

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

II. EDICIÓN

2013

Autora

FABIENNE DUMONT

Título

**LAS BRUJAS VISTAS COMO “LAS OTRAS”.
EL FEMINISMO Y LAS ARTES VISUALES EN
LA FRANCIA DE LOS AÑOS SETENTA**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Para dar respuesta a la cuestión de la configuración de una historia de arte feminista, voy a hablar de los resultados de mi tesis doctoral. Su objetivo es saber y comprender lo que ocurrió en el arte durante el periodo de las reivindicaciones del Movimiento de Liberación de las Mujeres, la segunda ola feminista centrada en los derechos relacionados con los cuerpos de las mujeres. Esta historia de las mujeres artistas permanecía prácticamente desconocida en su contexto histórico y social francés. Esta tesis doctoral ha sido revisada y publicada con el título *Las brujas vistas como "las otras"* (Dumont 2014), un título en el que resuenan las historias de las mujeres y los feminismos, en plural, en los años setenta en Francia, que aún no habían sido escritas; una contra-historia, una historia de brujas, en el sentido de personas que no se ajustan a los estándares vigentes. Todas las obras de pintura, textil, multimedia, vídeo, performance y combinadas, las carreras de las artistas y los colectivos feministas forman parte de esta historia polifacética, plural, desde la óptica de las mujeres (*herstory*).

Por último, al publicar antes de este libro una antología de textos feministas anglo-americanos, llamada *La rebelión del segundo sexo*, quería aportar algunas herramientas analíticas a la historia francesa, para considerar conjuntamente la teoría feminista dominante y la de las infravaloradas, para propiciar una visión más compleja de los años setenta que tenga en cuenta diversos legados, memorias, historias o culturas. Para comprender la rebelión de las mujeres artistas, debemos entender su posición en la escena artística francesa, por lo que he realizado un extenso estudio sociológico de su lugar en el mundo de arte parisino, introduciendo nuevas figuras. Luego presentaré los diferentes grupos de mujeres artistas que se unieron y se rebelaron contra esta situación. Por último, con la perspectiva reflexiva que me proporciona todo el material acumulado durante más de quince años sobre el tema, detallaré varios tipos de obras, elegidas entre cientos de artistas, entre temas recurrentes que reflejan el espíritu de esa época.

EL CONTEXTO HISTÓRICO FRANCÉS

El periodo considerado comienza con la revuelta de Mayo de 1968 y dura hasta la llegada de la izquierda al poder con la elección de François Mitterrand en 1981. Las principales reivindicaciones eran la despenalización de la homosexualidad, la restitución del aborto, la legalización de los inmigrantes y la creación de radios locales libres. Estos logros políticos estuvieron acompañados de logros culturales y representaron la victoria de formas artísticas que hasta entonces estaban infravaloradas. En lo referente a las artes, los años setenta vieron el florecimiento de innumerables tendencias que dividieron la escena artística, de las deconstrucciones del lienzo de *Supports/Surfaces* [Soportes/Superficies] a las reivindicaciones políticas de los colectivos del Salón de la Pintura Joven (Salon de la Jeune Peinture). Las revistas artísticas se hicieron eco de los debates y las opciones, así como los principales centros de exposiciones. Los diversos movimientos sociales que pasaron por la sociedad durante esa década contribuyeron a que diferentes grupos tomaran el control de sus condiciones de vida.

El movimiento feminista reapareció a raíz de Mayo del 68, ante la imposibilidad de que las mujeres hicieran oír su voz en el ámbito de los grupos políticos mixtos. Las protestas estaban vinculadas con la sexualidad por las leyes del aborto, los anticonceptivos, las mujeres maltratadas físicamente o las mujeres violadas, pero también con reivindicaciones sociales como la ley por la igualdad de salarios y de contratación. La idea de una sexualidad femenina no-vaginal y no-heterosexual empezó a estar más reconocida. Las luchas de los años setenta se relacionaron precisamente con la separación de la sexualidad y la procreación. Estuvieron influenciadas por las protestas antifascistas y anticolonialistas, que ponían el énfasis en el derecho de las personas a decidir por sí mismas, incluso si no eran conscientes. Lucharon contra una jerarquía de los roles sociales basados en la discriminación sexual. Las feministas mostraron el vínculo existente entre las esferas públicas y privadas, desenmascarando la economía doméstica como una clave del ámbito político de explotación de las mujeres. Las mujeres artistas centraron mucho más su obra en las particularidades del sujeto mujer. Registrar la vida cotidiana fue un elemento recurrente de estas prácticas; se investigaron a sí mismas, incluyendo sus emociones durante el proceso y lo conectaron con su papel social. Partiendo del reconocimiento colectivo de la opresión patriarcal, desarrollaron nuevas herramientas analíticas que permitieran comprender su situación. Resulta necesario poner en perspectiva esta historia de las mujeres artistas en este contexto de abrir y cambiar las mentalidades. Los presagios del movimiento feminista también se dejaron sentir a mediados de los años sesenta, cuando muchas mujeres artistas rompieron con sus prácticas pasadas y se implicaron en el movimiento feminista.



