

Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo

Primitivism and Feminism in Contemporary Art

ESTELA OCAMPO
Universitat Pompeu Fabra
estela.ocampo@upf.edu

Recibido: 13 de marzo de 2015

Aprobado: 3 de julio de 2015

Resumen

Para la mentalidad colonialista del siglo XIX la raza negra estaba provista de una extraordinaria sexualidad y lujuria. En la metrópolis el equivalente era la mujer sexuada, la prostituta. En los primeros años del siglo XX este tándem, prostituta-colonizado, sirve a los artistas vanguardistas como elemento de confrontación con la moral imperante. Son las artistas mujeres, con una intención feminista, quienes principalmente utilizan el primitivismo asociado a la mujer en su crítica a los estereotipos. Figura pionera en ello es Hannah Höch, especialmente en su serie *De un Museo Etnográfico*, en el que asocia figuras femeninas y objetos de arte primitivo. En los años 70 del siglo XX, algunas artistas de la performance, como Carolee Schneemann o Ana Mendieta reivindican el cuerpo femenino con el significado de Origen y Fertilidad que tiene en las culturas primitivas. En este mismo contexto puede inscribirse la escultura *Maman* de Louise Bourgeois. El elemento de crítica social, que está vigente aún en nuestros días, puede verse en las obras de las Guerrilla Girls.

Palabras clave: Primitivismo, feminismo, arte contemporáneo, body art, performance.

Ocampo, E. (2016): Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 311-324

Abstract

For the colonialist mentality of the 19th century, black people have an extraordinary sexuality and lust. In the metropolis, the equivalent was the sexed woman, the prostitute. In the early years of the 20th century, this tandem, prostitute-colonized, is used by the avant-garde artists as an element of confrontation with the dominant morality. Women artists, with a feminist aim, are the main ones who use primitivism associated to women in their criticism to stereotypes. One of the pioneer figures is Hannah Höch, specially in her series *From an Ethnographic Museum*, in which she associates feminine figures and primitive art objects. In the seventies, some performer artists like Carolee Schneemann or Ana Mendieta vindicate the feminine body as a meaning of Origin and Fertility, the same significance that it has in primitive cultures. The sculpture *Maman*, by Louise Bourgeois, can be framed within the same context. The element of social criticism, still present nowadays, can be seen in the works by Guerrilla Girls.

Keywords: Primitivism, Feminism, Contemporary Art, Body Art, Performance.

Sumario: 1. La unión de lo primitivo y lo femenino, 2. La potencia subversiva del primitivismo: Hannah Höch, 3. Primitivismo y reivindicación del cuerpo femenino, 4. Primitivismo y crítica social, 5. Conclusiones. Referencias.

Este artículo recoge resultados de la investigación *Primitivismo artístico en Europa y América. Relaciones, diferencias e identidades*, HAR2013-41219-P, financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. La unión de lo primitivo y lo femenino

Lo primitivo y lo femenino son dos elementos que han ido trenzándose sutil y subterráneamente, pero no por ello con menos fuerza, en la cultura europea decimonónica. Es posible rastrear este lazo a través del arte, y es precisamente el conjunto de significados implicados en la unión de lo primitivo y lo femenino lo que ha animado a algunas artistas feministas a reelaborar lo primitivo en sus obras.

Lo primitivo, como concepto significativo y de variadas y amplias ramificaciones, es una formulación que acompaña el proceso colonialista llevado a cabo por Europa a partir de mediados del siglo XIX. El proyecto colonial se inaugura con la modernidad, pero todo aquello que gira alrededor de la idea de lo primitivo recibe un extraordinario catalizador en el proceso determinado por la colonización llevada a cabo durante el siglo XIX, fundamentalmente en África y Oceanía. Al final de este proceso, en la primera década del siglo XX, todo el territorio africano y oceánico ha sido partido en estados, con distintas organizaciones administrativas dependientes de las potencias centrales. La dominación del espacio físico va acompañada del dominio y reformulación de las mentes de los nativos, cristianizándolos y adecuándolos a la manera de pensar occidental, al tiempo que se integran las economías locales en la economía europea.

Para la sociedad europea colonial, los nativos son salvajes, caníbales, tienen ritos infanticidas y están dotados de una ilimitada y lasciva sexualidad. En el libro de Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55), podemos leer sobre la raza negra:

El carácter de animalidad impreso en la forma de su cuerpo le impone su destino, desde el momento de la concepción. No saldrá jamás del círculo intelectual más limitado. No se trata, sin embargo, de un bruto puro y simple, pues ese negro de frente estrecha y huidiza lleva en la parte media de su cráneo los índices de ciertas energías groseramente poderosas. Si sus facultades pensantes son mediocres o aún nulas, posee en su deseo, y por consiguiente en la voluntad, una intensidad muchas veces terrible (Gobineau, 1967:187).

La raza negra posee la fuerza del deseo, es su rasgo constitutivo más importante frente a la racionalidad y capacidad de pensamiento que caracteriza a la raza blanca.

