

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Cuerpos en resistencia
Análisis sobre la representación del cuerpo
femenino

Colombo, Camila Victoria

Ortiz Fernandez, Ayelen

Otegui, Sofía

Zalazar, Alexandra

Segundo Cuatrimestre de 2017

Introducción

La invasión del territorio corporal y la invasión de pueblos, la necesidad de marcar las parcelas de tierra y los cuerpos de las mujeres, son distintas caras de un prisma que proyecta una imagen subordinada de las mujeres, objetiviza sus cuerpos y propone a la agresividad como uno de los componentes indispensables de la masculinidad.

(Navarrete, 2004:37)

La autonomía sobre el propio cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, es una deuda pendiente y sigue marcando la agenda actual. En Argentina, las movilizaciones de Ni Una Menos que luchan contra la violencia ejercida sobre mujeres y trans han marcado un quiebre en el pensamiento feminista, pero las cifras referidas a estos crímenes siguen siendo alarmantes.

En este trabajo nos interesa analizar la representación del cuerpo femenino en tanto espacio de resistencia ante un Estado patriarcal, que se da entre la década del sesenta y el setenta en Latinoamérica asociada con la agenda de la segunda ola del feminismo, y las críticas que se le hacen a dicho movimiento. En este sentido, haremos énfasis en dos obras de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires que, divergentes en técnicas y distanciadas temporal y espacialmente, nos permiten abordar desde perspectivas heterogéneas una misma problemática. Haremos también especial hincapié en los rasgos materiales, que consideramos elocuentes al respecto.

La hipótesis del presente trabajo es que tanto Ramona Montiel, representada por Antonio Berni en *La gran ilusión o La gran tentación* (1962) y la figura de *Alma. Silueta en Fuego* (1975) realizada por Ana Mendieta, crean y visibilizan nuevos discursos alrededor del cuerpo femenino. Al mirar hacia los márgenes, estos artistas nos permiten visitar el cuerpo y entenderlo a través de nuevos entramados sociales, desde una perspectiva de género y como crítica a la represión ejercida sobre los cuerpos desde un Estado patriarcal capitalista.

Para ello utilizaremos como eje principal de análisis el concepto de cuerpo desarrollado por Judith Butler en su libro *El género en disputa* (1990), al que comprende como materialidad abordada a partir de un imaginario social conformado por discursos, prácticas y normas legitimadas. Al subvertir los roles sociales asignados a la mujer dentro de una sociedad que controla los cuerpos y condiciona el comportamiento y las subjetividades en pos de un orden ideológico que garantice la producción y el desarrollo del capitalismo, Berni y Mendieta resisten dicha imposición habilitando una mirada discursiva diferente.

¿Cuáles son aquellas subjetividades que quedan marginadas y segregadas ante el orden patriarcal occidental que impone una concepción binaria y represiva de los cuerpos? ¿Qué otras posibilidades de ser en nuestros cuerpos podemos concebir a partir de una mirada deconstruida que exceda la heteronormatividad? Y por último, ¿Qué relaciones pueden establecerse entre las representaciones del cuerpo femenino realizadas por Berni a partir de los desechos del consumo capitalista y las performances

de Ana Mendieta, donde el fuego consume la silueta de su cuerpo representado con materiales orgánicos?

El cuerpo empoderado

La gran tentación o *La gran ilusión* es una obra que Antonio Berni produjo en 1962 en París. Realizada sobre dos piezas de madera, es un díptico cuyo eje central divide la composición enfrentando a dos figuras femeninas. Esto nos plantea ya un punto clave de abordaje: la obra está fracturada, puede leerse entonces como la puesta en tensión de dos polos contrapuestos, enfatizada por el ensamblado de distintos materiales sobre ella.

En el ángulo superior izquierdo y sobre el plano del fondo una mujer rubia de tez clara, ojos azules y labios carmesí observa la escena que tiene lugar delante suyo. Su mirada transmite indiferencia, pero sus manos sostienen francos franceses y ofrece al espectador un auto azul que muestra alto sobre el cielo. Los nuevos hábitos del consumo, producto del auge del desarrollismo en los primeros años de la década del sesenta, incluían al automóvil, además de los electrodomésticos y las bebidas gaseosas (Plante, 2013). Esta mujer es una imagen tomada de las publicidades de la época. Su gran tamaño y su ubicación la colocan por fuera del suceso en el primer plano. Puede ser pensada como estandarte de la utopía modernista y del rol tradicional de ama de casa, esposa y madre asignado a la mujer, común en las revistas de la época (Cosse, 2011). Sin embargo, su “perfección” ha sido chorreada de azul, violeta y rojo. Estas

manchas ensucian su cuerpo, se produce “Un atentado, un signo de violencia, una confrontación de mundos y de sentidos.” (Giunta, 2014:1).

