

Heterogénesis
Revista de Cultura y Arte
Asociación de Arte Mulato Gil
heterogenesis@telia.com
SUECIA

2002
Roxana Popelka
Mujeres artistas en los años sesenta
Heterogénesis, Julio Num. 40
Asociación de Arte Mulato Gil
Lund, Suecia



Red ALYC
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe
Ciencias Sociales y Humanidades
<http://redalyc.uaemex.mx>

HETEROGÉNESIS

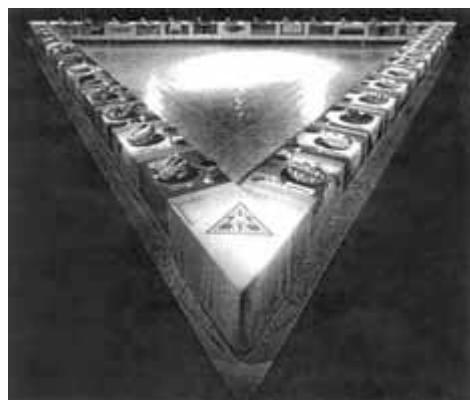
Mujeres artistas en los años sesenta



Roxana Popelka*

Inicio este artículo con una consideración que se ha ido convirtiendo en motivo de reflexión constante, y es que estimo que mientras siga existiendo una estructura sociopolítica que privilegia un sexo (masculino) frente a otro (femenino), resulta necesario adoptar todo tipo de medidas que promuevan el conocimiento y el desarrollo del lenguaje artístico realizado por las mujeres. En este sentido el libro considerado texto fundacional de la crítica feminista del arte que lleva por título: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, escrito por la historiadora Linda Nochlin en 1971, sigue estando de plena actualidad, a pesar de los años transcurridos. Bien es cierto que se han dado ciertos cambios cuantitativos: exposiciones, publicaciones, etc., que tienen como finalidad no sólo recoger los trabajos de muchas mujeres artistas, sino también presentar sus propuestas actuales en torno al género, representación del cuerpo, etc., así como otras temáticas que se han ido sucediendo en el panorama artístico. Pero no consiguen por el momento generar un cambio cualitativo en la esfera de la creación artística desarrollada por las mujeres. Muchas de estas iniciativas surgidas tanto en España como en otros países, que tienen como finalidad conocer la realidad del trabajo artístico producido por mujeres, injustamente omitido por la Historia del Arte, son el resultado de décadas de trabajo y de lucha en silencio, que tienen su origen en los años sesenta. Esta contribución tiene como objetivo precisamente dar cuenta de una serie de propuestas artísticas producidas por mujeres, caracterizadas por su heterogeneidad, que, originándose en los años sesenta mantienen su vigencia en la actualidad y actúan como anticipadoras de los discursos artísticos contemporáneos.

HETEROGÉNESIS



ALGUNOS ANTECEDENTES



Miriam Shapiro: *Anatomía de un quimono*, 1976

Si algo caracteriza el arte realizado por mujeres en nuestros días, es que recoge las inquietudes del momento actuando como anticipador tanto de los conflictos como de las dudas que nos asaltan en nuestra sociedad. Los modos de expresión artística utilizados por las mujeres artistas se hacen eco de estos problemas y se traducen en la utilización de unos nuevos medios soportes y modelos de expresión caracterizados, entre otros aspectos, por la variedad de propuestas que lo componen y enriquecen con su diversidad el panorama artístico actual.

La génesis de estas prácticas artísticas se sitúa en los años sesenta y suponen el inicio de una década emblemática en todo el mundo. Se produce una toma de conciencia por parte de muchas artistas, dando lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos. A este respecto cabe señalar la importancia que tuvo el comienzo, en esa época, del movimiento feminista contemporáneo, coincidiendo en el tiempo con otros movimientos sociales. Esto permite sentar las bases de lo que será la presencia activa de la mujer en el panorama artístico a partir de los años 70 y 80.