Para la cultura victoriana, que se enfrenta al universo de las sociedades primitivas dotada de prejuicios y de una acendrada represión sexual, la desnudez de los nativos africanos u oceánicos fue asociada sin ningún matiz con la práctica de una sexualidad ilimitada. Por otra parte, la incompreensión de la religiosidad primitiva y de sus manifestaciones en el arte, subrayó esta idea de sexualidad primitiva. Sus esculturas

están siempre desnudas y sexuadas. Representan espíritus de los antepasados, y como tales espíritus, no poseen las características propias de los humanos: no están vestidos, ni adornados, no tienen edad ni característica personal alguna. Solamente tienen una determinación de género: son espíritus femeninos o masculinos, caracterización que proviene de la representación de su sexo. Los espíritus de los antepasados tienen una intervención fundamental en los rituales de fertilidad, y éste es otro significado de los atributos sexuales, particularmente los femeninos. Lo masculino y lo femenino son los elementos necesarios para la continuidad de la vida y la fertilidad de todos los seres vivos.

La cultura europea interpreta la desnudez y la presencia de signos sexuales en el arte primitivo como una manifestación de deseo sexual incontrolado, considerándolo como uno de los rasgos más atentatorios contra la moral imperante en las metrópolis. A pesar de no tener ninguna base real, esta idea fue una de las más fuertes caracterizaciones de lo primitivo, al punto de que fue tomada por algunos movimientos vanguardistas como ariete contra la cultura institucional. Así es, por ejemplo, entre los expresionistas alemanes. Kirchner posee como modelos a una pareja de artistas de circo negros, Sam y Mili, a los que retrata acentuando sus rasgos sexuales, como ejemplo de la sexualidad desinhibida que los expresionistas del Brücke buscaban a través de la desnudez y del contacto con la naturaleza en sus excursiones a los lagos de Moritzburg.

En la obra de Nolde *El Misionero* (1912) esta oposición entre la cultura represora oficial y la naturalidad sexuada de lo primitivo se hace evidente. El misionero, de aspecto demoníaco, tiene frente a sí una mujer oferente, cuya desnudez y pechos turgentes son la representación de una sexualidad creadora y vital, acentuada por la presencia del niño en su espalda. En esta imagen, además, vemos expresada la unión de lo primitivo-sexual y lo femenino que comienza a fraguarse en la cultura europea. En los años 20 una figura evidenciará el lazo que se anuda entre lo primitivo y lo femenino en torno a la sexualidad: Josephine Baker. Su signo de identidad es su casi total desnudez, su inscripción en un contexto exótico y sus danzas que recordaban los ritmos africanos. Símbolo de sensualidad, era llamada la “Venus negra”. La mujer negra es el símbolo de la sexualidad presente en la raza negra como uno de sus elementos constitutivos.

Lo primitivo, ahora incluido en la sociedad europea, es sinónimo de transgresión de moral y costumbres, la irrupción de un deseo irracional que Max Ernst hace aparecer en varios collages de sus novelas visuales (Ernst, 2008), especialmente en *La femme 100 têtes* (del año 1929) y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (de 1934). En *La femme 100 têtes*, la imagen que lleva como texto “Loplop, la golondrina pasa” (Ibid., 2008:74), muestra a una mujer con la cara completamente tatuada, como los jefes maoríes, rechazando, con un gesto típico en la iconografía europea, a unos personajes masculinos que se asoman por una puerta. El tatuaje había sido visto como gesto de lascivia por los misioneros durante la colonización, y había sido introducido en Europa por los marineros que habían tenido contacto con Polinesia. La infidelidad y el deseo por una tercera persona aparecen en el collage, donde comparten dormitorio dos mujeres y un hombre que lleva una máscara primitiva (Ibid., 2008:133). Este mismo sentido de sexualidad, al margen de las reglas burguesas y de la doctrina de la iglesia (y la hipocresía consiguiente), se encuentra en *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* en el último cuaderno dedicado al jueves, al negro y a la Isla de

Pascua. Recordemos la importancia que tenía para los surrealistas la Isla de Pascua, que adquiere en el *Mapa surrealista del mundo*, publicado en *Varietés* en 1929, un tamaño desproporcionadamente grande. Un collage de la novela es particularmente elocuente, mostrando a una mujer y dos hombres—uno de los cuales lleva una cabeza de *moai*—, en estrecho abrazo erótico. (Ibid., 2008:456)

En el imaginario cultural de la sociedad decimonónica el paralelo de la sexualidad primitiva se encuentra en la figura de la mujer sexuada, es decir la prostituta. Una obra fundamental en la constitución de la modernidad pictórica, por más de un motivo, es la *Olimpia* de Manet. Esta obra expresa de manera magistral las ideas presentes en la sociedad de mediados del siglo XIX. Los protagonistas de la pintura son: la prostituta, oferente y desafiante a la vez, la criada negra, ambivalente figura representando al sirviente presente en las artes visuales del siglo XVIII y a la sexualizada mujer negra, y el gato negro, el felino que acompaña a lo femenino. Todos los elementos remiten en última instancia a lo primitivo, lo femenino y lo animal/instintivo. La mujer negra presente en la pintura enfatiza el carácter sexual de la figura principal. Para el discurso del siglo XIX la lascivia de la mujer negra es mucho mayor que la de la mujer blanca. J.J.Virey en su *Diccionario de Ciencias Médicas*, de 1819, sostenía que la voluptuosidad de la mujer negra llegaba a un grado de lascivia desconocido en el clima europeo, y que sus órganos sexuales estaban mucho más desarrollados que los de las mujeres blancas (Gilman, 1985:212). En 1926 Freud (1979) dice que la vida sexual de las mujeres adultas sigue siendo el “continente oscuro” para la psicología. Esta metáfora, con una clara resonancia de África —llamada el continente negro—, asocia la sexualidad femenina con el Otro, ese territorio desconocido e inquietante. En un pasaje de “Introducción del narcisismo” (1979:85-86), Freud sostenía que el narcisismo de la mujer puede compararse al de algunos animales como el gato o los grandes felinos.