Niki de Saint Phalle creó sus primeras *Nanas* en 1964; ese mismo año, Nicola destruyó sus pinturas abstractas para crear ambientes, y ORLAN hizo sus primeras performances fotográficas; en 1968, Tania Mouraud quemó sus viejas pinturas y creó instalaciones; Monique Frydman dejó de pintar y participó en MLAC, un movimiento feminista a favor de los anticonceptivos y el aborto, sintiéndose forzada a elegir "entre pintar o luchar"; Gina Pane realizó su primera acción en la naturaleza; Lea Lublin pasó de la pintura figurativa al cuestionamiento del sistema de percepción; en 1969, Françoise Janicot puso alambre en sus monocromos y salió a la calle, etcétera. Estos actos de ruptura ponen de manifiesto una conciencia de los cambios que estaban teniendo lugar en el arte y las relaciones sociales. Las artistas visuales estaban implicadas en la energía creativa del periodo de protesta y expresaban sus propias inquietudes, que alteraron sus medios de expresión y los renovaron.

LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES ARTISTAS EN LA ESCENA ARTÍSTICA

Veamos ahora la situación de las mujeres en el mundo artístico parisino. Voy a recordar de manera rápida las trayectorias artísticas que siguieron las artistas desde su formación en la Escuela de Bellas Artes hasta su reconocimiento internacional, haciendo uso de figuras de mi propio recuento.

Las mujeres entraron tardíamente en la *École des Beaux-Arts* de París, pero para el final de la década constituían ya entre el 40 y el 50 por ciento del alumnado y la proporción siguió aumentando. Por otra parte, casi ninguna de ellas ocupó un puesto docente. La dificultad radica en localizar los aspectos de la asimilación de los límites internos impuestos al hecho de convertirse plenamente en una artista, y las posibilidades restringidas de integración a los círculos de inter-conocimiento del mundo del arte. Y el abismo se abre al examinar su presencia en las galerías, exposiciones y revistas de arte. Las revistas de arte generales (como *Cimaise*, *XXe siècle*, *Opus International*, *Chroniques de l'Art Vivant*, etcétera) o más vanguardistas (*Robho*, *Artitudes*, *Art Press*, *Docks*, etcétera) no concedieron más de un 5 por ciento de su espacio a la obra de mujeres artistas, oscilando entre nada y un poco más del 20 por ciento dependiendo de la revista. Su visibilidad fue casi inexistente ahí.

En lo referente a las exposiciones, los principales eventos incluían entre un 14 y un 20 por ciento de mujeres artistas. La famosa y comentada exposición "Doce años de arte contemporáneo en Francia", organizada en 1972 para mostrar el interés de Georges Pompidou por el arte moderno, incluyó solamente a cuatro mujeres de entre ciento seis artistas (un 3,77 por ciento). De la misma manera, un lugar con tanta visibilidad y dinámica como el ARC, vinculado al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, englobó tan sólo un 13,57 por ciento de mujeres, incluyendo exposiciones colectivas e individuales, y eso que estaba considerado como un espacio comprometido a favor de las mujeres artistas desconocidas.

En cuanto a las colecciones nacionales, ya se trate del Museo Nacional de Arte Moderno (Centro Pompidou), el Fondo Nacional de Arte Contemporáneo (FNAC) o el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, las mujeres artistas constituyeron tan sólo el 12 por ciento de la obra expuesta en el periodo 1970-1982, siendo el resto de las obras (88 por ciento) de este periodo de hombres artistas. Por último, y para cerrar este desastroso capítulo, las exposiciones internacionales (Documenta, Bienal de Venecia) presentaron alrededor del 10 por ciento, y el indicador de notoriedad de artistas del *Kunst Kompass* el 5 por ciento (las cifras cubren todas las exposiciones de la década, pero sólo 1974 para el *Kunst Kompass*). La rareza de la presencia de mujeres artistas es obvia y ha llevado treinta años después a su desaparición de las memorias.

Aunque en los cursos básicos no parece apreciarse discriminación, resulta que al principio del viaje existen muchas diferencias en la proyección y en las mentalidades, a menudo interiorizadas. Las diferencias se hacen obvias al entrar en la escena artística. Los eventos y las exposiciones nacionales materializan también el "techo de cristal", las exposiciones internacionales lo confirman y la historia de las exposiciones recientes sobre el tema corroboran la historización de su invisibilidad, hasta que en 2009 *elles@centrepompidou* trató de



llenar ese vacío. Hay que interpretar en este contexto la ira de las mujeres y la creación de grupos de artistas para luchar contra la discriminación.

LA CREACIÓN DE UNA RED PARALELA: LOS GRUPOS

Por segunda vez, ante la obvia e indignante discriminación existente en el mundo artístico, las artistas empezaron a reunirse y a establecer grupos de mujeres artistas para reflexionar sobre su situación y proponer soluciones. La única fuente pública existente es un artículo de Aline Dallier, por desgracia incompleto, pero nunca revisado (Dallier 1978). Se complementó con alrededor de setenta conferencias y análisis sistemáticos de veinte revistas artísticas y veinticinco revistas feministas, sin contar todos los catálogos de exposiciones y muchos libros y archivos privados. De esta manera, se enumeraron y analizaron siete grupos importantes, mostrando sus acciones y sus características teóricas.

