

El cos obert: ferma convicció de la representació femenina en dones artistes contemporànies

*The «open» body: firm conviction of the female.
Representation in contemporary female artists*

RESUMEN

La pintora mexicana Frida Kahlo, fou la primera que «obrí» el cos per expressar temes que mai havien sigut tractats fins eixe moment, un camí de representació del cos femení com a llenç expressiu en un món dominat pels hòmens, una imatge que també dugué a terme la pintora italo-argentina Leonor Fini, qui creà el seu propi univers femení victoriós identificant-se amb la figura mitològica de l'esfinx com a dominadora de l'home. La petjada deixada per Frida Kahlo serà arreplegada per les artistes contemporànies mexicanes, les quals ens parlaran en les seues obres del feminicidi llatinoamericà, un art extrem que té els seus arrels a l'accionisme vienés i al body art, amb artistes que com elles, ja en els anys seixanta i setanta havien donat a conèixer la construcció de la identitat femenina que en eixos anys començava a resorgir de la foscor.

Palabras clave: Identitat, feminicidi, cos obert, llatinoamèrica, art extrem.

ABSTRACT

The Mexican painter Frida Kahlo, was the first painter who «opened» her soul to express subjects which had never been discussed before until that moment; a way of representation of the female body as an expressive canvas in a world dominated by men, an image which the italian-argentine painter Leonor Fini represented by creating her own victorious female universe identifying herself with a mythological sphinx as a domineering of men. The mark left by Frida Kahlo will be collected by the contemporary Mexican artists, who will talk about the Latin American feminicide in their works of art, an extrem art which has its roots in a Viennese actionism and the body art, with artists like them who, in the sixties and the seventies, had already made known the construction of female identity which, in those years, started to reappear from darkness.

Key words: Identity, feminicide, opened soul, Latin America, extrem art.

¹ Universitat de València.

SUMARIO:

1. — Frida Kahlo i Leonor Fini: el reflex de la visió femenina. 2. — El cos femení: un camí obert de denúncia a Llatinoamèrica. 3. — Actituds extremes necessàries. 4. — La dona forta que resorgeix de les tenebres. 5. — Conclusió.

Frida Kahlo i Leonor Fini: el reflex de la visió femenina

Els anys vint finalitzen a Europa amb el moviment vanguardista del surrealisme. El seu fundador, André Breton, ja havia deixat ben clar en els seus manifestos, quin anava a ser el protagonisme de les dones en aquest moviment i el seu paper simplement es limitava a ser objecte sexual i musa per als artistes masculins. En aquest context artístic, difícil per a la dona, les dones artistes que emergien en aquests moments es trobaren amb una tasca de maduració de les seues idees artístiques que derivarien en un univers estètic en el qual primaria la necessitat interior de trobar la identitat femenina mitjançant la reconciliació d'oposicions binàries, la identificació amb la naturalesa i la plasmació dels seus somnis en un context femení que deixava enrere l'equivalent masculí de la *femme-enfant* surrealista.

Frida Kahlo conegué el moviment del surrealisme francès gràcies al viatge que André Breton i la seua esposa Jacqueline Lamba realitzaren a Mèxic en el mes d'abril de l'any 1938 per buscar noves fronteres per a la seua doctrina. El matrimoni Breton, descobrí un país ple d'un exotisme que evocava el paradís perdut i un lloc on posar en pràctica part de les premises del seu moviment com fou la de descobridor, mitjançant l'atzar, d'una dona, que en aquest cas resultà ser una pintora. Quasi un «objecte trobat» fou Frida Kahlo per al pare del surrealisme i com a «exòtica» fou introduïda dins de les exposicions surrealistes de Nova York i París, finalitzant aquesta història quan Frida Kahlo s'adonà de què allò que ella pintava era la seua pròpia realitat unida a un context cultural mexicà desconegut a Europa. Leonor Fini, de pare argentí i mare italiana, qui arribà a la capital francesa l'any 1933 des de Trieste buscant el seu ambient cultural i artístic, desenvolupà una pintura contraposada als preceptes del surrealisme amb la utilització de la figura femenina autònoma, lliure i sexualment activa. Elles foren les úniques dones que no conviviren estretament amb el surrealisme encara que participaren en algunes exposicions d'aquest moviment. Leonor Fini participà en l'Exposició Internacional del Surrealisme de l'any 1938 en la galeria de Julien Levy a Nova York i en l'exhibició d'Art Fantàstic celebrada a Zúrich l'any 1942 mentre que Frida Kahlo participà l'any 1939 en la galeria Pierre et Colle de París en l'exposició «Mexique» organitzada per Andre Breton on s'exposaren divuit pintures seues junt a fotografies de Manuel Álvarez Bravo, algunes peces precolombines i una selecció d'objectes d'art popular. Les dues autodidactes, desenvoluparen una obra individual essent el protagonista principal de la mateixa el seu rostre com a concepte transgressor, al mateix temps que altiu i provocador, amb gestos comuns

i trencadors, com el fet de realitzar de la vestimenta un acte implícit de comportament i significat de vida així com de personalitat.

