



El cuerpo pincel en el arte feminista

The body brush in feminist art

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA

Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (España)
almudena@uvigo.es

MARÍA LUZ FEJOO CID

Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (España)
malucid@yahoo.es

Recibido: 3 de mayo de 2020
Aceptado: 12 de julio de 2020

Resumen:

La construcción androcéntrica y patriarcal de la Historia del Arte ofrece un relato protagonizado casi exclusivamente por hombres, ignorando o minimizando el trabajo de las creadoras. En los años sesenta el movimiento feminista luchó por recuperar las aportaciones de las mujeres artistas, otorgándoles un lugar merecido en la Historia. Así mismo, desde la práctica artística, el arte feminista cuestiona conceptos culturalmente asimilados, replanteando criterios estéticos y proponiendo nuevas formas de representación.

Las artistas analizadas en la presente comunicación reivindican su capacidad creadora, activa y emprendedora, convirtiendo su cuerpo en objeto de reflexión y herramienta para la experiencia artística. Se trata de prácticas que utilizan el cuerpo como pincel para reinterpretar, cuestionar o parodiar los tópicos de la figura de genio creador masculino, concretamente los gestos heroicos de la pintura de Jackson Pollock y la explícita objetualización del cuerpo femenino en las Antropometrías de Klein.

Palabras clave: Arte, feminismo, cuerpo, pintura, acción.

Abstract:

The androcentric and patriarchal construction History of Art offers a story starred in addition exclusively by men, ignoring or minimizing the work of the women creators. In the sixties the feminist movement fought to recover the contributions of women artists, giving them a deserved place in the History of Art. Almost, from the artistic practice,

feminist art questioned culturally assimilated concepts, rethinking aesthetic criteria and proposing new forms of representation.

The artists analyzed in this paper claim their creative, active and entrepreneurial capacity, turning their body into an object of reflection and tool for artistic experience. These are practices that use the body as a brush to reinterpret, question or parody the clichés of the male creator genius figure, specifically the heroic gestures of Jackson Pollock's painting and the explicit objectification of the female body in Klein's anthropometry.

Keywords: Art, feminism, body, painting, action.



1. Introducción

La construcción androcéntrica y patriarcal de la sociedad no excluye al campo del arte, así la actividad creadora ha sido asociada a una tarea fundamentalmente masculina, mientras que el rol de la mujer estaba limitado al de modelo o musa. “Las mujeres artistas pasan por la historia como meras sombras, aisladas unas de otras. Dado que sus hazañas quedaron en su mayoría sin efecto y sus creaciones fueron, con escasas excepciones, absorbidas en la tradición masculina, no es posible construir retrospectivamente una contratradición independiente.” (Bovenschen en Ecker, ed., 1986, p.32).

Aunque no sea posible construir una “contratradición” femenina, si es posible arrojar luz en las sombras para recuperar esas figuras aisladas y obviadas por la Historia del Arte. Este fue el motivo que, en los años sesenta, empujó al arte feminista a luchar por recuperar las aportaciones de las mujeres artistas. Así lo revelan investigadoras como Lynda Nochlin, en su referencial artículo *Why there have no been great women artists?*, (1971); Karen Petersen y J.J. Wilson, en su libro *Women artists. Recognition and reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, (1976); Shulami Firestone en *The dialectic of sex* (1970), o el estudio, posteriormente publicado, de Jutta Bruckner (*et al.*) en *Feminism aesthetics* (1986) y, dentro del contexto español, algunos destacados títulos como *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria* (2000), de Marian Cao, o *Historias de mujeres, historias del arte* (2007), de Patricia Mayo, entre otros.

A raíz de estas publicaciones, avanza la recuperación de aquellos relatos que quedaron al margen de la Historia oficial, sacando a la luz gran cantidad de nombres de creadoras, así como numerosos estudios que defienden, revisan y analizan el arte realizado por mujeres.