Con el agregado de de piezas metálicas con formas recortadas, arpillera, chapas coloreadas, latas, redes, papel, cartón y telas, la composición empieza a adquirir relieve, ya lo ha hecho en parte con las monedas, y rompe con la planimetría de la pintura. Esta introducción de materiales heteróclitos (Plante, 2013) pone de manifiesto la otra cara de la industrialización y de la cultura de consumo, la “cultura del desecho” (Giunta, 2014:97), una imagen que socava la confianza en el progreso.

La otra mujer, Ramona Montiel, tiene cabellos castaños, tocado de plumas reales y ojos de botones bien marcados. Viste medias verdes junto con los zapatos negros y un *clutch* blanco, además del accesorio de lentejuelas peltre en el cabello y aros hechos de una flor blanca y otra roja. Esto podría indicar la profesión de Ramona, una joven de origen humilde que, luego de probar suerte como costurera y obrera, “en oficios socialmente aceptados”, encontró en la prostitución su medio de vida (Lauría y Llambías, 2005). Ramona elige la prostitución porque le resulta más rentable que el trabajo realizado en las fábricas como costurera, con jornadas laborales extensas por un sueldo menor al del hombre, por el solo hecho de su género. Si bien Ramona es una víctima de la cultura occidental “(...) es, también, alguien que conserva un margen para vivir su vida” (Giunta, 2014:78).

Sus rasgos son grotescos y de una voluptuosidad exagerada. La acentuación de las caderas, el vientre y los senos disiente con el tratamiento esquemático del brazo y la mano. Distintas imágenes cubren la superficie de su piel: en su mayoría son hombres,

pero también algunas mujeres en ropa interior o en posturas sugerentes, como se puede observar en el muslo derecho y sobre el cuello de la figura. Estas marcas pueden ser leídas como resultado de su oficio y ponen en tensión un clima de época en donde la mujer comenzó a visibilizarse en la sociedad y a tener un lugar activo, más allá del espacio que había tenido hasta el momento, dentro del hogar. El planteo estético de Ramona hace hincapié en el sentido del objeto descartado por la sociedad de consumo, producto de la eclosión del desarrollismo argentino pero también de la proliferación de las villas miserias urbanas y de las consecuentes asimetrías entre sectores de la sociedad (Plante, 2013). Ramona “Representa los márgenes femeninos de la cultura urbana. La prostituta, la extranjera, el otro y un signo de clase.” (Giunta, 2014:71)

La postura erguida y la perspectiva jerárquica con respecto a los hombres, la ubican en un lugar de empoderamiento. Además, un juego cromático de contrastes distingue su cuerpo del resto de la composición: el amarillo y el rosa que dan iluminación a su piel, el brillante rojo de sus labios carnosos combinados con los dientes blancos de papel, destacan sobre el fondo azul. También lo hacen sus ligas verdes sobre la acumulación de objetos ensamblados, que con sombras violáceas y sostenidas por sobre la rodilla mediante una cinta roja, modulan las formas. Ramona “vive su vida” (Giunta, 2014), dispone de su cuerpo de forma autónoma para plantear un discurso otro dirigido a confrontar activamente los modelos burgueses. La representación de esta figura no transmite vergüenza ni sumisión, no está subordinada ni a una mercancía, como la mujer rubia, ni a una figura masculina. Su cuerpo se aleja del canon patriarcal transmitido por la publicidad y el consumo y subvierte la idea de un “sexo natural”

(Butler, 2007) organizado en base a dos posiciones opuestas y complementarias, para transformarse en un instrumento o en un arma de batalla por la todavía urgente redefinición del rol de la mujer en sociedad (Giunta, 2014).

