

# Mujeres en Acción

Hemos querido compartir con ustedes algunas de las ideas surgidas, durante el primer semestre del año 2004, en las asignaturas Arte Latinoamericano Moderno y Arte Venezolano del Siglo XX. En ese momento nos planteamos el estudio de los denominados No Objetualismos o derivados posmodernistas, término propuesto por el teórico de arte peruano Juan Acha (1916-1995). Perseguíamos como objetivo, a la par que estudiábamos la historia del arte latinoamericano y venezolano del siglo XX, que los participantes profundizaran en las manifestaciones artísticas producidas en los últimos cuarenta años de la centuria pasada.

A la hora de redactar la ponencia nos encontramos con la dificultad de relacionar, al menos, quince artistas latinoamericanos no objetualistas. Entonces, y quizás motivados por una afinidad de género, decidimos trabajar a partir de las propuestas de cuatro mujeres, a quienes les tocó ser artistas después de la modernidad. A continuación, siguiendo la propuesta del teórico peruano, definiremos y clasificaremos los No Objetualismos, para luego acercarnos a este tipo de expresión a través de la obra de Marta Minujín (1941) considerada la precursora de estos lenguajes en América Latina; Beatriz González (1938); Ana Mendieta (1948-1985) y Merysol León (1959-2004).

## **1. Una definición necesaria**

Para Acha (1981:138-139) los No-Objetualismos son manifestaciones que muy poco o nada tienen que ver con el formato o con la materialidad de los objetos frontales, únicos y permanentes que en el terreno de arte denominamos pinturas. Estos no sólo evitan la superficie pictórica tradicional, también niegan y condenan al objeto renunciando consecuentemente a los atributos materiales y formales. Se constituyen así en no-objetualismos y devienen anti-formalistas. Responden al imperativo de transformar el arte -no sólo la pintura- de cuestionar, subvertir y reemplazar las ideas fundamentales sobre arte que Occidente ha difundido por el mundo. Estamos ante manifestaciones que dan prioridad a los conceptos y acciones, así como a efectos ambientales y perceptuales de unas imágenes lumínicas y electrónicas y de unos objetos efímeros y heteróclitos que hacen las veces de mero soporte. Las manifestaciones no-objetualistas están unidas y tipificadas por razones externas e internas. Las primeras identificadas con las subversiones e innovaciones de lo que se ha denominado pos-modernismo; entendiéndolo como el conjunto de contra-humanismos, que hoy actúan en la producción cultural (siempre que identifiquemos el Renacimiento y su estética del hombre como medida de todas las cosas) y aquellas ideas modernas de espacio, tiempo, arte y realidad unidas a la fetichización del objeto, hoy periclitadas. Las razones internas las podemos resumir en las analíticas que desde hace cien años obligan a las artes visuales a producir arte cuestionándose a sí mismas.

Siguiendo a Acha (1981:140) para acercarnos a los No-Objetualismos se hace necesario valorar los propósitos post-modernistas, de acuerdo con los nuevos modos de percibir y de conceptualizar la realidad (el arte entre ella), que aporten la exaltación de los conceptos, en vez de las formas; la acentuación de la simultaneidad, en lugar de lo lineal; el enaltecimiento de las acciones corporales que vienen a reemplazar la producción de objetos y el llamado de atención sobre las condiciones ambientales que proponen los No-Objetualismos.

Acha, (1981:139) nos propone una clasificación de estas manifestaciones

- A. Conceptos o arte conceptual (1965): arte lenguaje, arte de procesos, arte informático y ready made (1917).
- B. Espacios y materiales: ambientaciones (1958), arte pobre (1967), arte térreo (1967) y arte de sistemas (1971).
- C. Acciones corporales: eventos (1958), actuaciones (1970) y arte corporal (1961).
- D. Imágenes luminicas y electrónicas (1963): proyecciones múltiples, cine artístico visual y video.

## **2. Los derivados posmodernistas en América Latina**

### **Marta Minujín , la precursora**

Marta Minujín (Buenos Aires, 1941) se nutre del proceso de apertura en las artes argentinas de las décadas de los sesenta y setenta a través de la experimentación sensorial, del happening y del fluxus. Es difícil definirla como escultora o pintora, le interesa “un arte que logre sobrecoger al espectador, que salte del plano y se instale en la tridimensión.” ([www.advance/martaminujin.html](http://www.advance/martaminujin.html)).