El primer grupo fue resultado de uno de los eventos de mujeres más antiguos, la Unión de Pintoras y Escultoras (UFPS), creada en 1881 y que luego fue restituida en 1975 por Christiane de Casteras, produciendo una escisión y el nacimiento de *Féminie- Dialogue*. Ambos propusieron exposiciones anuales de mujeres, con doscientas artistas aproximadamente, con el objetivo de mostrar su obra, sin selección feminista, si bien el segundo grupo estaba más abierto a este tema. Gracias a la intervención de Aline Dallier, mostró un corpus de obras relacionadas con el arte textil, aún poco conocido en Francia pero utilizado por muchas artistas. En 1972 apareció *La Spirale*, bajo la tutela de Charlotte Calmis, que consideró desde un punto de vista esotérico la capacidad de creación de las mujeres, y que organizó sólo una exposición, con obras más tradicionales.

Como respuesta al año internacional de las mujeres y la exposición de *Féminie- Dialogue*, se constituyó *Femmes en lutte* (Mujeres en lucha), un grupo vinculado al Salón de la Pintura Joven, donde realizaron una exposición colectiva que mostraba imágenes estereotipadas de las mujeres en los medios de comunicación y denunciaba el condicionamiento doméstico. Se presentó anónimamente, porque no querían exponer obras personales colectivamente, sino reflexionar sobre la situación de las mujeres en la sociedad y formular propuestas comunes. También en respuesta a la exposición de *Féminie-Dialogue*, y como reacción a la cancelación de una gran exposición de mujeres que debía tener lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, se creó en 1976 el *Collectif Femmes/Art* (Colectivo Mujeres/Arte). A lo largo de su existencia, realizó pequeñas exposiciones de sus miembros, publicó tres boletines de pensamientos y alentó reuniones para tratar de estos temas. Como en los otros grupos, había reuniones de artistas y se crearon redes amistosas de apoyo, así como obras teóricas y exposiciones. Dedicaron especial atención a la pintura y las artes gráficas, si bien también tuvieron lugar algunas acciones en el grupo. La principal teórica fue Françoise Eliet, y se aprecia la influencia dominante de su enfoque psicoanalítico.

En 1978 se creó el grupo *Art et Regard des Femmes* (El arte y la mirada de las mujeres), que organizó reuniones y fue el único que estableció un lugar que se usó como galería, taller y espacio de formación y debate. Se quería que allí las creaciones fueran interdisciplinarias, pero se centraron principalmente en las artes visuales. Nicole Millet, Danièle Blanchelande, Mariette Teisse-renc y Ody Saban se encargaron de garantizar la dinámica. Acudieron allí muchas mujeres autodidactas o muy aisladas. Otros espacios que hicieron posible exponer obras de mujeres fueron el salón de té-biblioteca animado por Yolaine Simha y la librería-revista-galería *Des Femmes* de Antoinette Fouque. Por último, la revista feminista *Sorcières* (Brujas), dirigida por Xavière Gauthier, permitió que las obras llegaran a una mayor audiencia, remediando un poco la falta de difusión en la prensa feminista, que apenas transmitió lo que ocurría en la escena artística. Todos estos grupos estaban vinculados a las tendencias políticas y feministas predominantes a través de sus principales protagonistas, pero eso quedó poco de manifiesto.

Estas reagrupaciones permitieron que las artistas se conocieran, salieran de su aislamiento como mujeres y artistas, debatieran, mostraran sus obras y las expusieran. Todas estas actividades cesaron a principios de los años ochenta. Aunque las repercusiones institucionales fueron menos evidentes, las repercusiones personales en lo relativo a la construcción de su identidad como artistas fueron significativas. Las artistas con las que he mantenido conversaciones constataron la importancia del impulso que la participación en estos grupos supuso para su vida creativa, proporcionándoles confianza en sí mismas. Al mismo tiempo, en artículos y libros aparecieron teorías sobre la



producción de obras de mujeres artistas. Las opiniones sobre el tema divergían, pero se percibe claramente la efervescencia intelectual en torno a estas cuestiones.

EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Las dos últimas partes de mi estudio están dedicadas al análisis de obras de cien artistas, clasificadas en dos grandes bloques, uno con las obras en las que no se aprecia una crítica obvia y el otro con obras que critican los estereotipos difundidos en la sociedad. Sólo voy a dar aquí algunos ejemplos, para mostrar lo que estaba en juego, de diversas maneras, en las obras de las artistas, que asimilaron todo tipo de técnicas y estilos. Voy a hacer, por así decirlo, un pequeño recorrido por la producción de aquellos años.

Un camino abstracto

Una primera serie de estudios considera este tema de una manera abstracta, poniendo la atención en las secuencias temporales y el registro de sus experiencias utilizando medios tradicionales. Liliane Camier dibujó marcos de tejido sin rematar que flotaban en el espacio y contaban una historia sobre la ascensión y la caída del deseo. Entre las palabras que acompañaban a los hilos de coser, se podía leer “tejido urbano, tejido muscular, tejidos que están desmarañados”, palabras que juegan con el material representado y el sustento del lienzo, pero también con el trabajo textil que entonces se asignaba a las mujeres. Aprender a tejer se funde con el aprendizaje que encuadra nuestras vidas.

