espacio como un “lugar” o “no lugar” no es radical, la ordenación del territorio en función de estos conceptos se nos presenta

¹ Cfr., AUGÉ, M., *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

² Cfr., ROMÁN, R. (Comp.), *La ciudad: ausencia y presencia*, Plurabelle, Córdoba, 2005.



como claramente diferenciada. En el lugar habitan las identidades individuales y colectivas, en él se establecen las relaciones de sus habitantes, permanecen los vínculos históricos entre sus ocupantes y el territorio, etcétera. Así, el lugar es un espacio con historia, en el que se establecen correspondencias. El lugar es perenne, absoluto, está lleno y limitado por fronteras; es un concepto claro, estable, poderoso y presente. Por el contrario, o como complementario, tenemos el no lugar. Estos llamados “no lugares” se refieren generalmente a espacios de tránsito, espacios en vías de comunicación, de consumo o que existen en entornos virtuales. Augé concreta exactamente que el no lugar “se definirá como un espacio donde no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia”³. En general, a priori, podríamos considerar como no lugares tradicionales espacios como los aeropuertos, los centros comerciales, las gasolineras, carreteras, estaciones de autobuses, salas de cine, foros en Internet o *chats*, discotecas, etcétera. Este nuevo concepto resulta de gran interés ya que en las modernas ciudades, los llamados “no lugares” toman cada vez mayor protagonismo. Todo en el no lugar es efímero, mutable, relativo, está vacío y su espacio se diluye en cierto modo. Por ello, al contrario que el lugar, el “no lugar” es un concepto turbio, difuso, anónimo a pesar de representar espacios que gozan de gran éxito en nuestra vida cotidiana. Un hecho que podría deberse, principalmente, a que en una sociedad como la occidental en la que el fenómeno de lo veloz y espectacular son factores prioritarios, la experiencia cotidiana no puede más que estar vinculada a los no lugares.

2. EL CUERPO FEMENINO COMO “NO LUGAR” EN LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA CLÁSICA.

Debido al éxito de esta compleja pareja de términos, la relación del lugar y el no lugar han sido objeto de numerosas reflexiones culturales. Los artistas se han fascinado con estos nuevos modos de habitar los espacios, los han experimentado con entusiasmo en instalaciones artísticas y en reflexiones que, generalmente, han girado en torno a la producción artística dentro de las manifestaciones adscritas al *land-art*⁴. Pero la reflexión sobre los lugares no ha sido exclusiva de este ámbito artístico. Es un concepto que también fue recreado en otras disciplinas plásticas como la pintura, especialmente en obras que jugaban con espacios simbólicos. Nos referimos a la producción de artistas como Giorgio de Chirico⁵ (1888-1898) o René Magritte (1898-1967) y su “duda sobre lo absoluto del espacio y el tiempo”⁶.

En mi opinión, aunque el “no lugar” es un término que se ha creado recientemente, no es un concepto inédito. Particularmente, creemos que el no lugar ha estado vinculado durante siglos con un territorio simbólico muy poderoso de la producción artística clásica que, hasta ahora, no ha sido reconocido como tal. En concreto, consideramos que el no lugar es una idea que ha sido determinante en la representación plástica y simbólica del cuerpo femenino durante gran parte de la historia del arte tradicional,

³ AUGÉ, M., “Lugares y no lugares de la ciudad”, *Actas del IV Curso “Arte y Naturaleza”*, Diputación de Huesca, 1998, p. 239.

⁴ Cfr., CROW, T., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002. Especialmente, el artículo “Arte específico de un lugar: Lo fuerte y lo débil”. También, obras como RAQUEJO, T., “Paisaje y memoria: imágenes de la tierra en el land art” en AA.VV., *Visiones del Paisaje. Actas del Congreso*, Universidad de Córdoba, Priego de Córdoba, 1997.

⁵ Cfr., SÁENZ, O., *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

⁶ COMALRENA, N., FOUCART, J., “Magritte: la transformación de lo cotidiano”, *Album nº 8*, Album Letras Artes, Madrid, 1985, p. 12.

especialmente en la producción realizada en pintura y en escultura. Consideramos así que el tratamiento del cuerpo femenino como un no lugar permitió históricamente a los artistas volcar en esta imagen global numerosos estereotipos posibles para proyectar en ellas todo lo que deseaban y temían⁷, con unas evidentes consecuencias:

- Los creadores explotaban la agradable ventaja de servirse a su antojo de esta poderosa imagen ajena para convertirla infinitamente en cualquier símbolo que les interesase.
- Propiciaban que la sociedad en general percibiese la imagen femenina como objeto e ídolo de múltiples usos.
- Condenaban en cierto modo a que las imágenes femeninas de las retratadas fueran habitualmente asumidas como “Alteridad”, como lo otro. Una alteridad imprescindible para la afirmación masculina como ser, como “Trascendencia”. En definitiva, como creador.

Evidentemente, no podríamos ignorar que la representación de la mujer en el arte fue, en general, la de una imagen vacía y deshabitada. Habitualmente, esta producción respondió a una visión única que las retrató desde el punto de vista masculino repetidamente durante siglos convirtiéndolas en musas contempladas como un rol pasivo y secundario. El siempre observado cuerpo femenino⁸ fue tratado como una máscara y un disfraz⁹ ajeno. Lamentablemente, esta iconografía no pudo ser inofensiva ya que, durante casi veinte siglos fue exclusiva y estuvo omnipresente en la producción artística dominante. No es un secreto que la mujer es la imagen más representada de nuestra cultura visual: gran parte de la iconografía occidental recae sobre este espacio simbólico que ocupa el cuerpo femenino. Ni aún en la iconografía religiosa, la representación femenina se libra de ocupar un lugar algo diluido al servicio de un discurso considerado superior. Beauvoir lo declaró abiertamente al señalar que para la producción masculina “la mujer es la imagen sensible de la alteridad; por esta razón, todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres”¹⁰. Un fenómeno que se enfatizaba cuando estas figuras eran representadas desnudas.

Esta masiva utilización de la imagen femenina como modelo durante siglos impuso la recreación de lo femenino desde el punto de vista del varón. Esta mirada masculina del autor convertía la imagen de la mujer en un ente impreciso, en un auténtico no lugar: un sujeto vacío y pasivo, un arquetipo múltiple sin identidad ni historia, un símbolo

⁷ Cfr., BEAUVOIR, S., *El segundo sexo. Volumen I. Los hechos y los mitos*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 225-289. Este capítulo primero de la tercera parte del texto se centra en un interesante análisis de los mitos tradicionales e históricos asociados a la mujer.

⁸ Cfr., MORRIS, D., *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005. Esta curiosa obra desarrolla un análisis social y antropológico basado en el recorrido anatómico por los elementos del cuerpo femenino: desde la cabeza a los pies -cabello, orejas, nariz, boca, caderas, etcétera-. Morris manifiesta una clara influencia de sus investigaciones como zoólogo y antropólogo desarrollando un texto que reflexiona sobre la evolución de la “hembra humana”. Curiosamente, al comentar justamente el pecho femenino, el autor hace referencia a la labor de los artistas plásticos, para quienes a través de la manipulación o perfeccionamiento de la forma natural “es posible crear un pecho que quizá resulte más estimulante que el real”.