Podríamos incluirla en todas las categorías propuestas por Acha; en la de Conceptos o arte conceptual, realiza una serie de ready-mades, basados en esculturas clásicas, como Venus Apocalíptica Triple, Pauta Transformacional o la Venus de Queso. En Espacios y materiales, categoría en la que se encuentra gran parte de su obra, tenemos la Torre de James Joyce en Pan (1980) y El Partenón de Libros (1983) ambas de carácter monumental. En las Acciones Corporales, podemos mencionar eventos como La Destrucción (1963), La Feria de las Ferias (1964), Suceso Plástico (1965) y Kidnappenig (1973). Por último, en lo que se refiere a Imágenes luminicas y electrónicas incluiremos La Imagen Eléctrica (1969) y Four Presents (1974).

Hacia mediados de los setenta Minujín propone el Arte agrícola en acción, la denominación, acuñada por la artista, plantea obras de carácter ecológico en las que establece la relación arte-naturaleza. ([www.advance/martaminujin.html](http://www.advance/martaminujin.html)). Así en las acciones tituladas Toronjas (1977) y Orange (1979), la primera presentada en el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad de México y la segunda en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en Buenos Aires, veinte personas ordenan toronjas en un cuadrado trazado en el piso mientras entonan una canción de carácter ritual con reminiscencias prehispánicas para conjugar el arte y la naturaleza.

En la década de los ochenta presenta Pago de la Deuda Externa Argentina a Andy Warhol (1985) en la Exit Art New, una acción en la que cancela al artista pop norteamericano la deuda externa argentina con choclos o mazorcas de maíz, en alegoría al oro de los latinoamericanos. En esta acción, así como en otras dentro de la categoría de arte agrícola propuesta por Minujín, la artista retoma la visión mítica del hombre americano planteada por Asturias (1949): De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados.”

### **La polifacética Beatriz González**

Beatriz González (Bucaramanga, 1938) además de artista es historiadora y crítica de arte, autora

de varios libros, fundadora del Departamento de Educación y la Escuela de Guías del Museo de Arte Moderno de Bogotá y creadora de una de las propuestas no objetuales más interesantes dentro del arte colombiano enmarcada dentro de la Categoría A: Conceptos o arte conceptual, propuesta por Acha. En alguna de sus obras no plantea una representación de la realidad sino una crítica llevada al plano artístico, en este sentido apunta a un cierto carácter conceptual que bien puede catalogarse como arte de procesos, caracterizado por Acha (1981:146) como aquel que “despliega informaciones icónicas y verbales (...) Pero también cabe señalar una censura fría (o pop) de la proclividad de nuestro tiempo a valorar un hecho por la noticia que origina en los medios masivos, es decir, vale más la información que el hecho mismo.”

Un claro ejemplo de esta categoría lo podemos apreciar en *Los suicidas de Sisga* (1965), la obra surge a partir de una fotografía aparecida en la prensa local y se convierte en un buen pretexto para denunciar como el tema de la muerte es explotado por los medios de comunicación. Este recurso es utilizado por González en diversas obras que tienen como punto de partida fotografías de periódicos, bien sea relacionadas con sucesos políticos o con acontecimientos sociales.

Por otra parte, dentro de la obra de esta artista colombiana encontramos una serie de muebles, algunos de madera y otros de lata, que hacen las veces de ready made. Con ellos pretende cuestionar los valores estéticos del arte, son piezas que satirizan las concepciones del denominado “buen gusto”, al que sólo tienen acceso ciertas clases sociales. Beatriz González incorpora en estos muebles imágenes paradigmáticas de la pintura universal, así encontramos obras de Gauguin, Millet, Ingres, Picasso y Da Vinci. Para Gil (1994:254) “no se trata de una simple citación, es una ‘representación de una representación’”. Además, con el fin de dar un nuevo aspecto a las obras, les aplica colores diferentes a los de la composición original.

A través de sus muebles Beatriz González busca reflejar y cuestionar la idiosincrasia del colombiano, la religiosidad, la moral, la política, el arte y también la excesiva violencia del día a día son temas tratados con mucho humorismo. En este sentido Traba (1973:107) señala: “Lo más importante de su obra es que consigue convertir en la unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitirlo como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente complejas y amplias.”