El cuerpo en el exilio

Alma. Silueta en fuego consiste en la acción performática que Ana Mendieta realizó en 1975 durante sus años como estudiante de Pintura, Medios Múltiples y Video, en Iowa, Estados Unidos. Dicha obra fue registrada en una extensa serie de fotografías y en un video, actualmente expuesto en el núcleo “América indígena, América negra” de *Verboamérica*. Se presenta allí la silueta del propio cuerpo de la artista, en cartón corrugado y envuelta en telas blancas, siendo consumida por un fuego que avanza y abraza toda la figura en un espacio natural abierto. Mendieta ya había experimentado en otras oportunidades con su propio cuerpo como soporte y con la selección de materiales disruptivos y transgresores, como la sangre, que contrastaban y “ensuciaban” el arte dominante de la época, asociado en general a artistas varones: el minimalismo, conceptualismo y el *land-art*. (Giunta, 2011)

Mendieta fue una artista que tomó como ejes centrales de su obra a la identidad, la sexualidad, la diversidad cultural y el género, a la vez que incorporó referencias a su propia biografía, hondamente signada por su exilio forzado de Cuba a los doce años. Tal como lo expresa Karina Bidaseca “Ana Mendieta fue una gran artista cubana doblemente exiliada, por la situación política de su país y por su género.” (Bidaseca, 2016:78). Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, en pleno conflicto de la

Guerra Fría y durante los años de la Guerra de Vietnam, la lucha contra el comunismo fue uno de los principales ejes que repercutieron a nivel mundial en la toma de medidas políticas, económicas y sociales por parte de los Estados. En este contexto, la Iglesia católica había creado un programa, la operación Peter Pan, con el objetivo de “salvar” a los niños cubanos del peligro comunista, forzando su exilio. Dentro de este operativo, Mendieta fue trasladada a los Estados Unidos en 1960.

A través de su obra, la artista trabajó la memoria identitaria recurriendo a una materialidad que remite a la territorialidad. Reivindicó su cultura natal imprimiendo y arraigando la huella de su cuerpo a la tierra, a lo originario, a lo natural; a la vez, retomó la idea del ritual de diversas culturas afrocubanas en el gesto de ofrendar materiales orgánicos como flores, agua, rocas, tierra, sangre y en la utilización del fuego como agente transformador y purificador, resignificando dicho accionar en metáforas poéticas de valor espiritual. Dicha acción fue denominada “earth-body works”, debido a la estrecha relación simbólica que en ella se establece entre la tierra y el cuerpo de la artista. Sin embargo,

Leer sus intervenciones como resultado de una biografía traumática (exilio, desarraigo, discriminación) no solo es limitado y empobrecedor, sino también un poderoso desactivante de su dispositivo político. (Giunta, 2011:36)

Como mujer cubana, Mendieta manifestó abiertamente su crítica a la política sexual y colonialista estadounidense, cuestionando al feminismo de clase media blanca hegemónico en la década del setenta por ignorar las divergencias identitarias existentes

dentro del colectivo del feminismo, relacionadas con la clase social, la nacionalidad, la cultura, etc.

Por otro lado, a la vez que puede relacionarse con ciertas prácticas rituales, la acción de *Alma. Silueta en fuego* conlleva un fuerte grado de violencia que se ejerce sobre la figura de un cuerpo yacente. Este tipo de agresión se puede relacionar con las represiones que los cuerpos sociales sufren ante los límites impuestos de un cierto orden establecido, frente al cual todo desvío es clasificado como peligroso, enfermo, subversivo (Butler, 2007). En el caso de Mendieta, como mujer cubana “descubre” su diferencia latina en el seno de una sociedad estadounidense que la atacaba, humillaba y discriminaba en base a estereotipos. Dichos prejuicios y el desarraigo del exilio forzado forjaron una identidad multicultural que encontraron en el cuerpo de la artista el medio para expresar la opresión:

Ana Mendieta, como muchas otras autoras, utilizaba el cuerpo y entendía éste como un espacio de lucha, como lugar donde se dan todas las batallas, pero además también como lugar primero para la construcción de la subjetividad, del deseo, de la identidad, sea racial, sexual, etc. (Ana Navarrete, 2005)

Para la artista, sus esculturas de tierra/cuerpo le permiten hacerse una sola con la tierra (Ana Mendieta, 1981:17). Siguiendo las ideas de Butler, el género es una convención limitada por tabúes sociales que es necesario deconstruir “para vivir una vida más vivible”, para desnaturalizar los procesos políticos e históricos que configuran las tramas performativas, es decir, las ficciones que adoptamos en el género asignado al nacer. (Sabsay, 2009).