⁹ Cfr., BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998. En esta fascinante publicación la autora analiza exhaustivamente los antecedentes de la imagen clásica de la mujer, los formuladores recientes de ese imaginario (pre-Rafaelitas, simbolistas, entre otros) y el análisis de la imagen de la mujer como mito y símbolo. La autora se acerca a los más perversos (harpías, vampiros, esfinges, Medusa...); a los bíblicos (encarnados en Eva, Salomé, Judit, Dalila), literarios (que consideramos antecedentes inmediatos de la imagen visual) o históricos como Cleopatra o Lucrecia.

¹⁰ BEAUVOIR, S., *Op. Cit.*, p. 269.

anónimo sobre el que aplicar continuamente símbolos. Así, la figura de la mujer ha sido constantemente utilizada en el ámbito artístico como un arquetipo –lo que, evidentemente, atenta contra las individualidades- en un proceso de control demoledor sobre las retratadas. De hecho, la R.A.E. define la identidad como “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. En este sentido, es evidente que, en muy pocas ocasiones la figura femenina ha sido retratada y reconocida en la producción artística como un ser con identidad propia. Su tratamiento ha estado más cercano al mito. Lo que, por otro lado, casi nunca ocurría con los hombres retratados cuyas representaciones plásticas hacían referencia, en general, a su individualidad. Las obras cuyo tema central era la figura masculina, habitualmente, eran representaciones en las que se celebraba su profesión, su poder, su éxito, etcétera. De modo que en las obras artísticas en las que aparecen representados sujetos masculinos, éstos suelen ser considerados como protagonistas retratados, no como simples modelos. Quizás no sea casualidad que aún no tengamos confirmada a ciencia cierta la identidad concreta de la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci (1452-1519). ¿Hubiese experimentado el mismo destino si la famosa retratada hubiera sido un hombre?. Posiblemente, no. Victoria Camps denuncia al analizar “La construcción del yo” que “a algunos humanos no les es dado escoger nada”¹¹ a pesar de la estructura moral y política que ha garantizado la sociedad a lo largo de la historia. En este sentido, durante casi veinte siglos, a las mujeres apenas les fue permitido escoger qué querían significar públicamente a los ojos de la sociedad. Su imagen fue sustraída, manipulada e impuesta a través de una mirada ajena.

Por todo ello, entendemos que, en general, el cuerpo femenino ha sido tratado históricamente en el arte como lo que actualmente se denomina un “no lugar”, como una imagen vacía, desconocida, anónima, sin identidad, sin relaciones, impersonal: una imagen que no solía ocupar su propia narración, una imagen sin un vínculo con el autor que suela ir más allá de la mera contemplación. Era tratada como un icono conquistado en cierto modo por la semántica de la mirada masculina. Como señala Raquejo, una imagen “donde habita el no-yo, es decir, un sujeto utópico que vive sin lugar”¹². El no lugar no está en ningún sitio, no habita semánticamente; por eso puede ser ocupado por cualquier significado. Quizás no sea casualidad que una mujer de la talla de Virginia Woolf reclamase un “lugar” físico propio como imprescindible para adquirir la autonomía profesional a pesar de su condición femenina¹³.

Las afirmaciones hasta ahora realizadas, que podrían ser acusadas de ser forzadas en cierto modo por su afinidad a determinadas corrientes políticas y de género, dejan de estar bajo sospecha fácilmente. Basta conocer una de las famosas reivindicaciones que, ya en el siglo XX, denunció el grupo artístico conocido como “*Guerrilla Girls*”¹⁴. Este colectivo femenino y artístico, en uno de sus célebres carteles publicados en 1989, pregunta de un modo inquisitivo si tienen que desnudarse para entrar en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. Esta reivindicación la basan fundamentalmente en los datos

¹¹ CAMPS, V., *El siglo de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 83. En el capítulo “La construcción del yo” la autora resume cuatro puntos fundamentales como base para la formación de un sujeto moral.

¹² RAQUEJO, T., “Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar”, *Actas del V Curso “Arte y Naturaleza”*, Diputación de Huesca, 1999, p.166.

¹³ Cfr., WOOLF, V., *Un cuarto propio*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

¹⁴ Cfr., GUERRILLA GIRLS, <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml> : “Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female”.

objetivos de que tan sólo el cinco por ciento de los artistas presentes en el famoso museo son mujeres y, sin embargo, el ochenta y cinco por ciento de los desnudos expuestos son femeninos. Curiosa ironía.

Esta famosa reivindicación de las *Guerrilla Girls* tampoco es una falacia de género. En muchísimas obras fundamentales de la historia del arte, la figura principal o la temática dominante es la mera contemplación de la mujer, de su cuerpo; mientras que la mujer como autora ha estado ignorada durante siglos. De hecho, la figura femenina en sus múltiples formas, ha sido la temática y la protagonista clave en muchísimas de las reflexiones plásticas más importantes y definitivas de la historia del arte. Basta recordar la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, la *Venus* de Botticelli, *Las Meninas* de Velázquez, *Las Señoritas de Avignon* de Picasso, entre muchísimas otras... Realmente, la lista sería interminable.

Este fenómeno responde a que, evidentemente, la mirada de lo femenino y de lo masculino es distinta; cuando ambos géneros crean artísticamente es lógico que estas diferencias se manifiesten de un modo claro. Como artistas, la naturaleza de su género, de sus experiencias y de sus distintos puntos de vista se plasma en las respectivas obras. Al haberse impuesto durante siglos únicamente la autoría de la mirada masculina, casi inevitablemente, se propició en general que lo contemplado fuera de naturaleza femenina. De hecho, el hombre se ha mirado muy poco a sí mismo como género. En aquel momento el artista significaba con su acto creativo la mirada del “yo”, mientras que lo retratado –por lo general, una modelo- quedaba relegada a la contemplación de “lo otro”. Así, hasta hace pocas décadas, la historia del arte casi en exclusiva fue la historia de la mirada masculina¹⁵.

Estas formas de mirar el cuerpo femenino son muy distintas y podríamos evidenciarlo con un sencillo ejemplo. Podríamos, salvando las diferencias, comparar unos dípticos similares creados por dos artistas de distinto género. Nos referimos a Francisco de Goya y a Gwen John (1876-1939). Ambos autores, tienen un par de obras en las que la temática es un juego de estados de la modelo: una vez vestida, otra desnuda. En Goya, una visión masculina, en la obra de Gwen John, una femenina. La visión del cuerpo de la mujer que retrata Goya –tanto en *Maja Vestida* como en la *Desnuda*- es la de un cuerpo y una imagen de mujer bella, en actitud pasiva y paciente, coqueta, contemplativa, un personaje algo neutral y decorativo. En ambas piezas, Goya recrea su idealización del cuerpo femenino y su ideal de mujer. Por el contrario, en la obra de la artista Gwen John, “*Girl with Bare Shoulders*” y “*Nude Girl*”, a pesar de que el planteamiento es el mismo que Goya –una modelo vestida que en otra obra aparece desnuda-, el resultado no puede ser más diferente. Para empezar, Gwen John sitúa a la modelo (en ambas piezas) de pie, echada sobre la pared, cansada, no está recostada y pasiva como en las *Majas*. La mirada de esta joven protagonista es absolutamente diferente. A pesar de que incluso la vestimenta es similar a la que planteaba Goya en las *Majas*, el resultado no puede ser más desigual. Su mirada, la cabeza, la tensión de su

¹⁵ Un planteamiento que continua vigente aún en las manifestaciones artísticas más actuales como indica Hormigós en referencia a la obra cinematográfica de Cronenberg al señalar que “utiliza el cuerpo femenino como campo de batalla: escenario de lo abyecto, lugar desde el que se contestan las oposiciones binarias, y vehículo para expresar todo tipo de conceptos metafóricos, alegóricos y abstractos” en NAVARRO, A. J. (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 137. El texto de Hormigós se resume con el título “Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino”.

cuello, los labios apretados, la posición de los brazos y las manos crean una imagen desoladora. El tema es el mismo, el tratamiento plástico similar, la idea paralela y, sin embargo, el resultado es absolutamente opuesto.