Pero volvamos a Olimpia, quien tiene como acompañante a un desafiante gato negro. Una de las performances de Carolee Schneemann, recogida en su serie de fotografías *Infinity kisses* (Schneemann, 2015: *web*), la muestra en una inequívoca aproximación sexual a su gato Vesper. Sobreimpreso a un collage sonoro de ronroneos gatunos, la artista se refiere a la unión simbólica existente entre la mujer y el gato, su acompañante y *partenaire*. Relata las torturas y muerte de gatos juntamente con las “brujas” a las que siempre acompañaban, y la historia de gatos como acompañantes y *partenaires* sexuales de las mujeres. Ella misma se refiere a sus tiernas relaciones con Vesper, su gato actual, con Cluny, su anterior gato en lo que llama “*Interspecies erotic imagery*”. En otro medio muy diferente recogemos una imagen similar. Se trata de la película de Louis Malle, *Pretty Baby* (Malle, 1978), en la que Violet, la protagonista, prostituta de 12 años, comparte literalmente con un gato, alternándose una y otro, el desayuno de leche y galletas. La actitud claramente transgresora de la performance de Schneemann pone de manifiesto una asociación presente en el imaginario social. Un hilo muy sutil relaciona la animalidad, la femineidad y lo primitivo, en tanto lo primitivo y lo femenino participan simbólicamente de la animalidad.

En algunos precedentes fotográficos de la Olimpia, como la obra de François-Jacques Moulin *Odalisca y su esclava* (de 1853) encontramos el retrato de una mujer desnuda en clara posición seductora y a una mujer negra, igualmente desnuda, que hace de contrapunto a la vez que de necesario *pendant*. A lo que se suma, simbólicamente,

la piel de leopardo sobre la que se encuentra recostada la mujer: la animalidad felina. En Manet encontramos los tres términos: la mujer sexuada (la prostituta), la animalidad felina (el gato negro) y la presencia de lo “primitivo” (la criada negra). La versión de *Olimpia* realizada por Picasso en 1901 ha hecho explícitos los contenidos simbólicos: la prostituta blanca y la sexualidad negra se han fundido en un solo personaje: una mujer desnuda, con sus rasgos sexuales evidentes, y negra. También el propio artista ha pasado de ser el *voyeur* implícito de la escena a incorporarse a ella.

En el siglo XIX la prostituta es percibida como la manifestación de la sexualidad en sus dos vertientes fundamentales: la pasión erótica y la enfermedad (no olvidemos que la sífilis era una enfermedad mortal y extremadamente extendida entre las prostitutas). En 1907 Picasso realiza una obra inaugural de la contemporaneidad por su transgresión formal, pero también, como ha sido visto por la crítica a partir de la década de 1970, significativa: *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Volvemos a encontrarnos con la asociación primitivo/femenino sexualizado. Dos *outsiders*: lo primitivo es el segundo término en el binomio civilizado/primitivo; la mujer es el segundo término en el dúo masculino/femenino. Pero en este último caso a lo femenino ha de agregarse el matiz de la sexualidad explícita, es decir la prostitución, que la hace doblemente marginada.

Picasso ha descubierto el arte africano recientemente en su visita al Museo del Trocadéro, como años después le contará a Malraux en su larga entrevista publicada en el libro *La tête d'obsidienne*. Describe el horror que le produce el mal olor y el abigarramiento de los objetos, a la vez que la intensa fascinación que siente por ellos. Y comprende que esas esculturas son objetos mágicos. Dice: “*Les Femmes d'Alger (O. J.)* debieron venir a mí ese día, pero no por las formas sino porque era mi primera tela de exorcismo” (Malraux, 1974:17). Estudiosos como Leo Steinberg y luego William Rubin se han centrado en el significado de esta tela “de exorcismo”. Para Steinberg (1988:2; 1988b:7-74) el contenido de vitalidad sexual es el principal argumento de la obra; para Rubin (1994) a ello debe agregarse el aspecto tanático, el miedo a la muerte expresado a través de la sífilis asociada a la prostitución, aspecto que se veía con claridad en los dibujos preparatorios de la obra en la que aparecían el marinero (emblemático frecuentador de la prostitución) y el estudiante de medicina (la alusión a la enfermedad). Probablemente por ser demasiado explícitos desaparecen de la versión final. Pero en todo caso de lo que no cabe duda es de que las prostitutas del burdel de la calle Avinyó de Barcelona llevan máscaras africanas y se constituyen en desafiantes personajes.