La conclusión general de estos estudios es que no hay duda de la presencia de mujeres artistas a lo largo de la historia, aunque sus obras, en la mayoría de los casos, fueron invisibilizadas o atribuidas a hombres, tal y como Marian Cao afirma:

Claro que ha habido mujeres artistas pero todas ellas han sido sometidas a la criba de paradigma, y sus creaciones o bien han sido atribuidas a hombres –fueran sus padres, amigos o maestros- o bien se han aceptado pero minimizado. Aceptar las características del sujeto en la mujer creadora era una anomalía que debía evitarse o, al menos, adaptarse. (Cao, 2000, pp. 22-23).

2. El cuerpo como sujeto y objeto

En los años sesenta y setenta del pasado siglo, numerosas artistas, en su deseo de alcanzar una transformación social y política, comenzarán la lucha por la visibilidad, abriendo nuevas líneas de acción y reflexión que servirán de motor a artistas posteriores.

Dispuestas a revisar aquellos códigos arraigados en nuestra cultura que funcionan como barreras, estas artistas se proponen alterar el papel impuesto a la mujer por un contexto sociopolítico que privilegia al sexo masculino frente al femenino.

Esta toma de conciencia por parte de muchas artistas desemboca en una mirada feminista en los planteamientos estéticos y conceptuales, así como en nuevas formas de representación. El arte feminista cuestiona el sistema opresivo y la dominación patriarcal que ha estado presente desde tiempos inmemoriales.

En estos años destaca, sin lugar a dudas, el uso del cuerpo como medio para cuestionar estereotipos y denunciar las relaciones de poder. Es por ello que las artistas se servirán de nuevos lenguajes, como *performances*, *happenings* o vídeos, para transmitir experiencias propias, haciendo visible y reivindicando un cuerpo femenino históricamente objetualizado e ignorado. Estas nuevas prácticas les permitirán acercar su arte al público ya que “(...) existía una gran necesidad de buscar lenguajes nuevos que permitiesen contar lo silenciado hasta entonces (...)” (Alario, 2008, p.87). El arte feminista convertirá el cuerpo de la mujer en objeto de reflexión y denuncia, en una herramienta fundamental para la lucha contra la dominación patriarcal.

Algunas artistas optaron por utilizar su cuerpo como pincel con el fin de reafirmar su condición de “mujer y artista”, revisando los tópicos de genio masculino, especialmente las figuras de Pollock y Klein, perfectos representantes de los conceptos de genio y sujeto creador: Pollock “El genio masculino de la pintura expresionista, gotea, ‘eyacula’ pintura fecundando sobre el lienzo tirado en el suelo.” (Cruz y Hernández-Navarro, 2004, p.164). Klein, por su parte, utiliza el cuerpo de las mujeres como pinceles. El artista, vestido de esmoquín, da instrucciones a las modelos desnudas y recubiertas de pintura para que dejen su impronta sobre diferentes soportes. En palabras de Amelia Jones:

Como reacción ante esta manifestación artística, que en origen estuvo dominada por los hombres y cuyo máximo representante fue Jackson Pollock, más adelante los artistas crearon una parodia crítica y feminista del machismo del artista masculino que arrojaba pintura sobre lienzo. (Jones y Warr, 2006, p.49).

Así, tal y como afirma Jones, numerosas artistas se ocuparán de parodiar a estos dos “genios creadores”.