3. CREACIÓN ARTÍSTICA FEMENINA. LA RESPUESTA DE LA MUJER COMO AUTORA.

El tratamiento artístico del cuerpo femenino como un no lugar ha sido tan poderoso que, en la mayoría de los casos, las mujeres se vieron terriblemente desconcertadas cuando fueron admitidas por primera vez como artistas a inicios del siglo XX y se les permitió dar una respuesta o plantear una revisión de este fenómeno en las artes. Sorprendentemente, muchas asumieron precisamente ese punto de vista masculino y no pudieron dar una respuesta autónoma a la singularidad de la representación de su propia imagen. Especialmente, desde las primeras vanguardias, ellas mismas aceptaron las categorías masculinas e imitaron ese imaginario tradicional, con lo que convirtieron la representación de “lo otro” en la recreación de “lo mismo”. En este sentido, las reflexiones de Quance resultan esclarecedoras: “En tiempos de mutación, que dependen del concepto cambiante que se tiene del género y en particular de los significados que han dado hombres y mujeres al cuerpo femenino –y al cuerpo materno-, parece lógico que las mujeres sigan siendo representadas por ambos sexos, de momento, como <<guardianes>> del umbral que existe entre las categorías que manejamos para analizar la cultura”¹⁶.

Con la aplastante tradición de la iconografía de la mujer desde el punto de vista del autor masculino, la incorporación del colectivo femenino a la creación artística de un modo normalizado supuso un reto revolucionario para ellas. Hasta entonces, habían asumido escasas responsabilidades públicas, con lo que su ingreso en la producción plástica profesional –una actividad dirigida inevitablemente a la muestra pública y social- era una de las actividades más ajenas que podían imaginarse a la condición tradicional de la mujer. Con el inicio del siglo XX y las vanguardias, la presencia femenina en el arte comenzó a producirse, pero estas mujeres artistas aterrizaron en el arte profesional como si fuesen extraterrestres. ¿Cómo experimentar una actividad cuyo espacio simbólico le era completamente ajeno? La mujer como creadora artística entraba en un conflicto: las artistas tuvieron que invocar y revisar un imaginario que se basaba en ellas y que, sin embargo, nunca había contado con su opinión ni con su mirada. Así, las primeras artistas, irremediamente, tuvieron que iniciar la respuesta a “una larga historia en la que la representación del cuerpo femenino se ha organizado en función del placer visual masculino”¹⁷.

Si el cuerpo femenino habitualmente ha sido tratado en el arte como un no lugar en el que se han proyectado generalmente las fantasías y deseos¹⁸ de los autores masculinos,

¹⁶ QUANCE, R., *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000, p. 238.

¹⁷ CHADWICK, W., *Women, Art, and Society*, Thames & Hudson world of art, London, p. 280: “a long history in which the representation of the female body has been organized for male viewing pleasure”. En relación al trabajo de Carol Duncan.

¹⁸ Una prueba clara de que el cuerpo femenino ha sido representado tradicionalmente como un no lugar, como una imagen vacía vinculada simplemente a la contemplación, es la escasísimas mujeres embarazadas que han pintado los artistas masculinos en los primeros veinte siglos. De hecho, uno de los artistas que primero representó el desnudo femenino durante el embarazo fue una mujer. Nos referimos a

el asunto de la “mirada femenina” se torna manifiestamente complejo: ¿Cuál es el tratamiento de este tema que da la artista cuando es ella la que está creando? ¿Qué estatus ha dado la mujer a su propio cuerpo? ¿Qué lenguajes han desarrollado las artistas para representar sus cuerpos en relación con su propia experiencia psicológica, cultural y sexual? ¿Ha planteado la mujer como artista una alternativa real a su representación?.

El conflicto fue intenso e inevitable, especialmente para las primeras generaciones de creadoras que tuvieron que jugar precisamente con las mismas reglas y patrones masculinos para demostrar su valía en el terreno artístico tradicional. Por desgracia para ellas, la representación del cuerpo femenino no era un tema que pudieran dejar al margen de su creación por ser un argumento fundamental de las artes clásicas. Tuvieron que abordarlo necesariamente porque la forma femenina siempre había sido considerada como un género elevado en la producción más trascendental del arte¹⁹ conformándose como una “representación estática y atemporal de desnudo monumental dominante en el arte occidental”²⁰. Si ellas querían producir como artistas profesionales, tenían que abordar la representación femenina como los creadores masculinos, a pesar del gran lastre cultural que este tema conllevaba. Un asunto plástico que planteaba un gran conflicto para la mujer y un reto muy difícil de resolver al que tuvieron que dar respuesta. El cuerpo de la mujer había sido congelado en el arte por la mirada masculina; considerado mayoritariamente como un elemento pasivo, limitado a una imagen contemplativa y tratado como un no lugar. ¿Cómo conseguir entonces mirarse a sí mismas artísticamente?. Aunque el reto fue delicado, desde un primer momento, las creadoras intentaron intervenir sobre este imaginario con mayor o menor independencia de la producción masculina. Un ejemplo muy interesante es la obra de Paula Modersohn-Becker (1876-1907), posiblemente, una de las primeras pintoras en autorretratarse (¡embarazada!).

Las primeras respuestas femeninas, en las vanguardias.

De este modo, coincidiendo con los inicios del siglo XX la mujer comenzó a incorporarse como productora cultural con el reto de reinventar ese universo semántico de la producción visual que se centraba en su propia imagen. La difusión masiva de los nuevos medios técnicos de producción visual como la fotografía favoreció esta incorporación y provocó, como indica Brea, la inusual “reapropiación por los ‘nuevos’ sujetos de la historia de su propia narrativa”²¹. Las mujeres ejercieron por primera vez un poder nada inocente e imprescindible para su propia definición artística y social, como señala Pollock: “Las prácticas culturales forman no solo los significados para el mundo y así entenderlo, sino que ayudan a formar las múltiples subjetividades e identidades que, consumiendo estos significados, se construyen a su imagen. Este proceso de producción semiótica y formación subjetiva no es indiferente o neutral”²².

Paula Modersohn-Becker (1876-1907) al autorretratarse en ese singular estado mostrando su medio cuerpo superior desnudo.

¹⁹ Cfr., PERRY, G., *Women artists and the Parisian avant-garde. Modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920s*, Manchester University Press, Manchester, 1995. Recomendamos especialmente el apartado “The female nude: (de)constructing a feminine body”, pp. 119-138.

²⁰ CHADWICK, *Op. Cit.*, p. 285.