Picasso no pinta mujeres negras, ni realiza dicotomías entre mujeres blancas y negras como las que veíamos en *Olympia* o representaciones semejantes. Ha pintado unas mujeres blancas con máscaras negras a manera de rostros. Su primitivismo ataca directamente la idealización del desnudo femenino, tanto por la violencia de la distorsión de los cuerpos de las mujeres como por la inclusión de ese “otro” primitivo a través de las máscaras africanas. Subvierte los cánones de belleza a través del primitivismo, sus figuras enmascaradas producen “horror” al contemplador europeo del momento, inclusive a algunos de sus amigos defensores del arte de vanguardia.

Mujer y máscara asociadas, como presencia del Otro, lo blanco y lo negro, aparecen en la serie de Man Ray *Noire et Blanche*, pero aquí no encontramos el valor subversivo que tenía en Picasso. Estetizada, la relación acrecienta la sensualidad de Kiki de Montparnasse.

2. La potencia subversiva del primitivismo: Hannah Höch

La artista Hannah Höch, partícipe del Dadá berlinés como compañera de Raoul Hausmann, y la única mujer aceptada en el grupo en base a ello, comprende la potencialidad subversiva del primitivismo en la asociación con lo femenino. Es un momento de la República de Weimar en el que se cuestionan los roles patriarcales tradicionales atribuidos a la mujer que comienza a incorporarse al mundo del trabajo (Lavin, 1993: 35,153-154). Höch realiza su principal obra centrada en el universo femenino, en la parcelación y cosificación de su cuerpo, con una carga crítica fácilmente identificable. La asociación primitivo/femenino es uno de los elementos que le permitirán vehicular su cuestionamiento de los roles establecidos en un discurso de alto contenido político. Su actitud crítica es particularmente notable en *De un museo etnográfico*, una serie de collages en la que trabaja entre 1924 y 1934 intermitentemente. En casi toda la serie la figura resultante combina partes del cuerpo femenino con elementos de un objeto de arte primitivo.

El resultado es perturbador y dinamita la representación de la mujer como “objeto bello”. La obra *Extraña belleza*, del año 1929, es una de las más emblemáticas de su crítica a la fetichización de la mujer. La figura femenina está construida sobre la base de la fotografía de un cuerpo femenino desnudo y una cabeza proveniente de una figura de antepasado de la etnia africana bushongo a la que se han agregado unas gafas. El cuerpo femenino se encuentra en la postura clásica referida a la belleza y la sensualidad. La inclusión de la cabeza, proveniente de la figura primitiva, ironiza sobre la representación de la mujer en la tradición de la historia del arte europeo y la consiguiente fetichización del cuerpo femenino valiéndose del impacto que produce la combinación de ambos elementos. En una obra posterior, *Extraña belleza II*, de 1966, Höch vuelve sobre la fetichización de la mujer utilizando el mismo recurso: el cuerpo femenino y la cabeza perteneciente a una figura de arte primitivo. Pero en este caso la fetichización es la producida por la moda y su efecto tiránico sobre la mujer. No es ahora el desnudo clásico de la tradición de la historia del arte sino la modelo de pasarela y la imposición sobre la mujer de los patrones dictados por el mundo de la moda y los estereotipos.

Si bien la crítica fundamental de Höch se dirige hacia los patrones impuestos a la mujer por la organización social patriarcal, también el otro componente del binomio Primitivo/Femenino (lo Primitivo) se ve tematizado. Sus figuras poseen en muchos casos un pedestal, símbolo de la apropiación de los objetos rituales primitivos por parte de la sociedad occidental a través del museo (Ocampo: 2011), significado que se explicita claramente, por otro lado, en el nombre de la serie. También el Otro, perteneciente al mundo colonial, ha sido fetichizado por la sociedad europea.

Para Höch el cuestionamiento de las relaciones de género supone también las de raza, y en particular lo que en la sociedad europea del colonialismo se veía como el gran tabú: el mestizaje (Makela, 1996:70). En *La Novia* (c.1933), Höch parte de lo que socialmente se considera lo propio de lo femenino, el casamiento, el papel reproductor de la mujer, reforzado por la presencia en el collage del encaje que es el símbolo de la dedicación tradicional a las consideradas “labores femeninas”: es decir, el estereotipo de la mujer. Pero en este contexto incorpora un rostro de una mujer negra, con su carga de extrañamiento, de sexualidad implícita. En *Mestiza* (1924) el rostro de una mujer negra lleva los labios de una mujer blanca, perfectamente dibujados por el lápiz labial.

Más explícita referencia a las relaciones entre razas, en el contexto de los prejuicios europeos del momento, es *Amor en el bosque* (1925). Durante la ocupación aliada de Alemania, después de la I Guerra Mundial, Francia estacionó en la región del Rhin tropas provenientes de sus colonias. La presencia de hombres negros en esta zona desató una propaganda racista en la que las tropas de “negros salvajes” se dedicaban a violar mujeres, a infectar a la población con enfermedades tropicales y venéreas, y, lo peor de todo, a procrear niños mestizos. Höch, por el contrario, muestra a una pareja de mujer blanca y hombre negro entre la cual no hay ningún signo de violencia o desagrado.