La creación artística adquiere asimismo una especificidad, se distingue por ser un arte marcadamente autobiográfico definido por el uso de una diversidad de medios, soportes modelos e intenciones, que conjugarán un desarrollo plástico individual con actuaciones colectivas, involucrándose en reivindicaciones defendidas por los movimientos sociales del momento. Estos aspectos mencionados serán patentes especialmente en los países anglosajones (Estados Unidos y Gran Bretaña), y serán desarrollados por muchas artistas que buscarán incidir en el contexto socio-político del momento.

Judy Chicago (Chicago, 1929) y Miriam Schapiro (Toronto, 1923) son uno de los ejemplos más destacables de mujeres artistas que inciden con sus planteamientos artísticos en los mismos cimientos sociales cuestionándose, no sólo la relación de dominación patriarcal presente a lo largo de la historia, sino realizando al mismo tiempo un ejercicio de reflexión sobre la identidad, el cuerpo, etc., temáticas proclamadas como específicamente feministas. La obra más conocida y polémica de Judy Chicago fue la

HETEROGÉNESIS

titulada «La cena» que rinde homenaje a las contribuciones históricas y culturales de las mujeres. Un gran triángulo equilátero con 39 asientos proporcionaba un reconocimiento a las mujeres en las distintas esferas culturales. Otros nombres de mujeres aparecen en las 999 baldosas del suelo. Esta instalación fue duramente criticada calificándola, como señala Anna Maria Guasch¹ de «pornografía en cerámica de tres dimensiones, extraño arte sexual, o pieza de mal gusto y Kitsch». La intención de Chicago de transgredir los modelos dominantes impuestos por la cultura patriarcal había dado resultado. Judy Chicago y Miriam Schapiro no se dedicaron en exclusividad a la producción individual de obras de arte, sino que llevaron a cabo actuaciones colectivas organizando programas de educación artística. Uno de estos programas fue el denominado proyecto «Womanhouse», llevado a cabo en el California Institute of the Arts de Valencia (California, 1971). Se trataba de restaurar una casa cedida por el Municipio de una ciudad. Para ello las 21 alumnas que componían el taller tuvieron que desplegar toda su artillería manual en un ejercicio que incluía labores de albañilería, fontanería y demás oficios etiquetados como «masculinos», y cuya última intención no era otra que disolver las fronteras entre género, clase social y trabajo.

Gracias a la realización de proyectos semejantes, así como la creación de algunos centros alternativos de mujeres artistas desarrollados con posterioridad, es posible hablar de la influencia de estos programas de arte feminista en muchas artistas de la década posterior.

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO

La representación del cuerpo adquiere relevancia desde el inicio de los años sesenta y muchas artistas tuvieron un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, actuando, en muchos casos, como iniciadoras respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serían las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes difundidas por la tradición del desnudo femenino. Por medio de sus planteamientos contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones. En este cuestionamiento de las imágenes de la mujer difundidas en la tradición del desnudo femenino utilizaron la performance como procedimiento artístico por excelencia. Veamos algunas de estas artistas.

Carolee Schneemann (n.1939), en la presentación de su obra titulada *Rollo interior* (1975), reivindica la libertad sexual y reconstruye una tradición femenina de la representación desde el pasado mitológico hasta el presente. En esta obra la artista pinta los contornos de su cuerpo y de su cara, a continuación lee un texto antiguo mientras va adoptando poses propias de una modelo. Hacia el final de la presentación de la obra Schneemann tira el libro y comienza a leer un rollo que extrae de su vagina, en una muestra de identificación del cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento. En otras obras la artista fusiona la danza, la música y la coreografía como en las tituladas *La Alegría de la carne* (1964), y la película *Fuses* (1965), donde destaca la temática asociada a las sensaciones y funciones relacionadas con el cuerpo.