²¹ BREA, J., *Op. Cit.*, p. 12.

²² POLLOCK, G. (ed.), *Generations & geographies in the Visual Arts*, Feminist Readings, London, 1996, p. XIV: “Cultural practices shape not only meanings for, and thus understanding of, the world but help to

Así, la mujer artista de finales del siglo XIX y principio del XX intuyó que su imagen jamás le había pertenecido. Ante semejante adversidad, las soluciones iniciales del colectivo femenino fueron muy diversas. Algunas, como la impresionista Mary Cassat (1844-1926) estuvieron muy ligadas a estilos imperantes del momento y, por lo tanto, muy en consonancia con sus colegas masculinos aunque con las significativas variantes que aportaba su condición particular como mujer. Cassat representó a las mujeres de la sociedad burguesa en espacios tanto interiores como exteriores, principalmente protagonizando escenas de ocio, domésticas o reuniones sociales. Su obra se recreó en una visión tranquila y cotidiana de la vida diaria femenina con la seguridad del entorno burgués.

Otras artistas optaron por producir una obra más afín a la visión tradicional masculina, asimilando en cierto modo el tradicional rol de la imagen de la mujer que el artista masculino había recreado durante siglos. Esto respondía posiblemente a querer “demostrar” en el mismo terreno lo “buenas pintores que eran”. Este es el caso, por ejemplo, de Suzanne Valadon (1865-1938), artista vinculada al grupo de Loutrec, que manifestó en su producción una visión vanguardista pero afín al planteamiento clásico de la modelo femenina posando. Aunque no queremos olvidar que Valadon introdujo valientes novedades y así podemos observar obras en las que sus modernas modelos están fumando, con libros cerca o con vestimenta de lo más cotidiana, sin sensualidad²³. Los entornos de Valadon son, generalmente, interiores domésticos cuya estética hace referencia a motivos florales a través de los estampados de las telas, en camas o en algún elemento del mobiliario. Espacios domésticos, íntimos, en los que representa cuerpos desnudos o semidesnudos.

En casos aislados, las artistas intentaron vincular la imagen de la mujer a un entorno público, un hecho muy atrevido ya que, generalmente, las mujeres habían sido representadas en lugares oníricos, en interiores o en el umbral simbólico y físico de las ventanas. De este modo, las nuevas artistas lograron crear imágenes inéditas de las mujeres vinculándolas a lugares simbólicos nuevos en un alarde de celebración de “la nueva mujer” que triunfó en Occidente en los años veinte. Destacan autoras de la talla de Romaine Brooks (1874-1970) en obras como *La amazona* (1920) en la que la imagen de la mujer retratada queda claramente desvinculada del mito tradicional. También resulta definitivo su personal *Autorretrato* (1923), donde a través de la moda más radical y vanguardista manipula su identidad al *auto-contemplarse* como una ambigua “*dandy*” o “*Casanova*” que muestra una sobria vestimenta rodeada de un entorno exterior, público, que hace alusión a una ciudad bohemia.

Otra de las respuestas más personales de principios de siglo la ofreció Tamara de Lempicka (1898-1980), quien solía relacionar las figuras femeninas desnudas en múltiples ocasiones con un entorno geométrico y arquitectónico, especialmente con el moderno estilo de vida urbano de las nuevas ciudades y con la moda más innovadora de apariencia frívola que, con su estilo “*Garçonne*”, revolucionó los años veinte. De Lempicka retrató el cuerpo femenino desnudo sin renunciar a la sensualidad de las formas de las figuras pero vinculándolo a espacios cosmopolitas, modernos y algo artificiales. Prueba de su ideal de mujer lo tenemos en su emancipado autorretrato. En

form the very subjectivities and identities which, consuming these meanings, are then made in their image. This process of semiotic production and subject formation is not indifferent or neutral”.

²³ Cfr., *La habitación azul*, 1923.

él, De Lempicka se representa en un plano cercano realizando una actividad inaudita: conduciendo un coche –uno de los símbolos de éxito más claros del capitalismo y de la poderosa sociedad industrial del momento-. La artista no muestra de sí misma una imagen pasiva, posando. Esto se debe a que, en este autorretrato, la propia autora no se reconoce como modelo.

También encontramos ejemplos muy singulares gracias al desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción de la imagen que permitieron la manipulación de la realidad con procedimientos artísticos que hasta ese momento eran impensables como, por ejemplo, el fotomontaje. Gracias a él artistas de la talla de Hanna Höch (1889-1978) fracturaron el cuerpo femenino. De hecho, Höch lo recompuso visualmente a su radical antojo como lo hubiese hecho el mismísimo Dr. Frankenstein. Su obra fue espléndida en la transformación de dimensiones y de significados asociados al cuerpo femenino.

Pero no olvidemos que, al margen de estas interesantes personalidades individuales, las primeras vanguardias posibilitaron las adhesiones femeninas a corrientes como la surrealista, un estilo que abrió innumerables puertas a nuevos conceptos. Este movimiento permitió a las autoras insertar la imagen de la mujer en nuevos lugares y espacios irreales, lo que les aportaba un nuevo entorno conceptual hasta entonces inédito. En este sentido, destaca la obra de Remedios Varo (1908-1963) quien fue magistral en la creación de espacios simbólicos y oníricos. Espacios mágicos que permitían, por primera vez, situar el cuerpo de la mujer en lugares imaginarios descargados de la mitología tradicional si así lo deseaban y empezar a construir nuevas asociaciones simbólicas a voluntad.

Primeras emancipaciones: El cuerpo como lugar natural y su vinculación a la naturaleza.

En general, ya desde estas primeras aportaciones femeninas se puede percibir cierto conflicto y contradicción al manipular la propia imagen. No pecaríamos de exagerados si indicamos que la auto-representación del cuerpo femenino para la mujer artista ha sido un asunto casi traumático. Debían realizar el complejo ejercicio de eliminar los estereotipos asociados a su imagen sin renunciar a utilizar plásticamente este recurso que les pertenecía con tanto derecho: su propia imagen. Unos estereotipos que habían constituido el amplio abanico semántico que definía a la mujer desde una mirada artística –pero también ajena-. Ellas, ahora como autoras, tenían que aportar un lugar propio para que su imagen cobrase entidad en el arte y dejase de ser tratada como un no lugar. Así, la mayoría de las pintoras resolvieron vincular los cuerpos femeninos a lugares y entornos de reconocida autonomía, en un intento de aportarles un contenido autónomo que les aportase la trascendencia merecida como sujetos.

La solución mayoritaria que encontraron las mujeres artistas fue asociar visual y conceptualmente el cuerpo de la mujer a un lugar “legítimo”. En este sentido, entendemos que la respuesta triunfante y generalizada fue, sin duda, vincular el cuerpo femenino con el mayor “lugar” histórico asumido y celebrado por la experiencia humana: *la naturaleza*. Sin embargo, este planteamiento masivo no deja de plantear otros inconvenientes. De este modo, las autoras no le concedieron un lugar autónomo e inédito a la imagen de la mujer. Por el contrario, sustituyeron la condición de no lugar impuesta por la mirada masculina por la de lugar-natural que se recrea en numerosas ocasiones artísticas desde el punto de vista femenino. Así, voluntariamente, la imagen

de la mujer quedaba absolutamente fusionada con la naturaleza -justamente con un ente “superior” que tradicionalmente había sido considerado femenino por numerosas culturas-. En definitiva, el cuerpo femenino en el arte pasó de ser un tema en cierto modo pasivo a ser considerado un ser natural; de ocupar un no lugar a ligarse con la naturaleza. Una primera solución artística a la que se agarraron las mujeres (que no nos ha de sorprender) por la aplastante tradición de la mitológica idea de mujer-naturaleza-madre que ya Lippard indicaba al afirmar que “en la tradición occidental, la naturaleza siempre ha estado asociada a la mujer, mientras que la cultura lo ha estado al hombre”²⁴.