2.1. Parodiando a Jackson Pollock

Valorando, sin duda, las aportaciones al campo de la pintura y los caminos abiertos por Pollock, al convertir la tela sobre el suelo en un escenario para la acción, el modo en que este artista afronta el acto de pintar ha sido visto, en ocasiones, como un acto marcadamente masculino. Concretamente, su manera de derramar la pintura en el lienzo fue interpretada como una eyaculación. Bajo la luz de esta lectura, muchas artistas utilizan

su cuerpo para burlar la supuesta virilidad de la pintura de acción de Pollock, subvirtiendo el ego masculino del creador. Este sería el caso de **SHIGEKO KUBOTA** (1937, Japón, 2015, Nueva York):

(...) interpretó otro tipo de representación pictórica que transformó la mítica pintura eyaculatoria pollockiana en una ‘pincelada’ específicamente feminista. (...) la *performance* de Kubota también activaba la vagina como una fuente de inscripción y lenguaje, invirtiendo la designación cultural occidental de los genitales femeninos como un lugar de ‘carencia’ (carencia fálica) y lugar donde el lenguaje se detiene. (Phelan y Reckitt, 2005, p.65)



Figura 1. Shigeko Kubota, *Vagina painting*, 1965

La artista realiza, en el Festival Fluxus Perpetuo (Nueva York, 1965), una *performance* en la que, dispuesta en cuclillas y con un pincel sujeto por su entrepierna, pinta imitando la gestualidad del *action painting*. Esta acción titulada *Vagina painting* (1965) es una respuesta feminista a la “eyaculación pictórica” de Pollock, una parodia del gesto heroico de la pintura del Expresionismo Abstracto. La postura, movimientos y gestos de Kubota con todas sus implicaciones conceptuales, además de la elección de la pintura de color rojo con su alusión explícita a la sangre menstrual, convirtieron esta *performance* en una reivindicación abiertamente feminista. La pintura eyaculatoria de Pollock se transforma con Kubota en una pincelada controlada por un gesto “esencialmente femenino”.

LYNDA BENGLIS (1941, Luisiana), responde al *action painting* de Pollock en la serie titulada *Fallen Painting* (Pinturas caídas), que comienza a realizar en 1968. El derrame pictórico de Pollock, a modo de eyaculación, es reinterpretado por esta artista en forma de grandes vertidos de pintura.



Figura 2. Lynda Benglis, *Fallen Painting*, 1970

Benglis volcaba recipientes con una pintura viscosa de colores vibrantes -preparada con distintos pigmentos y látex líquido- directamente sobre el suelo. La gravedad y la densidad de la materia daban lugar a vertidos informes que, posteriormente, dejaba secar. El cuerpo de la artista recorría el espacio derramando el color igual que lo hacía Pollock rodeando el lienzo.

Más allá de sus cualidades pictóricas y volumétricas. Los trabajos de Benglis son, antes que nada, un comentario sobre el viejo maestro del expresionismo abstracto, amplificado luego por la publicación, en 1970, en la revista americana *Life*, de unas fotografías donde aparecían estas creaciones junto con una pequeña imagen de la obra de Pollock. (Petersens, 2012, p.72)

Las *Fallen painting* prescinden del lienzo y de cualquier soporte intermediario, se extienden más allá del muro y, disponiéndose en el suelo, desdibujan los límites entre la pintura y la escultura. Mientras los *drippings* de Pollock recuperan la verticalidad y la condición de “cuadros” para ser mostrados, los vertidos de Benglis inciden en el proceso, la acción del derrame, quedando instalados definitivamente en el pavimento.

Por su parte, la estadounidense **CAROLEE SCHNEEMANN** (1939-1919, Pensilvania) lleva a cabo en 1973, la *performance* titulada *Up to and including her limits*. La artista, suspendida de un arnés y desnuda, se balancea y pinta con tizas y lápices de colores en un espacio tapizado con grandes hojas de papel. Su cuerpo ascendía y descendía por

medio de un sistema de poleas, creando expresivos dibujos a partir de esos desplazamientos. Schneemann trabajó en la pieza ocho horas diarias durante cuatro días.