Frida Kahlo (Coyoacán, Ciutat de Mèxic 1907-1954), partia de la quotidianitat tan difícil i privada de la seua vida, després dels impediments ocasionats per un accident de tramvia l'any 1925 quan tan sols tenia divuit anys. Moltes eren les hores passades gitada en un llit on al sostre del mateix, el seu rostre i el seu cos maltractat pel dolor, era allò reflexat. Aquest era el seu univers particular i característic que la dugué a agafar un pinzell per a autorretratar-se per primera vegada l'any 1926. Eren els anys vint a Mèxic. El resorgir del nacionalisme patriòtic en les manifestacions plàstiques encapçalades pels tres muralistes més importants com foren Diego Rivera amb qui es casà l'any 1929, David Alfaro Siqueiros i José Clemente Orozco, impregnava quasi tots els edificis públics i històrics del país. Frida Kahlo, fou coneixedora d'aquest nacionalisme mexicà i participà del mateix en la seua pintura. Entroncada amb els arrels barrocs novohispans dels retaules petits com a exvots² populars de dimensions reduïdes, Frida Kahlo s'aproprià del significat del mateix per donar gràcies a la vida per romandre en aquest món, un univers que plasmarà en unes dimensions reduïdes on no faltaran les referències a la cultura d'arrels precolombines com la azteca o la zapoteca i l'influència de la conquesta, del catolicisme, del retrat mexicà del segle XIX i dels arrels populars mexicans.

L'enfermetat tractada en el seu llenç amb el seu interior destroçat per tantes operacions, deixava entreveure el seu sofriment intern. En *Sin esperanza* de 1945, el seu interior més profund era expulsat a un món àrid al qual pocs anys de vida li quedaven, dolor aquest que ja havia sigut reflexat en *La columna rota* de l'any 1944. Frida Kahlo s'alçava en aquest autorretrat victoriosa, encara que amb un esperit intern castigat i esqueixat on el dolor estava present i el cos maltractat per la enfermetat, quasi putrefacte, s'alçava encara esbelt i amb una gran bellesa, mentre es resistia a ser futura carn per a morgue. El seu esperit de dona triomfadora tornava a aparèixer en *Árbol de la esperanza mantente firme* de l'any 1946 necessari per a mantindre-la en peu quan les operacions començaven a augmentar junt amb els seus dolors ja que la seua salut minvava quantiosament després de l'operació d'espina a què s'havia sotmés i on li havien col·locat un cosset que li ocasionava grans dolors³.

2 A la Casa Azul de Coyoacán a la Ciutat de Mèxic, es conserva la col·lecció d'exvots populars de Frida Kahlo. Aquests eren realitzats pels fidels per donar gràcies al sant de la seua devoció després d'haver superat un accident o una malaltia. Al mateix museu es conserva un exvot en què els pares de Frida Kahlo donaren les gràcies perquè la seua filla s'havia salvat de l'accident en 1925.

3 Sembla que Frida Kahlo pogué tindre el síndrome de Munchausen, el qual incita als pacients a sotmetres a noves operacions quirúrgiques. El metge Leo Eloesser, amic personal de Frida Kahlo, pensava que la majoria de les operacions a les quals es va sotmetre Frida Kahlo, foren innecessàries. Joyce Campbell, entrevista privada, Tacámbaro, Mèxic, juliol de l'any 1977. Citat per: Herrera, Hayden (1994): *Frida Kahlo. Las pinturas*. México D.F: Editorial Diana, p. 194

Eixa Frida Kahlo, que resorgia de la dualitat tenebrosa, era la Frida que exaltava la seua mexicanitat sota la figura de la Tehuana que apareixia en els autorretrats envoltada de naturalesa i d'animals. Aquestos ens transporten a la zona de l'Istme de Tehuantepec on el cineasta rus Sergei Einsenstein, havia rodat l'any 1931 el capítol «Sandunga» que formava part de la seua pel·lícula *Qué viva México*. L'exotisme i la individualitat femenina d'aquesta zona del Carib, són exaltades en aquestes escenes on el matriarcat de l'Istme de Tehuantepec i la força de les seues dones apareix reflexat amb la individualitat poderosa de la representació dels autorretrats de Frida Kahlo. Orgullosa en mostrar-se a l'espectador amb l'indumentària i les joies de les dones de la zona, com a símbol de poder femení, la seguretat que reflexa el seu rostre, coronat per un pentinat perfecte i expressiu, ve acompanyada per una vegetació frondosa i exuberant. Aquesta és una vegetació que inunda el cos de la pintora per transformar-la en una deessa on la dualitat entre la vida i la mort estan presents en la seua obra com també ho havien estat en la cultura azteca. Així ho reflexa el seu *Autorretrat* de l'any 1940 on es representa envoltada d'un gat a punt de botar sobre l'espectador i d'un simi que estira el collar de Frida Kahlo, mentre unes rames amb espines que li fan sagnar el seu coll, subjecten un colibrí mort amb les ales obertes que recorden les celles de la pintora. El collar d'espines recorda tant al collar portat per la deessa azteca Coatlicue, a qui també li sagna el coll, a les automutilacions dels sacerdots azteques i també al collar de la Passió de Crist, mentre que el colibrí mort simbolitza en la cultura azteca la reencarnació, a més de ser utilitzat com a amulet per a tindre sort amb l'amor.