Mary Duffy también utiliza en sus representaciones y escritos su cuerpo desnudo, a través de él reflexiona sobre el género y la discapacidad, ya que la artista está afectada por una minusvalía. Una de sus obras más contundentes, titulada *Cortar los brazos que atan* (1987), se compone de ocho fotografías con textos acompañando a cada una de ellas. La primera muestra una figura de pie, envuelta completamente por una tela blanca; en la siguiente secuencia aparece una figura de mujer desnuda a la que poco a poco le van cayendo las envolturas, hasta que al final resulta que el cuerpo de la mujer no tiene brazos. Todas las fotografías son presentadas en un espacio oscuro, proporcionando una visión dramática.

HETEROGÉNESIS



Mary Duffy: *Cortar los brazos que atan*, 1987.



Yoko Ono: *Cut piece*, 1964

PROCEDIMIENTOS EXPERIMENTALES

Muchas artistas de esta época, en el empeño por acercar el arte al público y transmitir sus experiencias personales, desarrollarán un lenguaje plástico donde será común el uso de procedimientos como el arte de acción, los happenings, performances, etc. Estos medios artísticos tendrán su origen en las denominadas primeras vanguardias artísticas, especialmente con el movimiento dadaísta y futurista, pero en el período de la segunda mitad del siglo XX, y en el contexto específico de los años sesenta y setenta, adquiere unos matices diferenciadores como son: el deseo de transformación social y política, y el intento de ofrecer una cultura alternativa abordando temas abiertamente políticos en un contexto mundial que requería nuevas respuestas sociales, culturales y artísticas.

HETEROGÉNESIS

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

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

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a utilizar muchos de estos procedimientos que les permitirán no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, etc., por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión. Una muestra del uso de estos procedimientos artísticos lo exemplifica la brasileña Lygia Clark (1921-1988), quien junto con Helio Oiticica y Lydia Pane formarán parte del movimiento neoconcreto que se produjo en Brasil entre los años 1959 y 1961. A partir de su estancia en París, Lygia Clark comienza el desarrollo de sus obras orgánicas, como intento de crear nuevos significados, integrando no sólo al artista sino a la obra y al espectador. Este es el caso de su obra titulada *Trepantes y Bichos*. Clark hace una descripción de la misma y comenta²: "El bicho tiene su propio definido conjunto de movimientos que reaccionan ante los impulsos del espectador. No está hecho de formas estáticas y aisladas que puedan ser manipuladas al azar, como en un juego; no, sus partes están entrelazadas". Posteriormente la artista hace uso de su cuerpo como motor, e inicia una serie titulada *De vestimenta*, que cuenta con la colaboración del público, anticipando la idea del espectador participante. Para la ocasión, Clark incluye desde máscaras sensoriales para los asistentes hasta recintos cavernosos que atraen y/o repelen al espectador. Con esta puesta en escena hace que las personas puedan crear mediante sus cuerpos espacios arquitectónicos con cintas de plástico.

Lygia Clark también se convierte en iniciadora del body art, sus incursiones en esta modalidad abarcan las relaciones de la propia artista con personas con problemas psicológicos, donde el diálogo se convierte en parte fundamental, de hecho la artista también era psicoterapeuta. En definitiva, Lygia Clark se convierte en una artista no sólo anticipadora del body art, del accionismo o de las performances, sino que trata de crear nuevos espacios que abren las fronteras artísticas, propuestas todas ellas de gran actualidad en el arte de hoy.

Otra artista, dentro de esta línea, que hoy continúa en la escena artística es Yoko Ono (Tokio, 1933). Se trata de una artista interdisciplinar e integrante del movimiento conceptual, vinculada también al movimiento Fluxus. Este último fue creado por un grupo de artistas en 1962 en los Estados Unidos. Lo más acertado, si queremos definir este movimiento, es decir que tiene una clara vocación vanguardista que abarca los aspectos artísticos más variopintos: desde la música, hasta el arte objetual, el accionismo, la performance, etc. Es un movimiento de carácter experimental, a medio camino del antiarte (Dadá) y el arte total de los constructivistas.