Junto a la mujer de color y a la prostituta, la mujer lesbiana era considerada una manifestación exacerbada de la sexualidad femenina. Después de la ruptura con Haussmann, y luego de un intervalo de cuatro años, Höch comienza una relación lésbica con la escritora Til Brugman. En *Amor* (1931) la inclusión de lo primitivo marca el extrañamiento de la relación entre las dos mujeres, produce el mismo distanciamiento que servía para criticar las relaciones de género (masculino/femenino) o raciales (blanco/negro).

3. Primitivismo y reivindicación del cuerpo femenino

El contenido crítico que puede vehicularse mediante la asociación Primitivo/Femenino se mantiene a lo largo de todo el siglo XX. Pero hacia los años 60 el primitivismo proporciona a las artistas feministas otros elementos reivindicativos diferentes. En la constelación de significados asociados con lo primitivo el cuerpo, como sede del deseo y de lo instintivo, fue asociado con lo primitivo y lo “real”: la “vida” frente al “arte”.

Algunas artistas que comenzaban a realizar *performances* hacían literal la asociación, entendiéndola en un sentido positivo, uniendo a la artista con el objeto obra de arte que era su propio cuerpo. Ellas son obra y artista al mismo tiempo, pero no en la ficción sino en la realidad, en la corporeidad de sus propias personas. Las artistas utilizan su cuerpo de la misma manera que lo hacen los integrantes de las sociedades primitivas para transmitir significados mediante intervenciones en ellos (pintura corporal, tatuajes, escarificaciones rituales).

Retomando la asociación de lo primitivo con lo femenino, se servían de ella en un doble sentido: por un lado desafiaban el binomio civilizado/masculino, pero por otro reivindicaban lo “sagrado” femenino como es considerado en el universo primitivo. A través de los rituales, aludidos en las *performances* de Carolee Schneemann o de Ana Mendieta, aparece una reivindicación y reverencia por el cuerpo femenino como Creación, Naturaleza, Tierra, Maternidad. En este sentido tomaban la asociación femenino/primitivo para, despojándola de sus contenidos despectivos dentro de la cultura occidental, reivindicar, como en los pueblos primitivos, el cuerpo femenino como metáfora de la potencia creadora. Así cabría interpretar la *performance* realizada en 1963 por Carolee Schneemann titulada *Eye/Body* (Schneider, 1997:34, Schneemann, 2015: *web*), en la cual se celebraba el cuerpo femenino, su propio cuerpo, junto a elementos presentes en los rituales primitivos: la pintura corporal y la serpiente, tradicionalmente asociada a la fertilidad y lo femenino. Las diosas de la fertilidad solían ir acompañadas de serpientes, animal que por estar siempre en contacto con la tierra era considerada perteneciente a su orden. Schneemann comenzó *Eye/Body* en 1962 y realizó la *performance* en diciembre de 1963, en su propio loft. Su obra es

una de las primeras que incorpora el propio cuerpo del artista como sustancia de la obra, anticipándose a la eclosión del *body art* a finales de las décadas de 1960 y 1970. El contexto consistía en paneles, vidrios rotos y trozos de espejos, fotografías, luces y paraguas motorizados. Los elementos presentes unían los materiales con valor mágico entre los pueblos primitivos —vidrios o espejuelos, como aparecen en los fetiches— junto a elementos de la cultura occidental. Schneemann entraba en su instalación y en lo que llamaba una “especie de ritual chamánico” incorporaba su cuerpo desnudo en el montaje, pintándose, engrasándose y cubriéndose de tiza a sí misma.

La alusión al ritual primitivo es compleja: ella es como el chamán que lleva a cabo el ritual transformándose a sí mismo —el acto de transformación es el objetivo y centro del ritual chamánico— y a su vez utiliza los elementos del entorno de su instalación con este propósito, como el chaman utiliza el fetiche para poder realizar el rito. Aunque, a diferencia de los rituales primitivos realizados por hombres que utilizan metafóricamente lo femenino para invocar la fertilidad, ella es, simbólicamente, el chaman que lleva a cabo el acto y la mujer, diosa de la fertilidad en sí misma. Su papel es activo, como lo es el del chamán que lleva a cabo el ritual, a la vez que pasivo, su cuerpo es la metáfora del objeto invocado. El objetivo de su *Eye/Body*, obviamente es sustancialmente diferente al del ritual primitivo: la sacralización del cuerpo femenino y la referencia ritual se realiza con un propósito de reivindicación feminista.

Otra de sus *performances* más citadas, *Interior scroll*, de 1975 y 1977 (Schneider, 1997:133), reincidía sobre el mismo significado. En ésta la artista permanecía desnuda de pie delante de su audiencia y pintaba partes de su cuerpo en una invocación “ritual” antes de extraer de su vagina un fino rollo con un texto. El papel había sido literalmente interiorizado y salía de su cuerpo aludiendo a la forma de la serpiente. Pero el texto inscrito en su cuerpo era un comentario crítico a la actitud de los hombres que no respetaban el trabajo de las mujeres, con la función clara de atacar al orden patriarcal que se ejerce también en el arte. Schneemann, que se había quejado reiteradamente de ser considerada como una mascota por sus compañeros de Fluxus, y de que sus *performances* no eran tenidas en cuenta seriamente por los críticos, alude a las “técnicas primitivas”, es decir a la utilización, como hacen los primitivos, de sus propios cuerpos para la transmisión de significados. Dice Schneemann:

He pensado mi vagina de muchas formas - físicamente, conceptualmente: como una forma escultórica, un referente arquitectónico, la fuente de conocimiento sagrado, éxtasis, pasaje de nacimiento, transformación. (...)Esta fuente de conocimiento interior podría ser simbolizado como el índice primario que unifica espíritu y carne en la adoración de la Diosa (Schneemann, 2015: web).