Creemos que este fue el primer paso global que dio el colectivo artístico femenino para intentar buscar un lugar propio. Un paso no exento de contradicciones ya que asumir esta fusión con la naturaleza implicaba reconocer precisamente esa necesidad de “buscar” obligatoriamente un entorno que las validara conceptualmente; era aceptar de nuevo el histórico “vacío” semántico propio que irradiaba la imagen de la mujer. Owens advirtió claramente este fenómeno cuando afirmó:

“Excluidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)”²⁵.

Así, parece que desde la incorporación de la mujer a la producción artística, la utilización de la imagen del cuerpo femenino ha estado muy mediada por la naturaleza. Esto se debería a que la naturaleza es el primer lugar que la mujer reconoce como propio por la fuerte influencia del poder simbólico de esta relación en diversas mitologías. El protagonismo femenino en las deidades míticas siempre ha estado muy ligado a su poder reproductivo, al nacimiento²⁶, y por tanto también a la muerte. En este sentido, los ejemplos son claros desde un principio: mujer era tanto Deméter (diosa griega de la agricultura, portadora de las estaciones, símbolo del matrimonio, ciclo vida y muerte) como Perséfone -precisamente, la reina del inframundo-. Por ello, asociar la figura femenina con una ambigua condición de mito ha sido uno de los modos más eficaces de vincular a la mujer con órdenes simbólicos ajenos a ella misma. Un planteamiento que, como señala Quance, en ocasiones ha tenido unas consecuencias negativas por lo que “la mitología femenina se ha visto con recelo en los últimos años por cuanto implica una visión conservadora del papel de la mujer como madre, como Madre Tierra o en el peor de los casos como algo subhumano o inorgánico. (Es notorio que no encontramos en la mitología en general distinción alguna entre mujer, madre y naturaleza.)”²⁷. Por ello, la mayoría de las mujeres artistas, al representar el cuerpo femenino, en un intento de otorgarle una autonomía propia a la imagen de la mujer, lo vincularon precisamente con el entorno físico y simbólico que les era más afín, el natural. Pero aceptar esta vinculación es admitir el cuerpo femenino como el clásico intermediario entre el individuo lógico (masculino) y la naturaleza.

²⁴ RAQUEJO, T., *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 30. Original en LIPPARD, L., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983.

²⁵ OWENS, C., “El discurso de los otros: feministas y posmodernismo”, en FOSTER, H. (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986, pp. 96-97.

²⁶ Obras como *La Primavera* (1478) de Botticelli (1444-1510).

²⁷ QUANCE, R., *Op. Cit.*, pp. 94-95.

Evidentemente, las consecuencias de esta simbiosis que explotaron muchas mujeres artistas no eran del todo favorables para ellas mismas. No podemos ignorar que ser mito implica disfrutar de una condición irreal, ambigua y fácilmente manipulable²⁸, precisamente condicionantes que habían sido muy atractivos ya para los artistas clásicos. La mujer ha sido mito porque tradicionalmente su tratamiento ha sido reconocido en la ambivalencia. No tenemos más que recordar el amplio espectro de seres femeninos irreales como ninfas, hadas, ondinas, arpías, sirenas, etc. que han formado parte de la cultura occidental.

En este ámbito mitológico, los ejemplos clásicos de protagonismo femenino son innumerables. Quizás no sea casualidad que, ya desde la mitología griega se sugiriese que la única escapatoria lógica a la condición humana femenina fuese su fusión con lo natural. Un clarísimo ejemplo lo tenemos en la fábula de “Dafne”, la ninfa que logra convertirse en un lugar y huir de Apolo al transformarse en árbol, en un laurel. A través de su fusión completa con la naturaleza la protagonista de esta leyenda se convierte en un ente autónomo y libre al abandonar su cuerpo de hembra.

Estos mitos recreaban un contexto impuesto y el conflicto de signos en los que la condición femenina tenía como único destino válido la naturaleza, el gran lugar reconocido culturalmente. La naturaleza es indudablemente la gran madre común, una especie de “alter-ego” simbólico femenino; la naturaleza es considerada la gran mujer y la gran madre. Sin embargo, esta simbiosis plástica implicaba exponer de nuevo que los cuerpos femeninos no habitaban autónomamente los espacios sino que se fundían con los entornos. Con esto, pasaban a formar parte de ellos y la figura femenina renunciaba, por lo tanto, a parte de su autonomía como ser humano. Así, en estas representaciones, las mujeres artistas se piensan a sí mismas como un ser natural (por lo tanto un ser de condición más animal y menos racional), ligado plástica y simbólicamente al mundo sensible de la naturaleza. Una experiencia femenina que anhela lo que Rinser describe como “protección en el seno de la Madre original”²⁹. Curiosamente, en numerosas ocasiones, la respuesta general de muchas artistas al relacionar lo natural con el cuerpo femenino también implicaba asumir su relación con lo mitológico.

Muestra de esta existencia de lo natural en la representación femenina se observa en la obra de diversas artistas (muy diferentes entre ellas) pero en cuya producción tanto la naturaleza como el lugar y el paisaje forman parte de la narrativa plástica de su condición como personas, como artistas y como mujeres. Entre los ejemplos más significativos no podemos evitar hablar en primer lugar de Frida Kahlo (1907-1954). Una elección que no es caprichosa. No olvidemos que ella se nos revela en la actualidad como la mujer artista más cotizada de la historia y como el artista (de ambos géneros) más valorado de toda Latinoamérica. En mayo de 2005 la venta de su obra “*Raíces*” se convirtió en la obra más cara de todo el arte latinoamericano, con la trascendencia que esto supone para la normalización de la imagen de la mujer como autora en el arte en general.

Precisamente, *Raíces* es una de las obras que más claramente muestra la fuerte vinculación de la imagen femenina al entorno natural, a la naturaleza. En esta obra, que no olvidemos es un autorretrato, Frida aparece recostada de lado mirando fijamente al

²⁸ Cfr., BORNAY, E., *Op. Cit.*

²⁹ SÁNCHEZ DE MURILLO, J., RINSER, C., THURNER, M. (ed.), *Luise Rinser und/y Ronda*, Kohlhammer, Stuttgart, 2007, p. 57. Comentario a colación de su experiencia en Andalucía.

espectador, tendida sobre un paisaje terroso y quebrado: un entorno natural muerto, un lugar que adivinamos seco, estéril y sin vida. De su cuerpo, concretamente de su torso (la zona que ocuparía su corazón y ovarios), salen y le atraviesan unas plantas verdes vivas que van envolviendo toda su figura. Los nervios de estas formas biológicas están pintados y tratados como si de vasos sanguíneos se tratara; unos nervios que van más allá de la forma vegetal. Con cierta impotencia, el cuerpo de Frida deja de pertenecerle, parece entregado con resignación al lugar que ocupa, a los avatares de la naturaleza en los que vida y muerte se suceden con normalidad³⁰. Su cuerpo no habita autónomamente ese espacio natural recreado. De hecho, el propio paisaje parece un retrato anímico, un estado con el que la artista se identificaría más que con su propio rostro. Frida se representa aquí en su condición más natural, invadida por el entorno.