A Judith Wolfe también le interesaba el tejido y su relación con el lienzo, pero usando el medio pictórico. En el contexto del movimiento de liberación de las mujeres, la artista comenzó a trabajar libremente con el lienzo, fuera del bastidor, fuera del marco, con recortes de papel que reproducían grandes figuras que denominó totems. Estos totems se dieron a conocer en una exposición en la galería de *Art et Regard des Femmes* (El arte y la mirada de las mujeres) en 1980. La presencia del cuerpo se volvió más tenue, más fantasmagórica, en estas lágrimas violentas que dividen el espacio del color y nos transmiten su fuerza. El lienzo se usa también literalmente por los hilos que lo componen.

En los años setenta, Pierrette Bloch dejó la pintura y creó una serie de “puntadas”, afirmando que su trabajo estaba haciendo aflorar recuerdos que permanecían enterrados y que ahora se otorgaba el derecho de dejarlos aparecer. Su obra ofrece una meditación sobre el tiempo mediante la repetición de acciones que varían dependiendo de su estado y generan una escritura lineal en su tejido manual de hilos con volumen. Utilizó una gama de nudos e hilos que evocan tesoros antiguos y creó un espacio abstracto con un formalismo simple que nos introduce en su historia, en sus secuencias temporales y en su material orgánico, que cambia constantemente con la luz y está compuesto de densidades sutiles. Pierrette Bloch llevó este aprendizaje femenino a otro nivel de logro.

Bernadette Bour creó también partiendo de la trama textil o lienzo y jugó con su similitud con la piel humana. Utilizó diferentes variaciones de este juego entre la pintura y el lienzo. El lienzo o papel secante se rayaba, se le daba forma con la máquina de coser, se pintaba, se dejaba crudo, en un juego auténtico con el material que evocaba la piel humana. El lienzo rojo se hacía utilizando grandes tiras de lienzo y tejido de embalaje pegado encima; luego la artista cosía agujeros y puntos aquí y allá con una máquina de coser. A continuación aplicaba pintura que entraba por los agujeros. A veces, estos pasos se repetían varias veces, en un proceso que jugaba con la claridad y la oscuridad de la obra, dando la impresión de profundidad o de aplanamiento. El simbolismo de la costura que se enseñaba a las chicas, con la penetración de la aguja y el flujo de pintura en los bordes de los agujeros, está obviamente relacionado con temas que impulsan el movimiento feminista. Para la artista, el interés radicaba en la deconstrucción del marco y en el hilo, que es también el hilo de la vida, que simboliza la obra femenina oculta.



Una visión serena de las mujeres

En estas obras abstractas, conscientes de sus referencias, críticas de los medios de comunicación dominantes, las artistas aludían a condiciones sociales específicas que ellas superaban para inscribir estos legados en el campo del arte contemporáneo y la memoria colectiva. Entre el arte de vanguardia y una óptica feminista que se cuestionaba, algo del orden patriarcal se deshacía. Otras artistas exploraron una visión serena de las mujeres y exploraron el cuerpo como paisajes al filo de la abstracción, más tendentes a lo espiritual. En sus pinturas, a Myriam Bat-Yosef le interesaba tanto la experiencia mística como las mujeres que cubren por completo los lienzos, los objetos o los cuerpos. Influenciada por el taoísmo, el tantra y la cábala, trataba de restaurar el equilibrio entre las polaridades masculina y femenina. De origen judío, le fascinaba la historia de Jerusalén, sobre la que propuso un juego, *Les Boules de Jérusalem* (Las esferas de Jerusalén, 1971), un objeto pintado compuesto de diez esferas que había que mantener unidas para unificar y pacificar la ciudad. El equilibrio está también presente en *Fer femelle* (El hierro mujer, hacia 1964), que responde a *Cadeau* (Regalo, 1921) de Man Ray. A la plancha decorada con clavos de Man Ray, Myriam Bat-Yosef contrapone dibujos de colores entrelazados que evocan una vagina. Otros objetos, como *Stool for her* (Taburete para ella, 1969), son manipulables y evocan el placer de la mujer. Las mujeres pueden ponerse este “taburete” entre las piernas mientras están sentadas y darse placer con el contrafuerte pegado al asiento. De esta manera, se desvía de su uso primario a objetos con connotación masculina. Este sistema pictórico que combina el humor y la sensualidad lo expandió más adelante al cuerpo en sus performances.

El cuerpo es también el vector de la revalorización de los roles técnicos y sociales de las mujeres, especialmente en obras caracterizadas por la ambivalencia entre la aceptación y la rebelión. De ese modo, Christiane de Casteras y Andrée Marquet crearon esculturas blandas con tejidos reciclados, revalorizando figuras femeninas. Se mostraron en varias exposiciones de *Féminie-Dialogue. Au fil des jours* (A lo largo del día, 1976) fue una de las primeras obras artísticas de este tipo. La componen dos estatuas yacentes juntas, conmemorando la muerte de los padres de una artista. La ropa tiene una carga emocional reforzada por una paciente labor de costura que demarca este paso del tiempo. *La Guerre* (La guerra, hacia 1979) resalta la fragilidad humana de los cuerpos entregados a la guerra, que se han convertido en muñecas de trapo sin vida. *La Grand-mère* (La abuela, hacia 1977) es otra de estas esculturas blandas que rinden homenaje al trabajo cotidiano de las mujeres hasta que la edad se lo impide y las deja sin ocupación. Para estas dos artistas, la costura se convirtió en un medio para denunciar o para revalorizar.