Aquestes característiques, ens parlen d'una pintora per dret propi amb una cultura avançada i compromesa amb la política del seu país. Així la retratà Diego Rivera als murals de la Secretaria d'Educació Pública de la Ciutat de Mèxic on vestida amb la camisa roja i l'estel del mateix color, repartia baionetes als hòmens del poble per continuar amb la revolució del proletariat. No obstant, ella es declarà des dels inicis com a ferma estalinista en contra del seu marit, qui es declarà partidari de Trotsky i de les seues idees internacionals, que el dugueren a donar-li allotjament durant un temps a la Casa Azul de Coyoacán en 1937. Fins la seua mort, ocorreguda l'any 1954, en el capçal del seu llit, Frida Kahlo tenia imatges de Mao, Lenin, Marx, Engels i Stalin com si es tractara de sants que anaven a protegir-la i a salvar-la del seu sofriment, una situació dolenta que ja havia deixat en les mans del comunisme salvador en la seua obra *El marxismo dará la salud a los enfermos* realitzada en 1954, en la qual, una ferma crítica contra els Estats Units i el capitalisme característics d'un món opressiu, formaven part d'una dualitat crítica per a la societat en un món en què una paloma blanca s'obria en el cel acompanyada de Karl Marx per salvar la humanitat, mentre que unes mans l'ajudaven a caminar sola sense crosses sota la doctrina del comunisme, probablement amb el llibre *El Capital* de Marx

que portava en la mà esquerra. Fins i tot l'última aparició pública de Frida Kahlo el 2 de juliol de 1954 fou per manifestar-se en contra de la caiguda del govern d'esquerres de Jacobo Arbenz a Guatemala provocat per la intervenció dels Estats Units. Onze dies després, moria i al vestíbul del Palau de Belles Arts, el seu taüt era cobert per la bandera roja comunista amb la falç i el martell, dos símbols que ja havia pintat anteriorment en els seus cossets d'estuc i que la farien mantindre ferma.

El mateix any en què naixia Frida Kahlo, ho feia la pintora Leonor Fini (Buenos Aires 1907- París 1996). Com ella, pintora per dret propi creà el seu propi univers femení victoriós i de gran erotisme davall la figura de *L'àngel de l'anatomia*, obra realitzada l'any 1949. En aquest cas, un àngel que semblava una deessa, desplegava les seues ales i les seues vestimentes per obrir el seu interior i mostrar a l'espectador les seues entranyes més profundes. Un àngel victoriós que dignificava el cos de la dona i que eixia d'un profund abisme encarnat sota la figura de Lilith, la anti-Eva que resurgia de les tenebres per a finalitzar amb el jou del surrealisme. Aquesta era una figura triomfadora que com Frida Kahlo a la *Columna rota*, desvinculava el cos femení de la mirada masculina per exaltar la individualitat sota la dominació de les dones i l'expressió dels seus sofriments interns. Aquesta individualitat fou representada mitjançant els seus autorretrats realitzats amb una gran bellesa plena de sensualitat i on ella s'apropriava de la figura mitològica de l'esfinx com a devoradora d'hòmens per satisfer el seu desig sexual. Aquesta inquietant figura misògina de cos de gossa o de lleona i bust de dona que tenia atemorits els habitants de Tebes si no desxifraven l'enigma que finalment Edip esbrinà, no oprimeix l'home, segons la mateixa etimologia de la paraula, en les representacions de l'univers femení de Leonor Fini, si no que ara és l'home aquell que apareix dormit sense cap símbol de virilitat, després de l'acte sexual que ha saciat a aquesta contrafigura de la mare, com apareix a *Divinidad cretense observando el sueño de un joven* de l'any 1947 i a *Stryges Amaouri* de l'any 1948, on la quasi figura humana d'un felí, porta en la seua mà dreta un ou que fa referència a l'ou còsmic, nascut de les aigües primordials i covat per donar llum al sol i a la terra en igualtat de condicions. Representa aquest ou la polarització de l'andrògin com a principi organitzador després del caos i de la fi de l'univers, on resorgeix de les tenebres i de l'obscuritat un nou món en el qual la naturalesa, l'amor als animals i la igualtat de sexes siguen les premisses principals. Una dualitat elevada a la màxima perfecció on l'unió de contraris era el símbol màxim de l'expressió de l'unitat divina com també ho havia sigut Diego Rivera als braços de Frida Kahlo, uns braços plens de poder característics de la deessa mare independent i no de l'esposa sumisa a l'obra titulada *El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* de l'any 1949.