No podemos ignorar que la obra de Frida estuvo íntimamente ligada a la mitología indígena de su México natal, de ahí que sus figuras femeninas –casi siempre autorretratos³¹- estén ligados a la naturaleza. En algunas ocasiones, Frida llega a la máxima fusión con el entorno natural, como en la obra *Herida*. En esta pintura, su cuerpo es completamente suplantado por el de un inocente cervatillo que ha sido atacado por numerosas flechas -iconografía que rememora en cierto modo el martirio de San Sebastián-. Con esta comparación, la artista simboliza a través de la naturaleza su condición de víctima. Su imagen y su cuerpo (del que tan sólo se percibe humanamente su rostro) están completamente invadidos por el lugar. De nuevo, aparecen las fuerzas ingobernables de la naturaleza. En esta obra, igualmente, lo sensible, irracional y natural atrapa al cuerpo de la mujer y es el marco que le sirve para explicar su estado vital como ser humano. Su fusión aquí, de nuevo, es absoluta por decisión de la propia artista.

La identificación de Kahlo con el lugar y la condición natural es pasmosa. Posiblemente, sea la artista que más ha explotado esta recreación mítica de la idea de madre-mujer-naturaleza. Quizás influenciada por su particular experiencia personal, por su imposibilidad para tener hijos. Frida, en sus particulares obras llega a retratarse como un bebé siendo amamantado por la propia naturaleza, en sus brazos o rodeada numerosas veces de todo tipo de vegetación, animales como monos e insectos como mariposas. Parece querer decir: no puedo ser madre, pero siempre podré ser naturaleza y, así, crear.

No obstante, Frida no es la única creadora moderna que recurrió al poder simbólico de la naturaleza para su producción artística. Otras artistas también la plantearon casi simultáneamente, pero son autoras que han ido más allá buscando la desintegración de la tradicional representación del cuerpo físico femenino con la naturaleza sin ignorar esta vinculación. Una de las visiones más personales de esta fusión del cuerpo femenino con la naturaleza desde el punto de vista de la mujer es la obra de la pintora Georgia O'Keefe (1887-1986). Otra autora cuya producción artística fue trascendental para conseguir la normalización de la mujer como creadora. Recordemos que ella fue la primera mujer en celebrar una exposición individual en el MOMA³² de Nueva York, en 1946. O'Keefe busca, selecciona y recrea lo femenino que nos muestra la naturaleza; selecciona para su obra las formas biológicas o naturales que son similares al cuerpo

³⁰ Desgraciadamente, la experiencia personal de Frida con el asunto de su descendencia fue trágica y triste de principio a fin por las secuelas del famoso accidente que la marcó de por vida.

³¹ Por sus condicionantes físicos, por sus largas permanencias en reposo, ella misma admitió que su retrato era el paisaje que mejor conocía.

³² <http://www.artst.org/okeefe/bio/>

femenino³³. En ocasiones, incluso alude a partes internas importantes en la morfología de la mujer. Nos referimos en concreto a “*Pelvis with shadow and the moon*”, una obra en la que la temática principal es la similitud formal de unas nubes con los huesos de la pelvis humana. Pero, no obstante, entendemos que en general en su producción lo femenino y el paisaje están fusionados en su obra siguiendo dos planteamientos generales:

Un primer grupo estaría formado con obras cuya temática principal son primerísimos planos de grandes flores planteando unas visiones íntimas de la flora en las que la artista sugiere el erotismo femenino a través de la vegetación. En estas imágenes hay algo sexual, una recreación de la biología femenina a través de la que crea una serie de piezas muy sensuales cuyo un tratamiento plástico y gama cromática potencia este planteamiento. Estas piezas son, a su vez, símbolos de la feminidad y de la naturaleza. Su originalidad como artista está en reinventar un motivo artístico como el floral que habitualmente había sido considerado un tema “apropiado” para la producción pictórica de las mujeres que pintaban –especialmente como aficionadas- cuando la pintura tan sólo era accesible a las mujeres de cierta clase, como parte de su educación cuyo destino habitual era convertirse en agradables seres domésticos. Ciertamente, las flores (por bellas, delicadas, naturales y pasivas) habían sido un tema “adecuado” para este fin. Pero O’Keefe toma este recurso y le da un giro de ciento ochenta grados. Convierte un tema de señoritas en un tema personal, inédito, sensual y femenino: en un tema propio. El otro grupo interesante estaría formado por una serie de variados paisajes en los que – en todos- predomina una composición basada en ritmos y líneas en forma de “V” o triangulares, en lo que creemos es una clara referencia a la morfología del pubis femenino.

O’Keefe potenció así un camino muy interesante de eliminación del referente claro del desnudo femenino sin renunciar a la evidente vinculación que une a la mujer con la naturaleza. Justamente, en este ocultamiento cada vez más sutil del cuerpo femenino en su relación con la naturaleza y en consonancia con el mito clásico de la mujer-árbol tenemos algunas de las obras más contemporáneas. En esta línea, pero con un procedimiento técnico menos tradicional que elimina la referencia clara del desnudo pasivo, tenemos la valiosa obra de la cubana Ana Mendieta (1948-1985) quien, a través de *performances* e intervenciones, integró física y simbólicamente el cuerpo femenino en el entorno natural. Su obra se constituye en las disciplinas de *Body Art* y *Land Art*, entre otras. Por lo general, Mendieta reivindicó la experiencia física de arraigar la imagen de la mujer a un sitio en un proceso que implicaba definirse en el entorno natural. Parece que la experiencia principal que se buscaba era la de volver al lugar de origen: a la naturaleza. Mendieta recreó el cuerpo femenino en su actividad artística como parte de un ritual naturalista. De hecho, en su famosa serie “*Siluetas*” (realizada entre 1972 y 1980) desarrolló más de cien obras en las que trabajó con la tierra como soporte. En ella, la artista dibujaba perfiles o modelaba formas directamente sobre el suelo. Técnicamente, se trataban de intervenciones efímeras en el entorno natural cuyo fin era realizar una purificación a través de la fusión con la naturaleza. Mendieta experimentaba tanto con la naturaleza que, básicamente, trabajó con su cuerpo o las imágenes de cuerpos femeninos en las que actuaban como materia prima los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza: tierra, fuego, aire y agua.

³³ Otros ejemplos similares es la obra de Faith Wilding (1876-1939).