El fuego puede ser pensado como agente de transformación definitiva: la combustión química no permite retorno a la materialidad originaria. La obra se consume en su totalidad, sólo quedan cenizas y una leve depresión del suelo, haciendo énfasis en el carácter ritual y efímero de la performance, así como en la relación entre la vida y la muerte, (Sabbatino, 1991:162). A diferencia del *Land-art*, caracterizado por la búsqueda de la monumentalidad, la espectacularidad de la obra y la durabilidad de la intervención humana, las siluetas de Mendieta son inasibles: representan una figura que se visibiliza en su destrucción, que no puede ser controlada, limitada ni encerrada. *Alma. Silueta en fuego* es un cuerpo femenino que escapa a la mirada y que solo permanece en su documentación técnica.

De esta forma, Mendieta trabaja tanto su condición de exiliada, como de mujer al utilizar su cuerpo como soporte y materialidad protagónica en algunas de sus obras, evidenciando una doble crítica: el dolor del desarraigo forzado por políticas ideológicas y la visibilización de la mujer como creadora en el mundo del arte.

Cuerpos en resistencia

Analizando estas dos obras pudimos analizar la representación del cuerpo femenino en tensión con la discursividad del Estado patriarcal imperialista y capitalista, que disciplina a través de la vigilancia y el control los comportamientos pertinentes, adecuados y sanos para la reproducción de dicho orden social. A través de los cuerpos realizados por Antonio Berni y Ana Mendieta pudimos observar cómo la mirada

machista hegemónica puede ser subvertida a partir de la visibilización de otros modos de ser cuerpo, de relacionarnos con nuestro entorno, de considerarnos como seres que habitamos, pensamos y construimos también desde nuestra subjetividad particular, la propia corporeidad. Tal como lo expresa Ana Navarrete:

El cuerpo es consecuentemente un lugar tanto de opresión como de resistencia. La corporeidad es un instrumento central de las políticas contra la violencia, el cuerpo debe entenderse como un campo de intervención política. (2004:48)

Las obras desarrollan el rol de la mujer desde el contexto político, económico y social de los años sesenta y setenta, donde los discursos sobre el feminismo se hicieron cada vez más fuertes, las concepciones patriarcales de la sociedad se cuestionaron y la unión entre arte y política irrumpió en la escena cultural.

Berni evidenció la asimetría de poder y clase proveniente del proceso de modernización industrial, a partir de los personajes monstruosos y el modo de construir el cuerpo de la prostituta, abatida por el tiempo y el uso de su cuerpo, en contraposición a la mujer perfecta proveniente del mundo de los *mass-media*. El personaje de Ramona simboliza a la mujer que tiene que salir a trabajar, fuera de su hogar, “Es la obrera inscrita en la matriz de la modernización industrial” (Giunta, 2014:74).

Ana Mendieta incorporó la silueta de su propio cuerpo para prenderlo fuego en un acto performático espiritual. Tensó la concepción de su propio cuerpo como sujeto-objeto, vinculándolo a la naturaleza y a la tierra. Atravesada por la melancolía del exilio, pero sobre todo por una fuerte conciencia política, cuestionó los lugares comunes de la segunda ola del feminismo.

Judith Butler se pregunta “¿qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad en sí?” (Butler, 2007:96). En lugar de seguir un imaginario alienante que condiciona el comportamiento y posibilidades del ser, los cuerpos subversivos de Ramona Montiel y las siluetas de Mendieta instalan desde el mundo del arte un discurso alternativo desde el cual abordar y entender la diversidad que desde la cultura y a partir de los individuos gestan y expanden las potencialidades corporales, mentales y emocionales.

Lo personal, el cuerpo, es político.

Conclusiones

En el desarrollo de esta investigación hemos demostrado cómo la representación de Ramona Montiel, realizada por Antonio Berni en *La gran ilusión o La gran tentación* (1962), se contrapone a la otra figura femenina de la obra y plantea una toma de poder por parte de la mujer frente a un proceso de industrialización que la oprime como trabajadora y como sujeto femenino. Por otro lado, la figura de *Alma. Silueta en Fuego* (1975) realizada por Ana Mendieta crea y visibiliza nuevos discursos alrededor del cuerpo femenino entendido en íntima relación con el territorio y desde una mirada crítica tanto de la sociedad patriarcal como de los estrechos postulados de la segunda ola feminista.

Nos parece necesario proponer discursos alternativos que pongan en relieve la cuestiones de género, entendidas como construcciones culturales (Tuñón, 1998); que

permitan considerar estos conceptos como históricos y no naturales; y abran las posibilidades a otras maneras de vivir el cuerpo. En este sentido, “El feminismo, al cuestionar la definición social de las personas a partir de su cuerpo, reflexiona sobre un problema intelectual de fondo: la construcción del sujeto, de las subjetividades.” (Pech y Romeu, 2006).