Retomando la descripción de las aportaciones de Yoko Ono, la artista no sólo participó en este movimiento sino que su compromiso con la vanguardia y el lenguaje experimental la llevó a realizar películas experimentales, performances, poesía visual, etc. Para los profanos ajenos al mundo artístico se la conoce por su matrimonio con John Lennon.

Un ejemplo de su trabajo comprendido en la práctica de la performance es el titulado *Cut piece* (1964). Para esta acción la artista se vistió con un elegante vestido y pidió al público que cortara su traje, mientras ella permanecía sentada e inmutable. En la actualidad la artista sigue realizando obras en la línea conceptual, como la instalación titulada *En trance* (1997), realizada en una antigua Lonja de Pescado, en Alicante, hoy

HETEROGÉNESIS

reformada para exposiciones artísticas. Para dicha ocasión, Ono concibe la instalación fundamentalmente participativa. En trance consta, a su vez, de seis instalaciones integradas, que siguen una sucesión o recorrido ideado como "camino iniciático por la vida", con temas de reflexión como la meditación sobre los orígenes de la vida.

En esta breve enumeración de mujeres artistas que optan decididamente por el uso de prácticas artísticas experimentales no podemos dejar de nombrar a Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985). Su contacto inicial con el mundo artístico le permite a Mendieta absorber una serie de cambios estéticos que comenzaban a originarse en el panorama artístico americano. Era frecuente la utilización de soportes experimentales como el vídeo, performance, body art, etc., que carecían de un historial de supremacía masculina, y que fueron utilizados por muchas mujeres artistas y también por Ana Mendieta, quien desde el principio de su carrera artística estuvo interesada, como apunta Sagrario Aznar Almazán³, en la trilogía de la sangre, la violencia, y la fertilidad. Una de sus obras, donde aparece reflejado su interés por este tema será la performance titulada *Muerte de un pollo*, desarrollada en 1972. En ella, la artista desnuda recoge el cuerpo de una gallina -sin cabeza- que le entrega un hombre. La sangre salpica a la artista y la agonía del animal se transmite también al cuerpo de Mendieta.

Al año siguiente, en 1973, desarrolla una acción en su propia casa que causó gran polémica. En ella aparece el tema de la violación. La artista invita a unos amigos, quienes a su llegada encuentran la puerta abierta. Mendieta se halla tumbada sobre una mesa, atada, desnuda y con manchas de sangre. Años más tarde la artista comenzará a trabajar directamente en la tierra. En su serie más conocida titulada *Siluetas*, la artista deja huellas de contornos de cuerpo de mujer sobre la arena, utilizando para ello materiales extraídos de la naturaleza: ramas, piedra, arena y barro.

Adrian Piper (Nueva York, 1948) es una artista afro-americana que realiza, al principio de su carrera, en los años sesenta, performances feministas donde relata sus propias vivencias y explora sus múltiples identidades. En 1970 comenzó una serie titulada «*Catálisis*», donde aparecía en las calles de Nueva York de una forma llamativa y/o agresiva. En una ocasión manchó un traje con leche, huevos, vinagre y aceite durante una semana, luego se metió con el traje en el metro de NY.

Mientras éstas y muchas otras mujeres artistas desafían la norma dominante del momento acerca de la sexualidad y el género, y respaldadas por el movimiento feminista consiguen involucrar, no sólo a las propias artistas, sino a críticas de arte, historiadoras y otros colectivos implicados en el mundo del arte (galerías, revistas, espacios alternativos, etc.), ¿qué es lo que estaba pasando en España?



Adrian Piper: *Catalysis IV*, New York, 1970

HETEROGÉNESIS

EL CASO ESPAÑOL

Uno de los grupos artísticos en la España de los años sesenta que planteó una alternativa vanguardista al panorama artístico del momento sería ZAJ. Formado originalmente en Madrid, en 1964, por Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce, utilizó en sus propuestas una gran variedad de medios y soportes artísticos: desde la música, el teatro, las acciones, la escritura, el mail art, los libros de autor, etc. Como casi todos los grupos vanguardistas, su concepción era la de un movimiento abierto.