En *Siluetas*, la autora eliminó la imagen de su cuerpo como material artístico y se restringió a usar una huella de esta imagen. De este modo introducía elementos de recuerdo (símbolos y ausencias) en el procedimiento de dibujo. A su vez, evitaba así el uso del tan manido cuerpo femenino. Estas obras son metáforas de reencuentro con la tierra -de nuevo, la gran madre y el gran útero creador por excelencia-. La artista dibujó cuerpos femeninos con elementos naturales como flores. Su originalidad es tal que hizo una profunda reinterpretación de los mitos femeninos excluyendo la imagen evidente del cuerpo físico de la mujer. Sus obras, en ocasiones, son metáforas del retorno al lugar, al origen³⁴. Mendieta dibujaba directamente en el paisaje, en la propia “madre-tierra”. De este modo devolvía la imagen de la mujer a su creadora original. Muchas de sus acciones eran una entrega, una especie de sacrificio artístico donde uno de los objetivos era la comunicación con las tradicionales “*Orishas*”³⁵ (unas deidades a quienes se hacen responsables de gobernar la fuerza de la naturaleza), por lo que usaba el propio material natural. Estas intervenciones estaban llenas de misticismo. En alguna de ellas, la artista, manipulaba factores propios de la forma escultórica como es el juego del positivo o negativo de la forma tridimensional.

Mendieta, en esta serie de *Siluetas*, libera la imagen original de la mujer a través de la utilización del signo, lo intelectualiza usando su huella con un planteamiento de formas estilizadas, en clara conexión con el arte primitivo: “el trabajo de Mendieta ha abierto un territorio del *body art* y arte de acción en el que la figura de la mujer ya no es un paisaje de deseo sobre el que proyectar, sino que es una afirmación de autonomía sexual, un lugar de resistencia”³⁶. En su trabajo, en el que a pesar de mantener la simbiosis plástica del cuerpo de la mujer con la naturaleza, hay una radical ruptura con el clasicismo de esta visión. Un planteamiento que, afortunadamente, no es puntual ni está aislado en la actualidad, sino que está en evolución.

No olvidemos que, a pesar de esta eliminación progresiva de la visualización evidente del cuerpo femenino en su relación con la naturaleza, ésta ha sido un gran referente en la búsqueda de un lugar propio para las artistas. No obstante, muchas de ellas han ido imponiendo la eliminación del referente clásico al desnudo femenino a pesar de que numerosas obras recientes de este tipo son una clara metáfora de su sexo. Los ejemplos son cuantiosos pero destacaríamos en el ámbito nacional la obra de Esther Ferrer (1937). Concretamente, nos referimos a su serie titulada “El árbol del bien y del mal”. Ferrer, basándose en un juego perceptivo de fondo-figura, sintetiza la imagen femenina exclusivamente en el pubis y a partir de su forma y del hueco de los muslos femeninos (que funcionaría visualmente como tronco del árbol) crea la imagen de árboles simbólicos. Utilizando este recurso, se sirve de diversos materiales para la creación de

³⁴ Muchos investigadores explican este fenómeno en Mendieta por un proceso traumático de la infancia ya que la artista fue uno de los niños que participaron en un programa católico para salvarlos de la influencia del régimen de Castro. Así, fue enviada a los EEUU. Esto explicaría la necesidad de sentirse fusionada con la materia original, con la tierra. Ella misma confirma esta idea al señalar con sus propias palabras que “he tenido un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (usando mi silueta como modelo). Creo que esto es el resultado directo por haber sido arrancada de mi tierra durante mi adolescencia. Me siento estremecida por haber sido moldeada en este vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que unen al universo. Es el regreso a los materiales básicos”.

³⁵ Deidades adoradas en la santería, parece que se reconocen unos 32 en América. Elegba (caminos y puertas del mundo), Ogún (del hierro, la guerra y tecnología), Oshosi (cazador y explorador), Obatalá (dueño de las cabezas y mentes), Oyá (soberana de los vientos) u Oshún (reina de las aguas dulces del mundo) son algunos de ellos.

³⁶ SABBATINO, M., “Ana Mendieta; serie Siluetas: orígenes e influencias (1996), en RUIDO, M., *Ana Mendieta*, Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 99

la masa vegetal arbórea, con lo que la idea de árbol natural se convierte en un árbol simbólico. Así, en la zona correspondiente a la vegetación coincidiendo con el pubis, Ferrer incorpora materiales diversos como monedas, estropajo o hilos para crear texturas artificiales que sustituyan la original del vello. De nuevo, una artista que identifica a la mujer con la imagen del árbol, con la naturaleza, pero lo hace precisamente para denunciar en cierto modo esta y otras vinculaciones tradicionales asociadas al cuerpo femenino.

Igualmente, en el ámbito artístico nacional más reciente destaca en este proceso de desintegración del cuerpo femenino con el entorno la obra de la jienense Ángeles Agrela (1966). En esta eliminación progresiva del cuerpo físico de la mujer debemos destacar especialmente su serie reconocida bajo el título de “Camuflajes”. A nuestro entender, es uno de los ejercicios artísticos más inteligentes y originales que se han realizado últimamente. En ellos, la identidad femenina se funde con el entorno natural. El camuflaje, una técnica defensiva en el reino animal y vegetal, aquí es imitado por la artista para pasar desapercibida en entornos variados entre los que se encuentra la vegetación o la arena. En estas obras fotográficas, el cuerpo femenino queda absolutamente absorbido por el entorno, por el lugar. Para Agrela, la imagen del cuerpo de la mujer es borrada voluntariamente, camuflada y diluida en una fusión casi total con el entorno que apenas muestra la presencia de lo femenino.

Ciertamente, a lo largo del tiempo esta vinculación del cuerpo femenino con la naturaleza ha ido mutando forzosamente gracias a numerosas aportaciones artísticas. A pesar de ello, la naturaleza (el lugar/entorno natural) es el espacio físico y conceptual al que más han recurrido las artistas en un primer momento para intentar dar una autonomía o un significado propio que resuelva la problemática de la representación plástica de su propia imagen. Posiblemente, se debió a la influencia de la mitología o por la propia condición de la naturaleza y del género femenino, ambos ligados por ciclos naturales repetitivos. Así encontramos una vinculación que ha sido la más explotada en el arte; una unión que aún no está exenta de cierta polémica al plantear una cierta contradicción. Por un lado, el acierto de estas artistas en encontrar un lugar más personal; por otro lado, la paradoja de volver a necesitar justificarse en un entorno ajeno superior (el natural) que arrastra una enorme carga mitológica y simbólica. Quizás la explicación se encuentre en que al igual que la mirada masculina tiende a “sexualizar” el cuerpo femenino, la mirada femenina tiende igualmente a “sexualizar” en femenino el entorno natural³⁷.

Lugares artificiales: Nuevos lugares, nuevas mujeres, nuevas respuestas.