Danièle Blanchelande participó activamente en *Art et Regard des femmes* (El arte y la mirada de las mujeres) y difundió su obra en la revista *Sorcières* (Brujas). Utilizando el tejido, trató de representar una imagen sensorial de la vida cotidiana. En la serie *Mémoires en blanc* (Memorias en blanco, 1979-1982), las sábanas reflejan la infancia, porque la enfermedad de su madre requería que las cambiase con mucha frecuencia. La artista se caracteriza por metamorfosis permanentes del lienzo, que sigue la huella de la presencia humana, de esas modestas actividades domésticas que son infravaloradas, que también reflejan sensualidad, un espejo de la piel arrugada. Este tema del reconocimiento de las labores domésticas, así como la exploración y expresión de la sexualidad, se inscriben claramente en el movimiento feminista.

Agnes Stacke también dibujó cuerpos de mujeres en los que predomina el deseo y la fusión, y que se difundieron asimismo en *Sorcières* (Brujas). Los trazos finos acentúan la anatomía, experiencias específicas en un movimiento fluido que nos llevan al núcleo de la intimidad. En una vena más humorística, los años setenta proporcionaron a Trille Bedarrides la oportunidad de sacar a la luz una serie de dibujos de mujeres híbridas que toman posesión del mundo con mucha jocosidad y humor. Estas mujeres gigantes, una especie de “Gulliveras”, son una versión de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, ya que juegan con mucho placer con los hombrecitos.



Obras más inquietantes

Junto a estas visiones más festivas del mundo, algunas artistas crearon obras más inquietantes, que producen una impresión de miedo. Claude Cehes esculpió cuerpos muy mortales, vistos desde dentro. Estos cuerpos encadenados parecen destinados a la tortura, como en *La Maternité* (La maternidad), que revela un feto blanquecino. Estas esculturas están hechas con resina transparente, poliéster y hueso, para evocar los campos de concentración y sus atrocidades, recuerdos que estaban aún muy presentes en Francia. De manera similar, Alina Szapocznikow, que vivía en Francia, presentó un mundo orgánico terrorífico, pero combinándolo con una cultura pop erotizada. Atormentada por el holocausto y la enfermedad, desarrolló objetos sexualizados, partes del cuerpo que oscilan entre la muerte y el erotismo, entre la seducción juguetona y la conmemoración del recuerdo.

Los cuerpos distorsionados creados por Monique Frydman formaban parte de este proceso de reivindicar los cuerpos de las mujeres, tras su participación en el movimiento de liberalización del aborto y los anticonceptivos (MLAC). Sus dibujos a tiza y carboncillo delinean cuerpos al borde del vacío, en busca de su identidad como mujer artista. La danza siniestra de los cuerpos en la pared de su taller provoca terror, malestar ante los miembros distorsionados. Monique Frydman trató de encontrar un territorio instintivo que generara su necesidad de pintar después de haberlo dejado por completo hacia 1968. Los debates que surgieron acerca de la sexualidad, entonces reprimida, resuenan en estas obras que presentan cuerpos que escapan de la oscuridad.

Lou Perdu representa muñecas con las órbitas de los ojos vacías, cuerpos mutilados en decorados que son más maternales en su serie *Perdue d'elle* (Perdida de sí misma), que fue difundida por *Sorcières* (Brujas). Las muñecas, que provenían de mercadillos, vivían historias relacionadas con la maternidad, sucesivamente inquietantes y sensuales, en las que el abandono aparecía justo por debajo de la superficie, pero también vivían sucesos traumáticos, como violaciones y crímenes violentos, o experiencias tabú de las mujeres, como la menstruación. Las series *Poupons* (Bebés, muñecas peponas...) y *Dedans-dehors* (Dentro-fuera) incluían estos símbolos ambiguos, entre la dulzura y la violencia, como el bebé cuyo cordón umbilical parecía estrangularle e impedirle hablar.

Esta atmósfera de temor está también presente en las muñecas creadas por Eva Aeppli desde finales de los años sesenta. Con ellas, expurgaba el trauma de la Segunda Guerra Mundial. *Augusta* (1972) está vestida de rojo, sentada en una silla y cruzando sus largos y finos dedos. Presenta una calavera con órbitas negras, similares a cráteres ciegos. De manera similar, *Kaya* presenta símbolos femeninos ridículos, una flor roja a un lado de la cara y los labios muy pintados. La muerte se infiltra en estas presencias, recordando la vanidad de la belleza. Surgidas de la densidad de la noche, estas figuras oscilan entre la seducción y la muerte, como las de Alina Szapocznikow, Christiane de Casteras y Andrée Marquet.