Tant Frida Kahlo com Leonor Fini, al llarg de la seua obra han seguit un camí racional per apropiarse a l'àmbit d'allò femení, la seua realitat, per la qual cosa és necessari reivindicar la capacitat d'invenió i el·laboració d'aquestes dues artistes, essent la seua obra un desafiament constant a la ideologia dominant masculina amb una forta càrrega tant emocional com autoconfessional que obrí un camí per a l'autoexploració femenina adoptat com a símbol d'identitat per a les posteriors dones artistes que han treballat a partir del seu cos. Agafar aquestes dues artistes com a paradigma de propostes visuals posteriors on el cos de la dona siga un medi d'expressió i de reivindicació, és afirmar un camí d'identitat cultural propi on és necessària la denúncia per transformar la realitat del sistema falocèntric amb una perspectiva de gènere. El cos havia sigut obert en l'obra d'aquestes dues artistes per parlar d'allò més íntim que les oprimia i les havia convertit en víctimes i a partir dels anys setanta amb l'aparició del feminisme, no sols foren rescatades, sobretot Frida Kahlo com a símbol d'identitat femenina i cultural, si no com a model a seguir per realitzar un art com el seu, un art que fos un crit de denúncia front una societat masclista opresora.

El cos femení: un camí obert de denúncia a llatinoamèrica

A Llatinoamèrica, un continent on el cos de la dona malauradament té un altre valor degut a una societat marcada pel feminicidi⁴ i per un masclisme opressor, el cos de la dona artista ha esdevingut una analogia comparativa entre la societat, la dona i el país opressor. A Mèxic el feminisme arribà de mans d'artistes activistes com Mónica Mayer (Ciutat de Mèxic, 1954) a la fi dels anys setanta, qui junt a Maris Bustamante (Ciutat de Mèxic, 1949), formaren el primer grup d'art feminista anomenat Polvo de Gallina Negra. Una de les seues performances més importants fou *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, realitzada a l'Hemicicle Juárez de la Ciutat de Mèxic el dia 7 d'octubre de l'any 1983 on es repartien entre els assistents una apòzema per a tirar mal d'ull a tots el violadors.

Amb una finalitat de sensibilitzar a la societat del masclisme opressor i denunciar aquesta situació d'opressió femenina, l'artista i activista cultural Lorena Wolffer (Ciutat de Mèxic 1971), realitza un performance per denunciar la situació de les dones víctimes del feminicidi a Ciudad Juárez. Amb el títol de *Mientras dormíamos*, Lorena Wolffer, vol denunciar la passivitat que les autoritats mexicanes han tingut davant l'assassinat de més de 300 dones en aquesta

4 Traducció realitzada per la doctora mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos del terme anglés femicide. Feminicidi és l'assassinat de dones i la impunitat que regeix en els mateixos mentre que femicidi és el terme femení d'homicidi.

Lagarde y de los Ríos, Marcela (2001): «Presentación a la edición en español», *Feminicidio: una perspectiva global*. México D.F. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-14

ciutat fronterera amb els Estats Units. Realitzat l'any 2004 per primera vegada, el cos de l'artista es converteix en vehicle de coneixement per mostrar els abusos als quals foren sotmeses les víctimes del feminicidi. L'artista, situada damunt d'una taula de morgue, vestida amb una camiseta i una jaqueta, dues peces de roba esqueixades per la brutalitat de l'agressió física i sexual, assenyal-la amb una plomissa quirúrgica en el seu cos, els cops, els talls, els tirs i les mutilacions a les quals foren sotmeses aquestes víctimes, actes cruels també descrits per una veu en off que conta com foren atacades cinquanta dones. Aquestes petjades de l'agressió queden tant en el cos de la performancera com en la ment de l'espectador per involucra-los davant aquestos actes que queden sense resoldre en la majoria dels casos i de la qual cosa tots som culpables. Lorena Wolffer atorga dignitat a aquestes dones que ni una vegada mortes, són respectades. Parla de cadascuna d'elles amb els seus noms i cognoms per deixar enrere el significat genèric i aïllat de mortes de Juárez. Daniela Edburg (Houston, 1975) a la seua sèrie fotogràfica *Lo que queda del día* realitzada entre 2005-2006, una dona morta apareix amb un cos desmembrat i maltractat per la brutalitat. És el cos d'una dona assassinada, tirada enmig d'un paisatge amb una vegetació inquietant la qual és còmplice del seu assassinat per la seua passivitat en una comparació amb la societat. El cos fragmentat és símbol d'una gran violència contra les dones per ser aquestes víctimes de violacions i que apareixen tirades com fem una vegada aquestes ja han sigut utilitzades com a objectes sexuals. El títol d'aquesta sèrie fotogràfica així ens ho diu, és el que queda del dia després d'un abús, un cos desfet. Encara que l'artista intenta dissimular la brutalitat de l'escena amb una gran artísticitat mitjançant sobretot la utilització de colors vius i un paisatge verd allunyat dels camins desèrtics on apareixen normalment a Ciudad Juárez els cadàvers de les dones víctimes del feminicidi, tal vegada perquè ella no realitza aquestes escenes amb una perspectiva de gènere, la brutalitat misògina està present en la visió de l'escena.