### **Ana Mendieta o el cuerpo como obra de arte**

Entre las latinoamericanas que adoptan como forma de expresión los derivados posmodernistas incluiremos a la cubana Ana Mendieta (1948-1985), cuya obra, según la clasificación de los No-Objetualismos realizada por Juan Acha (1981), podemos ubicar dentro de las Acciones Corporales y a su vez dentro del arte térreo o land-art, pues la artista en numerosas oportunidades transformó una parte de la naturaleza con el fin de realizar acciones con su cuerpo como protagonista. Por otra parte, es importante señalar que Mendieta en su corta pero intensa y significativa carrera, también realizó dibujos, fotografías y videos, por lo que podemos afirmar que fue una artista versátil y abierta a la experimentación.

Mendieta realiza su obra durante los años setenta y principios de los ochenta, en este momento el cuerpo desempeña un importante papel en la producción artística internacional y se activa la presencia de las mujeres en el arte. Según Frueh (citado por Liaño, 1998:14): “Las artistas feministas fueron quienes retrataron el cuerpo humano o usaron sus propios cuerpos creando algunas de las más radicales y provocativas obras de los años 70”. Las mujeres artistas en los últimos cuarenta

años del siglo XX abandonan la pasividad y critican abiertamente la manera como el arte había usado y estereotipado el cuerpo de la mujer, así buscan acercarse a lo femenino desde otras perspectivas alejadas, claro está, de las idealizaciones anteriores. Entre éstas encontramos la visión antropológica- naturalista, a partir de la cual Mendieta desarrolla su obra. Nos interesa para este papel de trabajo la Serie Siluetas, realizada entre 1973 y 1980, en las que fusiona su cuerpo o, para ser más precisos, la silueta de éste con la naturaleza.

Esta serie son los “trabajos con cuerpo y tierra”, iniciados por Mendieta como una serie de autorretratos en los cuales “(...) su presencia física se inscribe literalmente en el paisaje (...)” (Sabbatino, 1996:136). Posteriormente desarrolló obras en las que su cuerpo se ubica dentro de una figura femenina arquetípica, eliminando su presencia física para emplear una réplica de su cuerpo. Las siluetas realizadas en roca; barro; telas, mezcladas con musgos y flores; a veces manchadas de sangre o delineadas por cenizas, están cargadas de diversas emociones e inquietudes expresadas a través del earth-body.

Los trabajos con cuerpo y tierra sintetizan no sólo los rasgos culturales de su Cuba natal los que, a pesar de su temprano exilio, guardó en la memoria; también expresan una búsqueda de identidad individual; la necesidad de liberar su cuerpo del deseo masculino, de restituirle la sacralidad que tenía antes de la penetración sexual; así como mitos y creencias precolombinas y afroamericanas. Para Mendieta (citada por Merewether, 1997:108) “(...) hacer esculturas earth-body no es el estadio final de un rito sino un camino y un medio para afirmar mis vínculos emocionales con la naturaleza y para conceptualizar religión y cultura.”

Unida a la fijación casi narcisista por su cuerpo también percibimos la necesidad de entrar en contacto con la tierra. Deja su huella sobre ésta, se cubre por ella, incansablemente se entierra. Sin embargo, la obsesión por la tierra no se debe únicamente al carácter sagrado que su obra pueda tener o, a su empleo como material predilecto para la elaboración de las Siluetas; se debe también a la condición de exiliada, al desprendimiento forzoso de sus raíces.

A través del uso de la tierra Mendieta trata de reconciliarse con su país, de regresar, por un momento, a través de su obra, a su añorada Cuba, con este sentimiento de nostalgia establece una analogía entre su producción artística y la costumbre del pueblo africano de Kimberly, según la cual, cuando el hombre lleva su esposa a la casa ésta trae consigo un saco de tierra de su lugar de origen, cada noche come un poco de esa tierra con el fin de que este alimento le ayude en el proceso de transición. En este sentido Mendieta (citada por Merewether, 1997:109) afirma “(...) hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar (...)”

En la obra de esta mujer la madre tierra está presente como deidad o elemento sagrado, a la vez es puente entre un nuevo y un viejo hogar; entendiéndolo como país, vientre materno y lugar de estadía en el mundo. Esta noción de cambio de hogar es comparada por la artista con la cosmovisión de las culturas prehispánicas, firmes creyentes de que los humanos nacían de la tierra. Al compartir esta noción percibe su obra como el medio para mantener un vínculo con la

madre telúrica sustituta de la madre biológica. Así mismo, su cuerpo deviene en tierra basándose en la relación de la mujer con este elemento, vínculo que se establece a partir de la fertilidad, pues al igual que la mujer pare, la tierra hace nacer de sus entrañas las plantas que son literalmente fuente de vida. A través de la apropiación de la noción de fertilidad la artista reafirma en la feminidad de la mujer un carácter sagrado.