En este contexto cabría incluir la obra de una de las mayores artistas de esta corriente en la década de 1970, Ana Mendieta. Su búsqueda comienza con la tematización de las relaciones de género y el par Masculino/Femenino, como en sus *performances* *Glass on body* y *Facial Hair Transplant*, ambas de 1972. Como ya hemos comentado, en muchos casos a la relación de género se une la relación racial: lo blanco/lo negro. Así aparece en *Facial Cosmetic Variations*, también de 1972. Ana Mendieta se considera a sí misma “de color”, en el sentido amplio que tiene este concepto: de proveniencia no europea. Ella misma relata que en sus años de adolescencia en Estados Unidos era

muchas veces discriminada o insultada por el color de su piel, que por su origen cubano era más oscura que la de los blancos anglo-sajones. Con un marcado tinte político, sus siguientes *performances* constituyen una obra de reacción frente a la violencia sufrida por las mujeres, como *Tied-Up Woman*, realizada en la Universidad de Iowa en febrero de 1973, o sus escenas de violación tituladas *Rape Scenes*, la primera de las cuales se realizó en la misma universidad, en abril de 1973, semanas después de que una estudiante del campus hubiera sido asesinada.

Además de la tematización y consiguiente crítica de las relaciones de género y raza, el primitivismo sirve a Mendieta para una reivindicación del cuerpo femenino como fuente de vida. En sus acciones de *body art* incluye elementos procedentes de los rituales primitivos, sobre todo de los cultos del vudú de su Cuba natal (Del Valle, 2014). La referencia primitivista sirve a Mendieta para una doble reivindicación: de lo femenino como símbolo del Origen, y de sus raíces cubanas, traumáticamente cortadas en su infancia por su traslado a Estados Unidos en la llamada operación Peter Pan, la que llevó a cientos de niños cubanos al país norteamericano luego de la revolución. Utilizando “técnicas primitivas”, como decía Schneemann, apelaba a los referentes rituales recontextualizándolos.

El sacrificio de animales, una parte importante del ritual afroamericano, es utilizado por Mendieta en *Death of a chicken, performance* realizada en la Universidad de Iowa en 1972, acción en la que se cubre con sangre del animal decapitado al que sostiene por las patas. Al respecto dice la artista: “Empecé a usar sangre porque, supongo, es algo con un gran poder mágico” (Merewether, 1996:90). La idea del sacrificio y de la sangre ofrecida se une a la del cuerpo femenino como divinidad de la fertilidad. De similar inspiración es *Feathers on a Woman, performance* llevada a cabo también en Iowa en 1972, en la que Mendieta pegaba plumas sobre el cuerpo desnudo de una mujer que finalmente abría sus piernas enseñando su sexo en una postura muy representada en el arte primitivo, aludiendo a la esencia de lo femenino, el nacimiento y la fertilidad. La *performance* de Mendieta actualizaba, mediante las referencias a rituales primitivos, la reivindicación y la sacralización del cuerpo femenino. También se hacía presente mediante el gesto de colocar las plumas sobre el cuerpo la alusión al chamán, actor del ritual (en este caso la propia Mendieta), cuya principal capacidad es la de transformarse en pájaro para poder ascender a encontrarse con los espíritus.

Su serie más famosa, la de las *Siluetas*, sitúa su cuerpo en la Naturaleza, en relación con la Tierra como madre nutricia, como la propia artista dice:

He estado llevando a cabo un dialogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto es un resultado directo del haberme arrancado de mi tierra natal durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido moldeada por el útero (naturaleza). Mi arte es la manera en la que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un retorno a la fuente materna (Horsfield y García-Ferraz, 1987 (vídeo).

Las *Siluetas* son la huella dejada en ocasiones por una plantilla del cuerpo de Mendieta que recuerda formalmente a la representación de las diosas de la fertilidad de la antigüedad. Situadas en medio de la naturaleza, se expresan mediante sus elementos primordiales: el barro, el agua, la hierba, la nieve, la tierra, el fuego. El barro es, en todas las culturas primitivas, un elemento asociado con lo femenino y la fertilidad. Proviene

de la madre tierra y permite la realización de la cerámica, una actividad esencialmente femenina. Mendieta realiza algunas de sus *Siluetas* de 1980 en barro, retomadas luego en su obra más explícita acerca de la mitología de la madre tierra, la fertilidad y la Primera Mujer, su serie *Esculturas rupestres* realizada en la Cueva del Águila, en Parque Jaruco, en 1981, en ocasión de su segundo viaje a La Habana. Dice Mendieta:

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explotando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento (Mendieta, 1996:186).