Guatemala és un altre país on la violència pel feminicidi està present en els problemes de la societat on des de l'any 2001 han sigut assassinades més de mil dones en un país de dotze milions i mig d'habitants. Els cossos han aparegut en fematers, dins de bosses de plàstic, nugades de peus i de mans una vegada havien sigut violades, maltractades, mutilades o tirades des de taxis a gran velocitat. Davant d'aquesta situació de repressió a les dones, on les tortures que han sigut sotmeses en els cossos de les víctimes recorden les tortures patides per la repressió dictatorial de Ríos Montt i per la guerra civil, com a conflicte intern que finalitzà en 1996, l'artista guatemalteca Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974), realitza del seu cos, un cos polític que denuncia el feminicidi al seu país. El seu únic performance repetit tant a Mèxic com a Guatemala fou *No perdemos nada con nacer* de l'any 2000. El seu cos introduït dins d'una

bossa negra de plàstic per al fem, era tirat enmig d'un femater simulant ser un cadàver. A Mèxic, les autoritats policials arribaren de seguida mentre que a Guatemala, un vianant sols menejà el seu cadàver per agafar una ràdio que hi havia a prop del seu cos i aquest continuà amb la seua vida, reflexant com de castigada per la violència ha estat Guatemala en els últims anys on la seua població està acostumada a veure cadàvers, segons declaracions de la mateixa artista⁵ i on les xifres de víctimes de la guerra civil, finalitzada fa poc més de deu anys, oscil·len entre 150 i 160.000 morts i uns 40 ó 45.000 desapareguts⁶. La referència a la dona basura torna a estar present en un país també castigat pel feminicidi amb unes xifres que en ocasions han superat les de Ciudad Juárez ja que des de l'any 2000 fins l'any 2006 moriren més de 1.500 dones⁷. La impunitat també regeix en aquest país on el narcotràfic, la delinqüència o les «mares», les anomenades bandes juvenils, han utilitzat el cos de les dones per intimidar el govern mitjançant missatges escrits en els cadàvers de les dones víctimes del feminicidi. «Muerte a las perras» fou el més repetit i Regina José Galindo al performance titolat *Perra*⁸ de l'any 2005 escrivia amb un ganivet a la seua cama esquerra aquesta paraula. En un mateix periòdic guatemalteco però en diferents seccions, dues fotografies similars tractaven el mateix tema. En successos, apareixia una dona anònima assassinada a qui li hi havien gravat en la seua cama la paraula perra, mentre que en la secció de cultura, Regina José Galindo es gravava en la seua cama aquesta paraula per denunciar el feminicidi davant de les càmeres, mentre que al performance *Golpes*, es pegava tants cops amb un cinturó masculí com dones assassinades víctimes del feminicidi hi havia des de l'1 de gener fins al 9 de juny de l'any 2005 al seu país. Aquesta performance era una acció sonora en què el públic sols podia escoltar el so del cinturó colpejant el cos de Regina José Galindo. En total foren 269 cops per denunciar el feminicidi i la força imposada per l'opressió masculina que utilitza aquest complement de la vestimenta per assignar la seua voluntat masculista.

Una societat que per a Regina José Galindo està dominada per la falsetat i per la hipocresia on el cos de la dona està sotmés al servei masculí. Amb el video *Himenoplastia*, amb el qual va guanyar a la Bienal de Venècia d'Art Contemporani el Lleó d'Or l'any 2004, denunciava la situació d'alguns països on la virginitat és requisit indispensable per a casar-se. Idea sorgida a l'artista després d'haver vist un anunci al periòdic on es podia reconstruir l'himen mitjançant una operació, Regina José Galindo es sotmeté a aquesta intervenció

5 Gutiérrez V., Alejandra (2007): «Regina José Galindo o el espejo violento», *Este país*. Vol. 1, N° 8, Ciudad de Guatemala.

6 Figueroa Ibarra, Carlos (2004) : «Cultura del terror y Guerra Fría en Guatemala», *Sujetos víctimas y territorios de la violencia en América Latina*. México D. F: Universidad de la Ciudad de México, p. 33.

7 www.cronica.com.mx. 11-3-2008.

de fort impacte visual i tornar a ser «verge» fruit de la doble moral de la societat que ella estava denunciant. Una societat que criticà ja en l'any 2000 en una exposició titulada «Vivir aquí» realitzada al museu Ixchell de la Ciutat de Guatemala. A la pregunta de què significava per a ella viure en un país com el seu, la seua reposta fou injectar-se deu mil·límetres de Valium per dormir i no adonar-se de què és el que estava veritablement passant en una societat malalta de tanta violència com la de Guatemala.