La angustia y la soledad surgen también en las pinturas hiperrealistas de Sabine Monirys, que parten de una noticia publicada en los periódicos. La frase extraída de un artículo cuestiona, mediante el hueco introducido entre la imagen y las palabras, el significado de la escena representada. Si *La personne ne répond pas aux questions* (La persona no responde las preguntas, 1978), ¿no es porque se ha suicidado? La artista hizo gala de mucha ironía en *Comment décrire le clair de lune?* (¿Cómo describir el claro de luna?, 1978), que parece ser un tema muy problemático para esta mujer, que hace eco de la fotografía *Woman of the High Plains* (Mujer de las Llanuras Altas, 1938) de Dorothea Lange. Hay una sensación de amenaza y ausencia en estas pinturas, en las que las personas se debaten en un mundo oscuro, reflejando los debates feministas sobre la apariencia, pero también los peligros específicos a los que se enfrentan las mujeres en la sociedad. Así, *Voulez-vous visiter la serre?* (¿Quiere visitar el invernadero?, 1976), bajo un atractivo título ofrece una escena en la que una mano alza una sábana blanca, de la que surge un cabello, en una atmósfera macabra de investigación policial. El inconsciente es tan omnipresente en esta obra, y especialmente en una serie que prefigura estos cuadros, como en *Passage* (1976), una silla enorme de colores pop con apoyabrazos que evocan pechos y el cojín cubierto de esperma, cuyo tamaño desproporcionado resulta opresivo.



Reflejos más directos de tareas reservadas para las mujeres

Raymonde Arcier y Andrée Marquet apuntan más directamente a las tareas reservadas para las mujeres, como las labores domésticas, haciéndose eco de las críticas a los roles sociales que preservan la organización patriarcal de la sociedad. Andrée Marquet se ocupa con humor de la vida cotidiana en dibujos en los que los objetos se amontonan y ocupan todo el espacio, como en *Torchons* (Paños de cocina, hacia 1977) y *La vaisselle sale* (Los platos sucios, hacia 1979), para plantear la gran amplitud del trabajo doméstico. El espacio restringido evoca la carga de estas tareas repetidas y la amplia difusión de los electrodomésticos no menoscaba su obra, como pone de relieve irónicamente *L'âge d'or* (La edad de oro, 1976). Asimismo, Raymonde Arcier se implicó en el movimiento feminista, lo que le infundió valor para estudiar sociología de manera autodidacta y lograr grandes esculturas con ganchillo de lana, algodón y metal, que son símbolos del confinamiento doméstico. De este modo, teje un gran jersey, bolsos o muñecas de dos metros de altura. Hacer punto con metal significa feminizar un material de artista masculino. En 1977, Raymonde Arcier elaboró una mujer enorme que parece crucificada con tareas domésticas y sexuales, *Au nom du père* (En el nombre del padre), con la que la artista habla de la herencia o el legado femenino. Ambas artistas crean símbolos de servidumbre doméstica y subrayan la ambivalencia del apego a la transmisión femenina y la voluntad de cambiar lo establecido, de cambiar el orden.

La cuestión del deseo constituye también una gran preocupación entre las feministas y muchas artistas se esfuerzan por expresar su visión del deseo femenino, lo que da lugar a obras muy plurales. Entre ellas, Jacqueline Dauriac y Dorothee Selz reconsideraron las imágenes pornográficas. Jacqueline Dauriac recluye la imagen pornográfica añadiéndoles capas a los sujetos, lo que impone un semblante distante al consumo inmediato que caracteriza a la pornografía. Los atributos de género quedan en suspensión, como en *L'homme aux bas et soutien-gorge* (El hombre con medias y sujetador, 1974). En este tipo de producciones, Jacqueline Dauriac disecciona la relación entre el placer y la mirada, devolviéndoles su intimidad a los modelos, mientras que la pornografía quisiera revelarla por completo.

Entre 1974 y 1976, Dorothee Selz también cuestionó las imágenes en la serie *Mimétisme relatif* (Mimetismo relativo), en la que se representaba a sí misma en posturas irónicas basadas en las revistas pornográficas. Sus copias ponían de relieve la incapacidad de ser como esas modelos y casi ridiculizaba esas imágenes de las chicas de los calendarios. El uso de texturas dulces reforzaba la artificialidad deliberadamente kitsch de ese mundillo. El objeto de la crítica es la imagen erótica impuesta a las mujeres, que crea una escisión entre su ser y la imagen idealizada.

Gestos liberadores

Para deshacer estas asociaciones tan esclerosas, otras artistas emplean gestos liberadores. Por ejemplo, Aline Ribière crea vestidos que son como ornamentos utilizados en ceremonias, soportes de una experiencia que cuestiona la relación entre el cuerpo y el espacio social. Así, la artista se pone un vestido rojo (*La Robe Rouge*, 1976-1977) que compara con una casa que constituye un pasaje a otra identidad. En 1978, creó una segunda piel, *Le Filet* (La red), que rodea su cuerpo y no le deja trazar en el espacio movimientos de liberación. Tan solo la energía de la rabia le permite rechazar la red, una especie de alga gigante en la que está atrapado su cuerpo. La energía de liberación y algo de sensualidad surgen de este ritual sin público, en el que la acción transforma los objetos, entre el espacio social y privado. Al reclamar el legado cultural de las mujeres, la fabricación de vestidos, Aline Ribière los asocia con la liberación sexual, la liberación de los roles impuestos, y mantiene la memoria de los deseos y las rebeliones de las mujeres.