La artista vuelve a su tierra natal y retoma con una fidelidad antropológica la mitología taína acerca de las figuras femeninas de la creación: *Guabancex* (Diosa del Viento), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (la Primera Mujer), *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Maroya* (Luna), *Iyare* (Diosa Madre) y *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre). *Guanarroca* recuerda los rasgos propios de las figuras femeninas prehistóricas, como la de Laussel, en las que los signos sexuales femeninos sirven como símbolo de fertilidad y creación. Así, *Guanarroca*, figura creadora, es, según el mito, la primera mujer que pobló la tierra y la deidad más poderosa. Según el relato recogido por Salvador Bueno (1996), su primer hijo fue asesinado por su padre, quien celoso lo dejó morir de inanición, lo escondió en un güiro y lo colgó de un árbol. Su madre salió a buscarle, desesperada, y encontró el güiro. Al escapársele de sus manos cayó al suelo saliendo de su interior miles de peces y tortugas que formaron la península de Majagua y los cayos de Cienfuegos. Sus lágrimas formaron la laguna de Guanarroca. Todas las figuras míticas representadas por Mendieta refieren a aspectos consustanciales de lo femenino: la capacidad de dar vida, la luna, la sangre menstrual.

Pero si las culturas primitivas y precolombinas le sirven para caracterizar el aspecto vivificador de lo femenino, también le permiten aludir a la contrapartida de la vida: la muerte, omnipresente en las culturas precolombinas mexicanas. Mendieta realiza sus *performances Flowers on a Body* (1973), en la que yace en una tumba de El Yagul, en Oaxaca, aludiendo a la fuerza de creación que surge de la muerte y *On giving life* (1975), en la que se encuentra su cuerpo desnudo junto a un esqueleto, significando la unidad indisociable entre la vida y la muerte, un concepto acendrado en las culturas precolombinas mexicanas y cuya presencia puede constatare hasta el siglo XX.

En el contexto de esta potencia de lo femenino asociada a la creación, la maternidad y el poder, podríamos situar la escultura de Louise Bourgeois *Maman*, de 1999. La escultura representa una monumental araña de acero (9 x 10 x 11 m. aproximadamente) sustentada en 8 finas patas y con un cuerpo suspendido a una gran altura, que lleva una bolsa en el abdomen con 17 huevos de mármol blancos y grises suspendida sobre la cabeza del espectador. Fue realizada para la inauguración de la Tate Modern de Londres en mayo de 2000. Posteriormente se hizo una edición de seis esculturas de bronce, situadas en distintos museos y exposiciones itinerantes.

La representación de un animal por sí misma no tendría por qué situarnos en el contexto del primitivismo, si no fuera por algunos elementos que nos parecen relevantes. El primero es el título, *Maman*, “mami” o “mamita”. En una publicación de 1995 de 9 grabados, titulada *Ode à ma mere* y realizada por Editions du Solstice, introduce a la araña por primera vez como un animal maternal, como su propia madre. Posteriormente, a raíz de la escultura *Maman* dirá “mi mejor amiga era mi madre y ella era reflexiva, lúcida, paciente, reconfortante, razonable, delicada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña. Ella también podía defenderse a sí misma y a mí (...)” (VVAA,2000:62). En una larga entrevista (Teyssier,1993), la artista relata que su madre se dedicaba a restaurar tapices antiguos y que muchas veces tenía que tejer, con extraordinaria destreza, las partes faltantes de la pieza. Así, hay dos ideas muy poderosas asociadas a la araña: la maternidad —por una asociación con las características que Bourgeois atribuya a su madre— y la capacidad de protección. Es decir, el origen, la madre-araña, y la protección debida a su poder. Podríamos decir que Bourgeois trata a esta escultura como si fuera la representación de un animal totémico para las sociedades primitivas: aquél del que se desciende individualmente o clánicamente. Si bien en un primer momento los antropólogos ante el fenómeno del totemismo tomaron la cuestión al pie de la letra y afirmaron que las sociedades primitivas “de verdad” creían que descendían de algunos animales, Levi-Strauss demostró sólidamente en *Le totémisme aujourd’hui* (1962) que se trata de una vinculación simbólica y estructurante. Tan simbólica y estructurante como lo es la relación entre la escultora y su madre.

Podemos suponer que Bourgeois conoce perfectamente la representación de animales totémicos gracias a su marido, Robert Goldwater, el primer historiador del arte que escribió un libro sobre primitivismo en el arte contemporáneo, *Primitivism in modern painting*, publicado en 1938, y que poseía una gran colección de arte primitivo. Un animal totémico es el antepasado originario, mítico, del cual se desciende. Puede haber animales totémicos individuales, o de distintas formas grupales, e incluso ambos combinados. La araña de Bourgeois podría ser un caso de totemismo individual. Existe siempre algún elemento significativo que traza la relación entre el individuo y su tótem. En este caso, como lo dice Bourgeois, es la característica de tejedora de tapices de su madre. El mito griego de Aracne expresa esta idea de la araña asociada al tejido de tapices. Y recordemos la unión entre el mito de Aracne y la realidad contemporánea de las tejedoras que hace Velázquez en *Las Hilanderas*.