Actituts extremes necessàries

Aquest és un art extrem que té els seus arrels a l'accionisme vienés i al body art, moviments de la fi dels anys seixanta en què artistes europees com Gina Pane o Marina Abramovic sotmetien el seu cos a tot tipus d'experiències límits en contra de la societat que les paralitzava i les instrumentalitzava. Amb accions com la realitzada el 9 de novembre de l'any 1973 a la galeria Diagrama per a un públic femení, a *Azione Sentimentale*, Gina Pane (Biarritz, França 1939-París 1990) es clavava espines de roser com si foren els claus del martiri de Jesucrist o el ja patit per Frida Kahlo en el seu autorretrat de *La columna rota* i es tallava amb una fulleta d'afeitar realitzant-se una ferida que recordava a una rosa roja, la flor mística convertida en vagina, mentre dues dones llegien una correspondència escrita en francès i italià, les dues llengües de la infància d'aquesta artista. Vestida de blanc com a símbol de puresa, color del drap de puresa de Crist i de Frida Kahlo a la *Columna rota*, ens «obria» el seu cos mostrant-mos la seua sang per expressar el dolor i veure en el mateix allò que li preocupava. Aquesta fou una acció que feia referència a la seua homosexualitat, a la seua infància, a la maternitat i a la sexualitat femenina. Dos anys més tard, Marina Abramovic (Belgrado, Sèrbia 1946) realitzarà l'acció *Lips of Thomas* realitzada entre 1975 i 1977 on ella mateixa mitjançant una fulleta d'afeitar dibuixarà en el seu ventre una estel de David. Traços que sagnen de la pell d'aquesta artista com a ritual perillós on la flagel·lació i l'estigmatització d'arrels cristianes eren dues vies posades al servei de l'artista per poder escapar d'un cos culturalment determinat i transgredir eixos límits que oprimien la dona i la seua llibertat. Un cos que deixa de ser objecte per convertir-se en subjecte per a ser el llenç expressiu i actiu d'una dona que vol conèixer-lo i explorar-lo. Aquest és el cas de l'obra *Interior Scroll* de Carolee Schneemann (Kentucky, USA, 1939), que com ja ho havia fet Gina Pane dos anys abans, també fou aquest performance realitzat per a un públic exclusivament femení en l'any 1975. L'artista, nua, des de l'interior de la seua vagina trau un paper amb un text sobre la vulva que es desdobla fent al·lusió a la serp del Paradís, motiu pel qual podria ser una Eva, i als rotllos jueus de la Torà o de l'Arca de l'Aliança. Una doctrina, la de la vulva, que és rescatada de l'oblidament, caracteritzada pel feminisme de la diferència que en aquest cas ve

de l'interior de l'artista i no de la seua ment, la qual cosa ens parla d'una matriu còsmica, d'una deesa mare de temps immemorials relegada al llarg de la història a un segon plànol per la religió, els costums i els tabús que han perjudicat a les dones, relacionats aquestos amb la maternitat i la menstruació. Un passat que com Carolee Schneemann, Judy Chicago (Chicago, USA, 1939) a la seua instal·lació *The Dinner Party* 1974-1979, donava a conèixer mitjançant un sopar per a 39 de les dones més importants de la història i de la mitologia, des de la deessa mare primigènia fins a la pintora nordamericana Georgia O'Keeffe. Com si de l'Últim Sopar de Crist es tractara, i en el qual sols participaren hòmens, totes elles estaven situades al voltant d'una taula en forma de triangle, fent referència a la forma de la vagina mentre que els coberts i els plats estaven realitzats amb formes genitals. A les rajoles del terra, estaven escrits el nom de 999 dones que havien fet possible aquest projecte.

La dona forta que resorgeix de les tenebres

A Europa i als Estats Units, la contrucció de la identitat femenina no fou endarrerida com sí que ho fou a Llatinoamèrica, on ha estat més forta l'opressió masclista i on encara es lluita per crear una consciència davant la situació d'opressió que la dona pateix en aquesta part del continent americà, opressió que també pateixen les dones a la resta del món. Però els avanços que s'han creat a Llatinoamèrica, ha permés que artistes dones amb una gran cultura i amb una clara consciència femenina, foren rescatades de l'oblidament. Aquest és el cas de l'artista colombiana Débora Arango (Medellín, Colòmbia 1907-2005) qui retratà per primera vegada a les dones com ella les veïa: plenes de bellesa, de misèria o de dolor i majoritàriament nues, a diferència de les escenes costumbristes i dels retrats, als quals estava acostumada la societat conservadora colombiana. Amb una obra que fou censurada per l'església colombiana qui l'amenaçà d'excomunió i per la dictadura franquista qui censurà la seua exposició individual l'any 1955 quan exposà a Madrid a l'Institut de Cultura Hispànica perquè no veien amb bons ulls que una dona realitzara nus que ella mateixa abans havia observat, els sectors conservadors li aconsellaren que aquestos foren pintats pel seu mestre Pedro Nel Gómez perquè era home, mentre que a ella, com a dona, li aconsellaven que pintara retrats de la burgesia rural i conservadora antioquenya. Però la seua obra revolucionària barrejava plantejaments ideològics i socials amb el tractament de temes durs relacionats amb les dones. A l'aquarel·la realitzada als inicis de la dècada dels anys quaranta titulada *Friné o Trata de Blancas*, Débora Arango presenta en el centre de la composició la figura d'una dona blanca nua envoltada per hòmens que la miren amb un desig sexual. Sembla que Débora Arango plasmà en aquest llenç la història de la grega Friné qui es salvà d'una condemna d'impietat gràcies als seus atributs físics. Però l'obra plasma molt més que una llegenda clàssica,