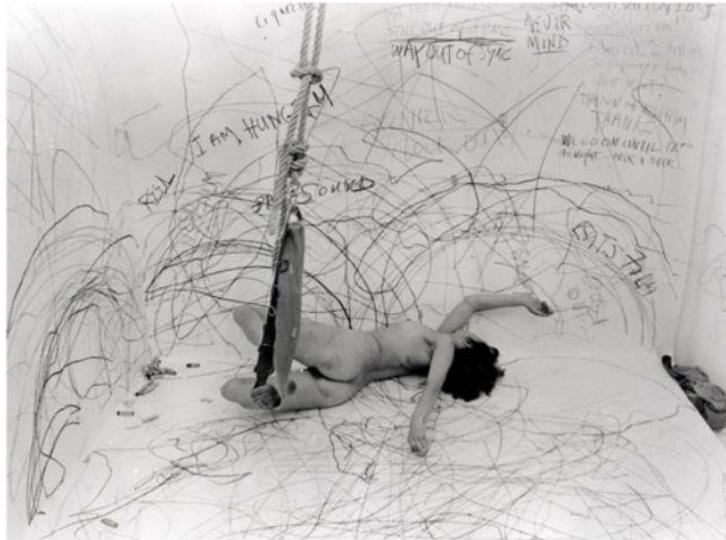


Figura 3. Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, 1973

La artista utiliza el cuerpo como un pincel y, al igual que Pollock, confirma su huella, su presencia activa en las marcas gestuales registradas en el papel. La *performance Up to and including her limits* fue grabada en un vídeo que revela el proceso casi acrobático y pone de manifiesto el esfuerzo físico realizado por la artista. El resultado evidencia la resistencia de Schneemann dejando esas marcas que, más que una pintura de acción, son el testimonio de un acto épico.

En 1992, **JANINE ANTONI** (1964, Bahamas), también experimenta de manera radical el *action painting* en la *performance* titulada *Loving care* (1981), presentada en la galería londinense Anthony D'Offay.



Figura 4. Janine Antoni, *Loving Care*, 1981

En el espacio de la galería y en presencia del público numeroso que ocupaba la sala, Antoni mojaba su melena en un cubo que contenía tinte negro para, a continuación, pintar el suelo del espacio utilizando su cabello a modo de fregona o pincel. El público, a medida que la pintura de Antoni ocupaba más superficie, se iba retirando hasta llegar a desalojar por completo la galería, convirtiéndose así en parte activa del proceso.

La reflexión y la práctica en torno al cuerpo y la pintura es, para Schneemann y Antoni, la manifestación extrema de la pintura de acción de Jackson Pollock. El gesto épico de la pintura en el expresionismo abstracto, o el machismo latente en las *Anthropométries* de Yves Klein, es escenificado ahora a través de una irónica cosificación del cuerpo femenino. (Fernández Fariña, 2009, p.139)

Kubota, Benglis, Schneemann y Antoni, utilizan su cuerpo a modo de pincel como respuesta al gesto heroico de Jackson Pollock, radicalizando o parodiando la supuesta virilidad del *action painting*.

2.2. Parodiando a Yves Klein

En 1960, Yves Klein presenta en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París las *Antropometrías*: tres modelos desnudas se presentan ante el público congregado y embadurnan su cuerpo con color azul, a continuación, siguiendo las órdenes de Klein, dejan su impronta sobre papeles dispuestos en la pared y el suelo. Mientras las modelos hacen la función de pincel con sus cuerpos manchados de pintura, el artista permanece impoluto, ejerciendo de maestro, vestido de esmoquin y sin tener contacto alguno con los materiales, como afirmaba el propio artista en 1961: “Bajo mi dirección, la propia carne aplicaba color a la superficie (...) Podía dominar mi creación en todo momento durante la ejecución. De este modo, dejé de ensuciarme. Nunca más volví a mancharme con los colores, ni siquiera la punta de los dedos.” (Phelan y Reckitt, 2005, p.28)

Aunque las imágenes que registraron la acción de las *Antropometrías* son de una gran potencia visual, una serie de artistas se rebelan contra la imagen de la mujer cosificada, convertida en “carne que aplicaba color a la superficie” y que es manipulada al antojo del genio.