Françoise Janicot creó también una performance que simbolizaba la liberación de los grilletes patriarcales. Esta acción tuvo lugar tardíamente, tras un periodo de pintura abstracta y obra fotográfica sobre los signos ocultos. Su reacción al despertar de su aislamiento, de su confinamiento alejada de las inquietudes de las mujeres, de su difícil situación como artista, fue apasionante. En 1971-1972, desarrolló *Encoconnage*, una performance que duraba aproximadamente veinte minutos y ponía el cuerpo de la artista en una situación de dolor. Haciéndose eco de la pieza sonora de Bernard Heidsieck, series de palabras articuladas en tonos diferentes, la artista se envolvía a sí misma con cuerda de la cabeza a los pies, hasta que se sofocaba y cortaba la cuerda para liberarse.



Se envolvía como las momias egipcias que se deseaba preservar del ataque del tiempo. Para Françoise Janicot, esta acción era una declaración de cómo era su vida y también un rito de paso a otras condiciones. Esta acción es literalmente lo opuesto a un *striptease* y, al realizarla, creaba una pieza de gran belleza visual, que contrastaba con la violencia de su contenido. Envolverse era semejante a los hilos de la crisálida, que romperá su capullo para volar y convertirse en una mariposa, tras romper sus cadenas.

En 1976, también ORLAN se mostró interesada en la relación del espacio público y los cuerpos de las mujeres. Desafiaba las normas caminando por las calles de Caldas da Rainha, una ciudad portuguesa, con un vestido que dejaba ver su cuerpo desnudo (*S'habiller de sa propre nudité / Vestirse de su propia desnudez*, 1976). Aún más importante, se atrevió a infringir la prohibición de la FIAC, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París, e impuso su voluntad vendiendo besos a cinco francos. Convirtió su cuerpo en el lugar de un debate público, luchando contra los estándares que construyen las identidades femenina y masculina y que se ejercen mediante la presión social sobre el cuerpo humano. El *Baiser de l'artiste* (Beso de la artista, 1977) tuvo lugar en la FIAC. De pie sobre un pedestal blanco, junto a un maniquí hecho con una fotografía que la representaba como una Virgen, ORLAN esperaba que subieran voluntarios. Acababa de escribir dos textos con Hubert Besacier: *Face à une société de mères et de marchands* (Frente a una sociedad de madres y de comerciantes) y *Art-Prostitution*, en los que reivindicaba el derecho a disponer libremente de su cuerpo y denunciaba el sistema del arte como comercio. Convirtió su pecho en una máquina tragaperras que acopiaba dinero. Durante varias horas al día, desafiaba al público: “Ven, ven, sube a mi pedestal de los mitos: la madre, la puta, la artista”. El público podía elegir entre ofrecer una vela o comprar un beso. De ese modo, jugaba con los roles de virgen y puta en los que la sociedad aprisiona a las mujeres, vendiendo devoción o placer en el mismo plano. Este cuerpo reapropiado se convertía en una herramienta de transgresión, conectando el catolicismo, la prostitución y el status de mujer artista.

Lea Lublin también transgredió las asignaciones sociales, que denunció presentando su bebé al público en el Salón de Mayo de París en mayo de 1968 (*Mon fils*, Mi hijo, 1968). La artista se presentaba con su hijo en una cuna, ponía un retrato del bebé en la pared, en un cuadro de plexiglás, y un fragmento de su reportaje, y luego le dedicaba cuidados al niño y jugaba con él como lo haría en su casa. Con este acto violento, enfrentaba la realidad y su representación, mezclando su actividad como madre con la de artista para que el público cuestionara la relación entre la creación y el entorno socio-cultural. En algunos de sus proyectos se mostraba más interesada en los aspectos ocultos, en lo implícito en las pinturas antiguas, en la deconstrucción de la mirada que dirigimos a las imágenes. De esta manera, cambió la visión que teníamos de la pintura *Judith decapitando a Holofernes*, creada por Artemisia Gentileschi en 1620. Las pequeñas pinturas enfatizaban los vestigios invisibles del recuerdo en el sistema de percepción propio del siglo 17 (*Le milieu du tableau / El medio del cuadro*, 1979). En vez de centrarse en la decapitación, Lea Lublin destacaba el papel de la espada como falo y la importancia de las piernas abiertas desde las que fluye un chorro de sangre, lo que evoca una violación, una castración, una desfloración o un nacimiento. Influenciada por el psicoanálisis y el movimiento feminista, la artista mostraba el contenido invisible de las obras de arte. También cuestionaba el discurso sobre el arte y las mujeres, por ejemplo cuando llevó una pancarta y la tiró al Sena, en un día de acción dedicado al confinamiento, que tuvo lugar en marzo de 1978 en el taller de Françoise Janicot.

“¿Es la mujer una víctima sexual? ¿Es la mujer una imagen inmaculada? ¿Es la mujer una santa madre? ¿Es la mujer una bolsa de esperma? ¿Es la mujer una propiedad privada? ¿Es la mujer el mal del siglo? ¿Es la mujer la criada para todo?”.

(*Dissolution dans l'eau* <Disolución en el agua>, 1978)

Lea Lublin sostiene que las mujeres son excluidas de la civilización del ojo, y no sólo quiere tener derecho a hablar, sino también a deconstruir las imágenes existentes.