perquè és una dona l'objecte de la mirada sexual per part dels hòmens que l'envolten i que veuen en ella sols plaer. Mitjançant aquest nu, Débora Arango critica la submissió de la dona front una societat masclista que no la deixa avançar en l'art amb uns llenços propis de testimonis amb forta càrrega de denúncia social on la figura de la dona produeix sentiments d'angoixa front una societat que cada vegada estava més corrompuda per la política i per l'església. Serà a la dècada dels anys cinquanta quan Débora Arango pintarà *Los derechos de la mujer*, un llenç on l'alegria de dues dones ballant es mescla amb la desconcertació d'un home que no pot parar la reivindicació dels drets de les dones i que en 1954, a Colòmbia emergien amb l'aparició de l'Organització Femenina per la lluita dels Drets de la Dona i amb la qual, aquesta pintora antioquenya estigué compromesa.

En el cas de l'artista argentina Raquel Forner (Buenos Aires 1902-1988), l'univers estètic de la seua pintura està compost per dones fortes que sorgeixen del dolor i de la desolació ocasionada per la guerra. Descendent d'una família valenciana, la guerra civil espanyola afectà en la seua obra pictòrica transmetint en *Mujeres del mundo* realitzada en 1938, l'angoixa ocasionada després dels bombardejos. Una escena de grans dimensions en la qual apareixen cinc dones en un paisatge castigat per la guerra, la figura central representa a Amèrica, inclinada sobre la terra i portadora de la pau. Darrere apareix la Xina i Espanya envoltades d'angoixa i de dolor amb uns rostres expressius coberts pels desgarradors gestos dels braços, mentre que a un costat, una mare amb els braços buïts sembla que cuida del fill que ha perdut en la guerra mentre que a l'altre, la dona treballadora porta a la mà dreta una falç. Aquesta obra és un homenatge per part d'aquesta artista argentina a les dones víctimes de la guerra, a les grans oblidades en la història dels conflictes armats com a crit de denúncia a favor del seu reconeixement com a víctimes al mateix temps que com a lluitadores.

Conclusió

La representació de la dona en l'obra de les artistes llatinoamericanes reflexava una cultura pròpia adquirida al seu país i a Europa, coneixements aquests que permeteren que aquestes artistes revolucionaren la tècnica pictòrica per afavorir l'expressivitat que les seues representacions comportaven, vistes des d'una perspectiva crítica i social. Aquestes dones fortes que han lluitat contra la imposició d'una societat masclista, buscaven la lliberació del seu cos mitjançant l'anul·lació, en les seues representacions, de qualsevol connotació sexual vinculada a la mirada dominadora de l'home. Els temes que a elles els unien en eixe univers femení foren adaptats a les seues necessitats i transmesos mitjançant el llenç expressiu que era el cos de la dona. Uns temes aquests que han evolucionat fins el cos polític necessari per crear una consciència en

l'espectador, com apareix en l'obra de Lorena Wolffer i de Regina José Galindo, les quals denuncien la situació d'opressió de les dones mitjançant un art extrem per crear una consciència dins la ment de l'espectador on la «carn» de les artistes i el seu dolor és mostrada a l'espectador mitjançant una eina quirúrgica. En el cas de Lorena Wolffer, aquesta serveix per donar a conèixer les atrocitats en el cos de les víctimes del feminicidi mentre que en el cas de Regina José Galindo, l'operació de reconstrucció de l'himen «necessària per a un cos pur que exigeix eixa societat falocèntrica», al igual que les operacions de la francesa Orlan, són vehicle de transformació i de crítica a l'opressió del cos de la dona. Diferència clara en el tractament del cos per part de les artistes dones a dos móns com són el llatinoamericà per un costat i per un altre l'europeu i el nordamericà, on són ara les qüestions d'identitat aquelles que predominen.