### **Merysol León, A vuelo de pájaro**

Los no-objetualismos son expresiones que surgen en la posmodernidad y por ello no procuran desligarse de las nociones del arte –como lo intentaron las vanguardias- sino por el contrario, buscan re-semantizar el arte y los medios para su creación. La posmodernidad no pretende desechar la historia o generar obras únicas y originales; simplemente se nutre del pasado artístico y cuestiona el arte, pero a diferencia de la modernidad “la post-modernidad es una ola dentro de la cual caben todos los movimientos: artísticos, políticos, culturales.” (Glusberg, 1993:124).

El 16 de agosto de 1988 surge con figura jurídica, en la ciudad de Mérida – Venezuela, la Fundación DanzaT. Los objetivos principales de la agrupación consisten en la integración de las artes y la investigación de las mismas, recurre al uso del video, la fotografía, el teatro, la danza, la música, el espacio y el cuerpo. Sus obras se caracterizan por desligarse del espacio escénico tradicional, “el equipo produce más de 30 trabajos que van desde proposiciones muy abiertas que giran en torno a una trilogía tiempo – cuerpo – espacio, hasta las Intervenciones Urbanas que abordan accionalmente edificios públicos y promueven una investigación socio – histórico – plástica”. (Chalbaud, 2004).

Antes de registrarse jurídicamente como Fundación, Dánzate era una agrupación de seis personas dirigida por Merysol León. En esta primera etapa presentan tres espectáculos: La Trampa (Marzo, 1987); A vuelo de pájaro (Abril, 1988) y Trilogía de Intervenciones Urbanas (Mayo, 1988)



En *A vuelo de pájaro* entre Merysol León y Virgilio Ferguson se da una relación parecida a la de Jhon Cage y Merce Cunningham, en 1950; la diferencia estriba en que para los dos últimos entre música y danza existe una no-relación, a pesar de la cual coexisten; no pretendieron un producto fusionado, indivisible y trascendente. En el binomio Merysol-Virgilio el producto final fue mucho más claro, partió de un proceso que buscaba llegar a una obra final bien acabada con artistas integrales e integrados. Bien podríamos enmarcarla en la categoría de Acciones Corporales, entendida como aquella cuyo medio expresivo es el cuerpo, la obra sintetiza danza, música y escenografía, alejada de la pretensión por lo nuevo, lo original, el deseo de universalidad y reconocimiento.

Para el momento en que Merysol León realiza *A vuelo de pájaro* había tenido una formación académica previa. En el ballet estudió con Ana María Reyna, luego aprendió técnicas como la de Cunningham, José Limón y Graham, alternadas con danza-teatro, danza-ritual donde se incluía yoga, además de talleres con Mary Ivón Gauve, Jullie West, también de su experiencia en Europa. (Torres, 1987:2).

Ferguson (2004) rememora que en el proceso creativo de *A vuelo de pájaro* el elemento predominante fue la improvisación, sólo que a medida que progresaban los ensayos, y a fuerza de repetición, se llevó a cabo un proceso de decantación que permitió una obra organizada en cuatro actos y con elementos precisos y coordinados.

Así surge la necesidad de retomar el vínculo que una vez existió entre músico y bailarín. En ese momento, León (1988), diría: "La idea origen de *A vuelo de pájaro* consistió en poner a prueba una relación un tanto perdida en la bruma del plástico... la relación músico-bailarín."

Existe un elemento determinante en esta obra y es "la presencia del otro en el momento de crear." (León, 1988). La idea no era hacer, ni mucho menos montar, una coreografía en base a una pieza musical fija, grabada en un casete o CD o encargada para tal fin. Los elementos que determinan la obra músico-danzante no eran internos y dependientes de cada parte, como sucedió con Cage y Cunningham, sino más bien de carácter externo tanto para el músico como para el bailarín y es que ambos estaban "bajo el imperio de una apertura permanente." (León, 1988).

La obra se dividía en cuatro partes: 4 estaciones, *A las alas*, *Cruz ando*, *La del abanico*; "cuatro piezas distintas entre ellas en cuanto a la forma pero similares en cuanto a la concepción coreográfica." (León, 1988). En la música, dice Ferguson (2004), se utilizaron modos dóricos, con giros hindúes y elementos medievales, sobre todo en la primera pieza. También elementos caribeños, la salsa, y otros norteamericanos, el jazz con clusters, por influencia de Cage. Así mismo, elementos atonales, dodecafónicos y otros elementos usados en los años 30 y en el período de posguerra, como los sonidos mecánicos y los estridentes.