Este interés en el inconsciente aumenta en la obra de Maria Klonaris y Katerina Thomadaki, que prestaron atención a los elementos que constituyen la identidad femenina en la industria cinematográfica. Utilizaron trucos para poner de relieve la performatividad que gobierna la construcción de la identidad femenina e introdujeron el concepto de “cine corporal” para definir su obra. Sus proyecciones incluían todo un escenario completo, pantallas múltiples, diapositivas y películas. Por ejemplo, en *Soma* (1978) la película está acompañada por el latido del corazón, las imágenes de sus cuerpos son invadidas por efusiones rojas y se interponen diapositivas sobre estas escenas. Los



cuerpos se convierten en extraños paisajes llenos de color, erotizados, sobre los que operan las artistas. Mediante esta obra de gran plasticidad, con imágenes inmóviles y en movimiento, sonido e interacción de medios diferentes, ambas artistas nos llevan al núcleo de una fantasía, una experiencia que muestra el deseo articulado de los recuerdos vivos, los recuerdos encarnados, que mezclan los sueños y las fantasías en un marco visual. Complican la idea de la feminidad creando estas nuevas imágenes plenamente implicadas en el movimiento feminista.

El espacio público

Contrastando con estas obras que se sumergen en las profundidades, otras actuaban directamente en el espacio público para imponer sus figuras, como las *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Las enormes *Nanas* oscilan entre la alegría y la abyección. Este fue también el periodo de *Le Manteau rouge* (El abrigo rojo) que creó Nicola, que propuso una experiencia colectiva en varias ciudades europeas y americanas.

Por último, quiero presentar una obra de Nil Yalter, conocida por su performance de vídeo *La femme sans tête ou La danse du ventre* (La mujer sin cabeza o La danza del vientre, 1974), que denunciaba la excisión y los valores del placer erótico femenino. Pero esta artista trabajó también en el punto de confluencia de los temas feministas, de los inmigrantes y de los trabajadores, una parte menos conocida de su obra que trato de reevaluar en el ensayo monográfico en el que estoy trabajando. En 1981, realizó con Nicole Croiset *Femmes au foyer, femmes au travail* (Amas de casa, mujeres trabajadoras), un proyecto realizado en La Rochelle que tenía tres partes, dos de ellas relacionadas con el trabajo de las mujeres y la tercera, llamada *Toprak*, relacionada con la inmigración turca. Esta última nunca se menciona. Sin embargo, se ocupa de temas planteados por la artista en los años setenta: en *La yourte ou Topak-Ev* (La yurta o Topak-Ev, 1973), sobre los nómadas turcos; en *Les Habitations provisoires* (Los alojamientos provisionales, 1974-1978), sobre las precarias viviendas en los barrios de chabolas europeos; en *La Communauté des travailleurs turcs à Paris* (La comunidad de trabajadores turcos en París, 1976-1977) y una serie of vídeos, fotografías y dibujos que combinan temas feministas, de los inmigrantes y de los trabajadores. En el proyecto de 1981, se colocó un cartel en la zona de los anuncios de una ruta de autobús que llevaba a la ciudad a mujeres trabajadoras, una performance mezclaba fragmentos reales con acciones, para poner de relieve todas las actividades diferentes que estas mujeres realizaban diariamente. Estas dos partes evocaban la situación de las mujeres en el distrito de Mireuil, en el suburbio de La Rochelle. La tercera parte, *Toprak*, que significa la tierra, es un vídeo tomado en Villeneuve-les-Salines, otro suburbio de La Rochelle en el que vive una comunidad turca. Este vídeo muestra sus condiciones de vida y sus aspiraciones. Articulando estas impresiones, la artista proporcionaba una mayor inteligibilidad de las relaciones sociales.

Hacia una historia generalizada de las mujeres (herstory)

Podemos decir que en Francia se dio una forma particular del movimiento de las mujeres en las artes visuales, paralelo al social, heteróclito y dinámico, y que fue borrado del recuerdo. Las artistas alteraron las normas, rebatieron la construcción de las identidades que habían permanecido fijas y contribuyeron a cambiar el paradigma social y artístico. Resulta difícil cuantificar la influencia de este movimiento, pero parece que, como el social, fue mayor que los círculos de grupos y artistas implicadas, puesto que las mujeres ya no estaban satisfechas con su situación y ya no se reconocían en las imágenes forjadas sobre ellas, como las de amas de casa perfectas, madres abnegadas, musas o sex-symbols. Estas imágenes de los roles atribuidos a los seres humanos según su sexo biológico cambiaron y las mujeres tomaron conciencia de ciertas alienaciones, pero aún queda mucho por hacer para conseguir la igualdad de trato en el mundo artístico y en la sociedad. Transmitir la historia desde el punto de vista de las mujeres (*herstory*), deconstruir la historia dominante, dar voz a las artistas desconocidas, sigue siendo importante para las generaciones futuras.

Alhóndiga, Bilbao, 26 de octubre de 2013



REFERENCIAS

- Dallier, Aline. 1978. “Le mouvement des femmes en art” [El movimiento de las mujeres en el arte], *Opus International* (66-67): 35-41.
- Dumont, Fabienne. 2014. Des Sorcières comme les autres — *Artistes et féministes dans la France des années 1970* [Las brujas vistas como “las otras” — *Artistas y feministas en la Francia de los años setenta*]. Rennes: PUR.