En l'obra de la francesa Orlan (Saint-Etienne, França 1947) la identitat física i la seua transgressió estan presents en els seus famosos performances quirúrgics transmesos via satèl·lit des de Nova York al centre Georges Pompidou de París i al Mac Luhan Center a Toronto, entre altres. En la seua obra hi ha un intent d'esculpir el seu cos per buscar la bellesa idealitzada plasmada a les icones més importants de la història de l'art, criticant al mateix temps aquests models que han sigut imposats com a cànon estètic a les dones. És la cirurgia qui «obri» el seu cos per transformar el seu interior i per eliminar allò que no necessita, canvi aquest que serà després reflexat en el seu rostre com a mostra de provocació visual. És un cos artificial el cos d'Orlan ja que aquest ha pedut la seua integritat natural i sols queda la carn viva sotmesa a les decisions de transformació de la mateixa artista i del bisturí del cirurgià. On el cos també es fa carn és en l'obra de la nordamericana Cindy Sherman (Nueva Jersey, USA 1954). Des de la seua primera sèrie fotogràfica dels anys 1977-1980 aquesta artista ens demostra que el jo és una construcció imaginària i ambigua que es converteix en actriu d'allò que aquesta artista ens vol mostrar en les seues fotografies. Eixa deconstrucció del jo, Cindy Sherman la fa pròpia en la seua obra multiplicant la seua imatge i renunciant a la seua pròpia imatge vertadera. No és ella la dona que apareix en aquestes fotografies si no que és la dona de la societat occidental contemporània amb les seues limitacions emmarcades en una societat falocèntrica, qui apareix davant de l'espectador masculí qui veu en ella sols un objecte de disseny. Aquesta artista ha fet pròpia la disfressa per rebel·lar-se contra la homogeneïtzació de la dualitat sexual transgredint així les fronteres dels gèneres, mostrant un rostre que canvia d'identitat, ocult darrere de la careta dels estereotips marcats per la societat. Uns estereotips que són trencats en *Sex Pictures* de 1992, on les pròtesis dels cossos masculins i femenins són mesclats transgredint les fronteres del sexe i de la identitat quedant el cos reduït a una simple massa de carn horrorosa que espera ser penetrada, com espera ser penetrada pel bisturí la carn d'Orlan.

Temes de la identitat que la fotògrafa francesa Claude Cahun (Nantes, França 1894-Saint Héliier, França 1954) ja havia tractat en la seua obra per atorgar a la dona llibertat i individualitat fora de la presència de la ideologia dominant masculina, mitjançant uns autorretrats carregats d'indefinició sexual que alliberaven el cos de la dona de qualsevol estereotip que la puguera ridiculitzar front els estereotips masclistes, crítica que ja havia dut a terme la dadaïsta Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978) en el seu fotomuntatge de *La dulce* realitzat en 1926, així com Frida Kahlo al seu *Autorretrato con el pelo cortado* de 1940, on renunciava als seus cabells llargs i al vestit de tehuana adoptant un vestit masculí i els cabells curts. L'androgínia en l'obra de la pintora mexicana apareixia com a motiu de rebel·lia en la seua representació adoptant com a símbol de la seua feminitat el seu bigot tant característic i la unió de les celles com si foren dues ales d'oroneta, tal vegada per parlar-mos de la seua bisexualitat i també per alliberar-se dels estereotips femenins que tant li agradaven al seu marit Diego Rivera però que ella ja havia desafiat mitjançant actituds provocadores, com Leonor Fini, des de la seua joventut.

En definitiva, un art realitzat per les dones artistes que han utilitzat el seu cos com a llenç d'expressió mitjançant les representacions extremes necessàries per a cobrar consciència davant l'espectador, i en les quals elles han sigut les protagonistes. Aquestes imatges han sigut una mena de mapa que ens ha servit per adornar-mos de com ha organitzat el món el falocentrisme i quin paper reivindicatiu és el que li ha tocat i li toca representar a la dona artista en cadascun dels llocs del món per combatre l'opressió masclista que ens tornarà allò que ens pertany: la llibertat.

BIBLIOGRAFÍA

- DORIVAL, Geo (1942): *Raquel Forner*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- FIGUEROA IBARRA, Carlos (2004): «Cultura del terror y Guerra Fría en Guatemala», *Sujetos víctimas y territorios de la violencia en América Latina*. México D. F: Universidad de la Ciudad de México, p. 33.
- FUENTES, Carlos *et al.* (2007): *Frida Kahlo 1907-2007*, México D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GUTIÉRREZ V. Alejandra (2007): «Regina José Galindo o el espejo violento». *Este país*. Vol. 1, N° 8, Ciudad de Guatemala.
- GROSENICK, Uta (2002): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Editorial Taschen.
- HERRERA, Hayden (1991): *Frida Kahlo. Las pinturas*. México D.F: Editorial Diana.
- JELENSKY, Constantin (1972): *Leonor Fini*. Lausanne: Editorial Clairfontaine.
- KAUFFMANN, Linda S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y en el arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Cátedra.

- LEÓN CUARTAS, Manuel (2003): «Débora Arango –Género Fábrica– to Antioquia –made in Colombia», *Aquelarre. Revista del Centro Cultural Universitario*. Vol. 2, N° 3, Ibagué (Colòmbia).
- MAYER, Mónica (2004): *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México D.F: CONACULTA-Fonca.
- PEDRAZA, Pilar (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Ediciones Valdemar, pp. 335-343.
- PÉREZ-RATTON, Virginia (2007): «Central American Women Artists in a Global Age». En: Maura Reilly & Linda Nochlin: *Global feminisms. New directions in contemporary art*. London-New York: Brooklyn Museum, pp. 123-143.
- QUANCE, Roberta (1996): «Frida Kahlo o la aniquilación de la madre». En: *La Balsa de la Medusa*, Madrid: Editorial Visor, pp. 37-62.
- RUSSELL E., Diana & HARMES Roberta A. (2006): *Feminicidio: una perspectiva global*. México D.F: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZAMORA BETANCOURT, Lorena (2000): *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. 10-3-2008

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 141-154]