Como ya hemos mencionado, la soberanía y potestad sobre el propio cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, es una deuda pendiente y sigue marcando la agenda actual. Para terminar, retomando los planteos del colectivo Ni Una Menos que nombramos en la introducción, creemos que:

(...) el femicidio [entendido como violencia machista] no es un asunto privado, es producto de una violencia social y cultural que los discursos públicos y de los medios vuelven legítima, cada vez que alguien le dice puta a una mujer porque ejerce su sexualidad libremente, cada vez que alguien la juzga por las medidas de su cuerpo, cada vez que alguien la mira con sospecha porque no quiere tener hijos, cada vez que alguien pretende reducirla simplemente al lugar de la buena esposa o la buena madre, destinada a un varón. (Ni Una Menos, 2015:1)

El problema es de todos, también la posibilidad de resistir.

Bibliografía

Bidaseca, Karina

2016 “¿Dónde está Ana Mendieta? Lo bello y lo efímero como estéticas decoloniales” en Karina Bidaseca (coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, Buenos Aires: CLACSO- IDAES, pp.77-89. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf> [último acceso 19-10-2017]

Butler, Judith

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós

Bürger, Peter

2000 *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península

Cosse, Isabella

2011 “Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)” *Mora*, vol XVII, no. 1. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100007 [último acceso 29-10-2017]

Dolinko, Silvia

2012 *Arte Plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa.

2012 “Rastros de la sociedad de consumo en la redefinición de la gráfica” *Ouvirouver* vol. VIII, no. 1-2: 54-68.

Giunta, Andrea

2011 *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Siglo XXI.

2014 “Cap. VII: Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en José Emilio Burucúa, *Arte, Sociedad y Política: nueva historia argentina*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, pp. 77-99.

2014 “Ramona vive su vida” en *Antonio Berni: Juanito y Ramona* [cat. exp], Buenos Aires: MALBA, Fundación Costantini.

2014 “La fuerza crítica del montaje” *Pintores Argentinos Antonio Berni*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar.

2015 *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Gluzman, Georgina G.

2017 *Ana Mendieta: Alma. Silueta en Fuego, 1975*, Buenos Aires: MALBA DIARIO. Disponible en:

<http://www.malba.org.ar/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-1975/?v=diario> [último acceso 19-10-2017]

Lauria, Adriana y Llambías, Enrique

2015 *Antonio Berni*, Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/3_intro_01.php [último acceso: 18-10-2017]

Mendieta, Ana

1981 Declaración sin publicar. En: Ana Mendieta. *A retrospective*, [1988]. p. 17.

Navarrete, Ana

2004 “La violencia de género, el patriarcado, el capitalismo y el Estado” en Navarrete, Ana y James, Williams (ed.), *The gendered city. Espacio Urbano y Construcción de Género*, La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla, pp. 37-49

2005 “Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas” *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Disponible en: <http://www.remedioszafra.net/carceldeamor/vsc/textos/textoanc.html> [último acceso: 29-10-2017]

Ni Una Menos

2015 “En qué creemos y qué pedimos” *Ni Una Menos*. Disponible en: http://s1000050.ferozo.com/wp-content/uploads/2015/06/documento_OK-1-1.pdf [último acceso: 29-10-2017]

Oliveras, Elena

2013 *La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé.

Pech, Cynthia y Romeu, Vivian

2006 “Propuesta Teórica para Pensar al Cuerpo Femenino: Autopercepción y Autorrepresentación como Ambitos de la Subjetividad” *Razón y Palabra*, vol XI, no. 53. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/1995/199520728016/> [último acceso: 29-10-2017]

Plante, Isabel

2013 *Argentinos en París: Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires: Edhasa.

Rossi, Cristina

2014 “Antonio Berni Vida, obra y contexto” *Pintores Argentinos Antonio Berni*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar.

Sabbatino, Mary

1997 “Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*” en *Ana Mendieta*, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, pp. 135-227.

Sabsay, Leticia

2009 “Soy” *Página 12*. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-09.html>

[último acceso: 29-10-2017]

Tuñón, Julia

1998 *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*. México: El Colegio de México, programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Valent, Guillermina

2014 “Del grabado a la gráfica artística O de la técnica a la dinámica de los procesos” *Arte e Investigación*, no.10:101-107.