Entre los años 1964 a 1973, tuvo una época marcada por la agitación cultural y las actividades del grupo se centraron básicamente en los conciertos, la escritura y el arte postal. A este grupo se unió en 1967 -y esto es lo que me interesa resaltar- Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), única mujer componente de ZAJ y pionera en España del arte conceptual. Desde los años setenta gran parte de su trabajo estuvo centrado en las performances, el arte objetual, las instalaciones, etc. Tras la disolución del grupo la artista vuelve a la materialización del arte en forma de instalaciones y objetos cargados de humor e ironía. En la actualidad combina su trabajo artístico con el de crítica de arte, y vive en París, donde, según su opinión, siempre ha tenido mejores condiciones para hacer arte.

Otras dos artistas españolas de los años 60-70 que continúan en el panorama artístico español, y que tuvieron una dedicación profesional, comenzando su trabajo en una época marcada por el obstáculo, ya fuera político, social o cultural, son Concha Jerez y Soledad Sevilla. Ha habido otras artistas que realizaron su trabajo en esos años, pero considero que estas tres representan el espíritu de la época, y sobre todo, aún a riesgo de realizar una descripción parcial, opino que su valentía al presentar sus propuestas en un ambiente opresivo, como era la España de entonces, supone un modelo y un referente básico para las mujeres artistas españolas que hoy desarrollan su labor.

Soledad Sevilla (Valencia, 1944). Después de un período inicial marcado por el interés en la geometría, y tras un alejamiento de la ortodoxia imperante en las Escuelas de Bellas Artes -años sesenta- va adaptando su lenguaje artístico a los nuevos soportes contemporáneos. Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) se inscribe dentro del ámbito de la experimentación y del arte conceptual. Estuvo vinculada con el grupo ZAJ y tuvo relación con artistas conceptuales catalanes como Pere Noguera Y Carles Puyol. Su obra ha ido abarcando todos los medios y soportes, desde el dibujo, la palabra, el sonido, los objetos, la música, las instalaciones, los videos; y, desde el año 1984, las performances y las acciones se convierten en elementos constantes de su quehacer artístico, que en su caso surge de la necesidad de contar con el espectador y compartir con él el proceso de elaboración. Desde los inicios de su carrera se ha interesado por el tema de la censura, no sólo vinculada a las libertades políticas o públicas, sino en un sentido más amplio, a saber, la autocensura. Otra constante en su trabajo artístico tiene que ver con el concepto de tiempo, referido no sólo al tiempo histórico o social sino también al que versa sobre una vertiente más subjetiva y experiencial.

En definitiva, muchas de las obras realizadas por mujeres en este período tratan no sólo, como señala Christopher Reed⁴, de destruir las ideologías convencionales, sino de construir una narración alternativa, a saber, un relato de la historia de las mujeres.



Concha Jerez: *La Fosca del Mirall*, 1997



Concha Jerez: *La Fosca del Mirall*, 1997

HETEROGÉNESIS



Esther Ferrer: *La violación arma de guerra*



Esther Ferrer: *Especulaciones en V*

* Roxana Popelka es historiadora del arte

Notas:

1 (Citado en/Citat i) Anna Maria Guasch: El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, Alianza, 2000: 535

2 (Citado en / Citat i) Martínez Díez, Noemí i Creación artística y mujeres: recuperar la memoria, Madrid, Narcea, 2000: 135.

3 (Citado en / Citat i) Aznar Almazán, Sagrario: El arte de acción, Guipúzcoa, Nerea, 2000, pág. 92.

4 (Citado en / Citat i) Reed, Christopher: Conceptos del arte moderno, Barcelona, Destino, 2000, pág. 277.