En 1970, la filósofa y artista **ADRIAN PIPER** (1948, Nueva York), realizó una serie de acciones en la calle que tituló *Catalysis*. Como el propio título indica, dichas acciones tenían voluntad catalizadora, es decir, el propósito de provocar transformaciones que, aun siendo circunstanciales, pudieran alterar el orden social. En *Cataysis III*, Piper se pintó la ropa con pintura blanca, se colgó un cartel que decía “WET PAINT” (recién pintado) y se dirigió caminando a los populares almacenes Macy's. La artista, de raza mestiza, aludía así a las *Antropometrías* de Klein, poniendo en evidencia cuestiones de género y raza: la condición del cuerpo femenino objetualizado como pincel húmedo y el color de la piel de las modelos de Klein, todas de raza blanca.



Figura 5. Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970

La performance *Red not blue*, (1992), realizada por **RACHEL LACHOWICZ** (1964, San Francisco) en Shoshana Wayne Gallery, Santa Mónica, es una rotunda crítica feminista a las *Antropometrías* de Yves Klein.

Lachowicz reproduce las *Antropometrías* sustituyendo los cuerpos femeninos por cuerpos desnudos masculinos, cambiando el color azul por el rojo y, al igual que Klein, vistiendo de gala para dirigir a los modelos.



Figura 6. Rachel Lachowicz, *Red not blue*, 1992

Yendo aún más lejos que Klein, Lachowicz ata una barra de labios de color carmín al pene de uno de sus modelos, seguidamente, ella misma lo utiliza como herramienta para

trazar una línea vertical sobre un papel colocado en la pared. “Las huellas de color rojo luminoso resultantes de utilizar el cuerpo masculino como herramienta pictórica aparecían seductoramente brillantes e inquietantemente puras, y evocaban la paradoja femenina de la belleza potenciada por el arte.” (Jones y Warr, 2006, p.67). De forma recurrente, las obras de Lachowicz se caracterizan por interpretar procesos que, invirtiendo roles, escenifican el dominio de las mujeres sobre el cuerpo masculino.

La artista norteamericana **CHERYL DONEGAN** (Connecticut, USA, 1962), se mueve entre las disciplinas de la pintura y el vídeo, utilizando como herramienta de trabajo su propio cuerpo. Donegan parodia las Antropometrías de Klein en la *performance* titulada *Kiss My Royal Irish Ass* (1993) (*Besa mi Real trasero irlandés*), en la que utiliza su cuerpo como pincel, pero sin aceptar órdenes de terceros.



Figura 7. Cheryl Donegan, *Kiss my royal Irish ass (K.M.R.A)*, 1993
Fuente: Cortesía de la artista

La artista se presenta ataviada con botas altas, tanga de color negro y sujetador verde, derrama pintura verde sobre un plástico colocado en el suelo y se sienta sobre él. Posteriormente estampa sus nalgas manchadas de pintura sobre hojas de papel. Los dibujos resultantes parecen tréboles de cuatro hojas. Pero la *performance* no se detiene en el momento en que los dibujos están terminados, a continuación, la artista se sienta en una silla, un hombre le sirve una *Guinness* y Donegan se la bebe mientras contempla su obra inspirada tanto en las estampaciones corporales de Klein como en los tópicos y símbolos de Irlanda: el trébol, el color verde y la cerveza *Guinness*. “Donegan presentó su cuerpo como el sujeto y el objeto de su proceso de creación artística en forma de parodia del posicionamiento y la ‘división de géneros’ del acto creativo.” (Jones y Warr, 2006, p.67). La artista parodia las *Antropometrías*, pero en este caso, en una irónica versión irlandesa.