Indudablemente, la tradicional maquinaria artística que impuso como motivo principal a la modelo femenina ha sido tan enérgica, poderosa y eficaz que a la mujer artista no le quedó más remedio que vincular la imagen de su género con algún tipo de lugar reconocido en un intento de establecer sus propios referentes ideológicos y culturales. Así, parece que en el arte en general, los territorios conceptuales ligados al cuerpo femenino han estado entre el no lugar que estipuló la mirada masculina y el lugar-natural que asumió la femenina en un primer intento de emancipación conceptual. Pero se percibe que este último planteamiento no resulta suficiente para la creación femenina

³⁷ Raquejo lo define perfectamente cuando indica que “parece que son las mujeres artistas las que destacan la sexualización del territorio”, en RAQUEJO, T., *Land Art*, Editorial Nerea, Madrid, 1998, p. 32.

ni para la ideología feminista. Por ello, observamos que en la actualidad las mujeres artistas intentamos encontrar un lugar o lugares que sean inéditamente propios y estén ausentes de connotaciones míticas como es el caso de la naturaleza. Estos nuevos lugares –artificiales- se están definiendo en espacios como lo tecnológico, el poder social, la cultura o en el feminismo, entre otros. Haraway³⁸ define magníficamente el proceso actual al preguntarse cómo tendrían que ser esos cuerpos inéditos que permitan ser imaginados de nuevo para poder transformar las relaciones tradicionales entre lo igual y diferente, entre el “yo” y lo “otro”. Evidentemente, este nuevo planteamiento exige de una mutación social, cultural y artística muy potente. Las artistas contemporáneas, por ello, tras asumir sus cuerpos naturales estamos intentando imaginar de nuevo estos territorios en los que existir asumiendo la gran complejidad de crear un nuevo orden simbólico a pesar del enorme pasado cultural: “el cuerpo de las mujeres...es siempre un exceso, una excreción, un abandono de las fronteras del modelo hegemónico, siempre masculino”³⁹. La tarea es ardua y exige la metamorfosis de mitos tan implantados entre la sociedad como es la propia maternidad. No hay más que comparar cualquier representación histórica (pagana o religiosa) de la maternidad observada desde el punto de vista masculino con la visión de cualquier mujer artista de la maternidad sobre el mismo tema vivido en primera persona⁴⁰.

El compromiso en este sentido de numerosas artistas es más que evidente; desde los más variados planteamientos plásticos. Desde la obra de la siempre combativa de Louise Bourgeois (1911) con la reinención de los cuerpos y los lugares hasta planteamientos de denuncia histórica como los que realiza Ana de Matos (1963). Algunas autoras, como Ana Laura Aláez (1964) incluso manipulan la idea de la belleza usando recursos muy tradicionales como el espejo (uno de los no lugares clásicos) para denunciar hasta la exageración esa ocupación de un lugar tan ligado a la mujer –la belleza-. Aláez se sumerge en un enorme espejo, un objeto que siempre obliga a manifestarse a quien se muestra a través de él como un puro reflejo cuya existencia se limita a ser observado. Un elemento que ha acompañado plásticamente a numerosas Venus y modelos a lo largo de la historia. Como señala Foucault “El espejo es al fin y al cabo una utopía porque el espejo es un lugar sin lugar”⁴¹.

Una de las metamorfosis generales que se están planteando como respuesta consiste en la sustitución de la naturaleza por la tecnología debido, quizás, a que el cuerpo del ser humano actualmente está “en construcción” por la ciencia. En esta interesante propuesta surge la idea del “cyborg” como cuerpo teórico y físico que permite crear nuevos seres femeninos en un entorno tecnológico y científico para ocupar nuevos lugares como el ciberespacio. Un planteamiento que nos resulta de lo más fascinante, aunque no está

³⁸ Concretamente, Haraway se pregunta “Cómo podrían nuestros cuerpos naturales ser imaginados de nuevo –y liberados- para poder transformar las relaciones entre igual y diferente, entre yo y otro, entre interior y exterior, entre reconocimiento y extrañeza, en mapas-guía para <<otros inadecuados>>?”, en HARAWAY, D., *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 66.

³⁹ RUIDO, M., *Ana Mendieta*, Nerea, 2002, p. 16.

⁴⁰ Un ejemplo esclarecedor lo tenemos con la famosa imagen de Rineke Dijkstra (1959) titulada *Julie* (1994) que representa a una madre con su hijo recién nacido en brazos, descalza, algo despeinada, en un entorno doméstico y vestida con apenas una braga que adivina su sexo tapado en parte con una compresa para cubrir las pérdidas postparto. Una imagen cotidiana, sin artificios, sin demagogias baratas, sin la contemplación de una mirada ajena. Una imagen real, de una mujer real, vista por alguien que mira con comprensión, respeto y admiración.

⁴¹ FOUCAULT, M., “Espacios diferentes” en Fundación La Caixa (ed.), *Toponimias: (8) ideas del espacio: 1 de febrero-10 de abril, 1994*, La Caixa, 1994, p. 34.

libre de riesgos. Esta nueva propuesta, con obras como la de Marina Nuñez (1966), al margen de miradas ajenas y mitos tradicionales, corre el riesgo de plantear que la única salida de representación autónoma de la mujer sería precisamente renunciar a su condición humana. No olvidemos que los *cyborg* están ligados en cierto modo a la monstruosidad, son una especie de nuevos monstruos que eliminan la condición natural (el propio orden de la naturaleza) en sus cuerpos basándose en lo que Aliaga denomina “la nueva carne”⁴²: el cuerpo se rebela y elimina la mitología, lógica y moralidad clásica de la que, hasta entonces, el artista había hecho gala y había perpetuado con sus obras. El riesgo estaría en que esta ilusoria “liberación” a través de la máquina podría convertirse en una nueva esclavitud para la mujer natural.

Otra de las corrientes que las autoras están explorando como respuesta para resolver el conflicto de la representación del propio cuerpo femenino (especialmente cuando están desnudas) abre la actualidad artística a un uso reinventado de valores semióticos femeninos. Entre las diversas soluciones que se están aportando en la actualidad artística destaca, por ejemplo, la producción de autoras como Vanessa Beecroft (1969) quien, precisamente, suele utilizar modelos femeninas profesionales para “invadir” con sus desnudos espacios públicos de poder, y denunciar de este modo la escasa presencia de la mujer en estos lugares de poder político, social y artístico.

En general, todas estas manifestaciones responden desde múltiples planteamientos de las mujeres creadoras a la necesidad de encontrar un lugar propio en el que explorar otros entornos simbólicos en los que crear una nueva iconografía ligada a su propia imagen y experiencia en el que se imponga su propio punto de vista, su mirada. Este sería el paso más reciente asociado a la manipulación de la imagen femenina en el arte. Una imagen que fue considerada como un no lugar desde un tratamiento artístico clásico ligado a la mirada masculina; que realizó sus primeros ejercicios de emancipación simbólica estableciéndose con el entorno natural a través de las primeras creadoras y que ahora rastrea en busca de sus propias referencias sin interferencias.

En definitiva, creemos que la imagen femenina aún está en un fascinante conflicto, que sigue siendo un campo de batalla para el arte. Quizás, las artistas tengan que esperar a que la sociedad general tenga normalizada la imagen de la mujer ligada a un imaginario inédito. Acaso, la presencia real de la mujer en los espacios públicos de poder más visuales aún no esté tan normalizada como pensamos; no tanto como para imponer un nuevo imaginario que compense la mirada ajena impuesta durante siglos⁴³ en las manifestaciones artísticas. Quizás las artistas actuales están algo huérfanas y sean ellas las que tenga la misión de aportar nuevos referentes visuales a la sociedad con los que construir un imaginario propio. Por ello consideramos que, posiblemente, cuando lo femenino esté realmente asociado con nuevos significantes las artistas podrán vincular sus imágenes femeninas a un lugar propio, sin complejos y sin bagajes ajenos que haga de la mujer –al fin- la dueña de su propio discurso visual.

⁴² Cfr., AAVV., *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.

⁴³ Una mirada que aún mantiene un enorme poder de manipulación de la imagen de la mujer a través de la publicidad actual.