En este caso danza y música fueron hechas la una para la otra; la música en vivo le dio un giro a la presentación, ambas modelaron la obra en cada ensayo sin cerrar la posibilidad de

apertura, de variación, de modificación. La relación músico-bailarina adquiere otro matiz con la música en vivo, comenta Ferguson (2004): "Siempre nos interesó la música en vivo, nos parecía un reto y a la vez un lujo. Los grupos de danza muy pocas veces se dan el lujo de tener música en vivo. Es más fácil ceñirse a un casete que pueden repetir exactamente igual y no a unos músicos que cambian de repente... y hay conflicto con los bailarines." Igual opinaba León (1988): "bailar y tocar a la vez es una especie de situación de comunicación no-verbal y que vista así todo puede entrar, momento de total acuerdo pero también de obstinación y rechazo. Esto se traduce en el plano coreográfico, pero también en el plano de la composición musical."

Cada artista aportó un lenguaje y una forma expresiva, creando, además, un puente comunicacional entre ambos. Un lenguaje sin palabras donde la bailarina dictaba un código corporal y el músico respondía con un código sonoro. (Ferguson, 2004). En este mismo orden de ideas para León (1988) "La música en vivo desbloquea la situación de 'encajonamiento', debo entonces estar preparada para lo inesperado, ampliamente abierta para escuchar un sonido en el que por momentos mi cuerpo no cree... Igualmente el músico debe estar al acecho de un movimiento que ayer no estaba y que lo obliga a virar musicalmente".

A vuelo de pájaro logra una síntesis entre la expresión corporal, la música y la escenografía, lo podemos considerar como antecedente de las super- producciones que en la década siguiente, los noventa, caracterizarán las intervenciones urbanas de la Fundación DanzaT, con la participación de bailarines, músicos, actores, pintores, fotógrafos, y gente común. La idea de "clásico" como aquello que denota lo que continúa o parte de la tradición para crear o proponer algo, es la idea que manejaron los creadores de A vuelo de pájaro, no pretendía ser una obra de vanguardia. Se puede hasta decir que era ¡hasta bonital, y ésta no es una característica de DanzaT, digamos que es una obra distinta a las que han realizado. Es particular, es, tal vez, de la etapa romántica de DanzaT.

Cuatro mujeres, cuatro formas de expresión, un objetivo: ir en contra de las mitificaciones y redefinir las artes, la mayoría de las veces desde el cuerpo mismo, ese cuerpo representado una y mil veces por el arte occidental. Ellas han logrado identificarse con las dos caras de una misma moneda; por un lado, se han valido de nuevos medios de expresión y por el otro, han fungido de desmitificadoras o destructoras del arte establecido.

## **Bibliohemerografía**

Acha, J. (1981). *Arte y Sociedad: América Latina. El Producto Artístico y su Estructura*. México: FCE.

Asturias, M. (1949). *Hombres de maíz*.

Chalraud, I. (2004, Marzo). *Merysol, una existencia en función al arte*. Ponencia presentada en el Seminario Homenaje Nacional a Merysol León. Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela.

Ferguson, (2004). *Entrevista realizada por José Olinto Márquez, 2004*. Casa de Teatro Rafael Briceño. Mérida: Venezuela.

Liaño, M. (1998). *Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino. Una aproximación histórica*. Caracas: CONAC-MBA.

Gil, J. (1994). *El Museo de Arte Moderno de Bogotá*. Bogotá: El Sello.

Glusberg, J. (1993). *Moderno / Post moderno*. Buenos Aires. Emecé.

León, M. (1988, Mayo 22). *A vuelo de pájaro*. [Frontera](#).

Merewether, C. (1997). *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*. Barcelona: Fundación Tapies.

Sabbatino, M. (1996). *Ana Mendieta: La identidad y la serie siluetas*. Barcelona: Polígrafa.

Torres, F. (1987, Febrero 15). *Marisol y la danza*. [Frontera](#).

Traba, M. (1973) *Traba*. M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950 – 1970*. México: Siglo XXI.

[www.advance/martaminujin.html](http://www.advance/martaminujin.html)

Equipo de investigación: Bogarín, Celeste; Dávila, Alejandro; González Marisela; Márquez, José Olinto; Muñoz, Yulián; Pozzobon, Ricardo; Santaromita, Samarie; Varela Yamileth.