MARIA AA (1968, Sevilla) utilizó su cuerpo como instrumento pictórico en la *performance* titulada *Homenaje a Yves Klein*, llevada a cabo en Madrid en el año 2007. A diferencia de la obra de Klein, donde los espectadores tenían un papel meramente contemplativo, los presentes en las acciones de María AA colaboran activamente, decidiendo los colores que debe utilizar la artista y las partes de su cuerpo que debe

estampar. El público participa activamente, tomando decisiones que habitualmente corresponderían a la artista.

María AA invierte la relación jerárquica de las *Antropometrías* de Klein, en su caso el cuerpo de la artista actúa obedeciendo las órdenes del público, diluyendo así la frontera aurática que separa obra, espectador y autor.



Figura 8. María AA, *Performance Sobre Plano*, 2010
Fuente: Cortesía de la artista

La negación de la tradición cultural que sustenta el concepto de artista como genio, representado en figuras como Pollock o Klein, es el propósito de las artistas citadas en la presente comunicación, creadoras que radicalizan o parodian la masculinidad o el machismo latente en aquellos artistas. “Se necesitaría negar toda la tradición cultural para que las mujeres produjeran un verdadero arte ‘femenino’.” (Firestone, 1970, p. 159).

3. Conclusiones

En los años sesenta el arte feminista comenzó a cuestionar las relaciones de poder asimétricas y a revisar el gran relato de la Historia del Arte, modificando criterios conceptuales y estéticos y planteando nuevas formas de representación, muchas de ellas protagonizadas por el cuerpo femenino.

En este contexto, numerosas artistas se propusieron analizar los tópicos que, desde parámetros patriarcales, habían construido la identidad del artista en torno al concepto de genio y sujeto creador. No es casualidad que las artistas reunidas en esta comunicación, coincidan en tomar a Jackson Pollock y Yves Klein como figuras paradigmáticas que encarnan la genialidad.

Como máximo representante del artista expresivo, el gesto heroico, la fuerza, el énfasis y la virilidad, Jackson Pollock es reinterpretado por Kubota, Benglis, Schneemann y

Antoni, desde la parodia o la exageración. Estas artistas utilizan su cuerpo a modo de pincel como respuesta a la “eyaculación pictórica” de Jackson Pollock. Sus propuestas rompen barreras culturales y convenciones pictóricas, convirtiendo sus cuerpos en una herramienta que radicaliza y parodia la admitida virilidad 00del *action painting*.

Como representante de gran ego masculino, Yves Klein es reinterpretado con humor e ironía por Adrian Piper, Lachowicz, Donegan y María AA. Estas artistas convierten sus cuerpos en pinceles parodiando el machismo latente de las *Antropometrías* de artista francés.

37

La diferencia generacional entre las artistas analizadas, nacidas entre 1937 (Kubota) y 1968 (María AA), y el marco temporal de sus reivindicativas propuestas, entre 1965 (Kubota) y 2007 (María AA), nos permite concluir que, estas prácticas de cuerpos-pincel es una respuesta a la identidad masculina del sujeto creador cimentada en valores patriarcales, aceptada como algo natural y universal, transmitida de generación en generación y que persiste en el presente.

El cuerpo como pincel reafirma la condición de la artista como mujer y como creadora, protagonizando nuevos relatos, desafiando el dominio patriarcal y expandiendo los límites de la pintura hacia las artes de acción.

Referencias

- Alario, M. T. (2008). *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Bovenschen, S. en Ecker, G. (ed.) (1986). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria Editorial
- Cao, M. (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Editorial Narcea.
- Cruz, P. y Hernández-Navarro, A. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Fernández-Fariña, A. (2009). *Lo que la pintura no es: La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Vigo: Pontevedra.
- Firestone, S. (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Nueva York: Willliam Morrow and Company.
- Jones, A. y Warr, T. (2006). *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.
- Petersens, M. (Com.) (2012). *EXPLOSIÓ!: El llegat de Jackson Pollock*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Phelan, P. y Reckitt, H. (2005). *Arte y feminismo*. London, New York: Phaidon.