Junto a la asociación por el origen, el segundo elemento determinante del tótem es su poder de protección. El tótem tiene poder y es capaz de proteger a quienes descienden de él, tal como subraya Bourgeois de su “araña-madre”. Este poder del tótem está expresado por Bourgeois a través del tamaño de su escultura. No produciría el mismo efecto si no fuera una escultura monumental, que obliga al espectador a confrontar su pequeñez al observarla o caminar entre sus patas. Esta revelación de la propia debilidad frente a lo poderoso del animal/madre es un elemento central de su significación. Los tótems de América del Norte, o la araña totémica de las líneas de Nazca lo explicitan.

En este caso, además, se añade el valor de lo maternal como creador y poderoso. Este poder del tótem no puede dejar de ser ambivalente, pues existe siempre que un individuo se enfrenta a un ser más poderoso. Muchas veces los tótems de las sociedades primitivas son depredadores de la zona en la que éstas desarrollan su vida: cocodrilos, leones,

orcas, tiburones, águilas, se repiten en distintas culturas como animales totémicos. Así se conjura su potencial capacidad destructiva para el ser humano asociándose simbólicamente con él. Tal es el caso también de la araña de Bourgeois: junto a los elementos positivos que destaca la artista de su madre-araña están presentes también los negativos que se asocian a este animal, como el veneno que puede traer la muerte y consiguientemente el terror. Sin querer hacer un psicoanálisis apresurado —aunque hacemos notar que Bourgeois se psicoanalizó muchos años y dominaba también el lenguaje psicoanalítico— no podemos dejar de remarcar este elemento ambivalente en la relación con la madre: su capacidad de protegerla y cuidarla le otorga también un poder desmedido sobre ella. Pero como Bourgeois dice, “La escultura es lo único que me libera” (Teyssier, 1993: 51’).

4. Primitivismo y crítica social

Desde principios del siglo XX la asociación entre lo primitivo y lo femenino tiene un registro profundamente crítico en términos sociales como hemos visto en el caso de Höch. A finales del siglo, en 1985, un grupo de artistas que se llamaban a sí mismas *The Guerrilla Girls* desplegaron por el Soho neoyorquino pósters reivindicativos en una forma particular de *performances* cuestionadoras. En uno de estos carteles podía leerse, bajo una lista de 20 galerías: “Estas galerías muestran no más del 10% de mujeres artistas o absolutamente ninguna”. Otro póster, posiblemente el más elocuente de su carrera, planteaba la pregunta: Do women have to be naked to get into the Met Museum? En este cartel una mujer desnuda con una máscara de gorila aparecía junto a un texto que decía: “Menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos” (Guerrilla Girls a, 2015: *web*). El origen de este trabajo está en un encargo de diseñar una cartelera para el Public Art Fund en Nueva York, que lo rechazó con el argumento de que el diseño no era suficientemente claro. Las Guerrilla Girls pagaron un espacio de propaganda en los buses de Nueva York para poder exponerlo, hasta que la compañía canceló el encargo diciendo que la imagen era demasiado sugestiva. Efectivamente, es muy sugestiva. Combina la famosa *Odalisca* de Ingres con la máscara de gorila: una conjunción extraordinariamente lograda de la idea de lo femenino sexuado —una mujer perteneciente al harem, condensación de las fantasías acerca de la mujer como objeto sexual— junto a la referencia a lo primitivo como lo instintivo, lo brutal, lo salvaje.

El grupo que estaba detrás de estas *performances* cuestionadoras del orden artístico establecido eran todas mujeres, llevaban nombres de artistas mujeres muertas y aparecían cubiertas por una máscara de gorila, lo cual les aseguraba el anonimato. A pesar de que hayan declarado que la elección de la máscara de gorila fue casual (Guerrilla Girls b, 2015: *web*), es muy significativo el hecho de que el icono elegido para la máscara sea el gorila, cuya asociación con el racismo colonialista hacia la raza negra no necesita mayor comentario. Por otro lado, en muchos de sus posters y en sus declaraciones, la crítica al sexismo va inextricablemente unida a la del racismo, como en el poster en el que leemos: “por los 17.7 millones que ha gastado en una sola pintura de Jasper Johns, podría haber comprado por lo menos una obra de todos estas mujeres y artistas de color.” Las Guerrilla Girls retomaban la corriente iniciada en las *performances* de mujeres, como las de Carolee Schneemann, en las que el elemento cuestionador del carácter

patriarcal del sistema artístico aparecía a través del binomio femenino-primitivo como reflejo del sistema social. Tiene interés remarcar también que el principio constructivo de la imagen de las Guerrilla Girls, el desnudo femenino de la tradición clásica de la historia del arte con una cabeza que simboliza lo primitivo, es la misma que inauguraba Hannah Höch en *Extraña belleza*.

En 2014 las Guerrilla Girls vuelven sobre su poster inicial e iniciático (Guerrilla Girls a, 2015: *web*). Donde estaba la *Odalisca* de Ingres con máscara de gorila se superpone ahora la fotografía de una mujer joven y atractiva, desnuda y con la misma máscara, con un texto que corrige el anterior en el que se lee: “Do women have to be naked to get into Music Videos? While 99% of the Guys are dressed”. Si el cartel inicial sigue siendo válido en su relación estructural de asociación femenino/sexuado-primitivo es porque lo primitivo, ahora entendido como lo no occidental, lo Otro, lo neocolonial, y lo femenino, siguen asociados en la obra de algunas artistas feministas en función de su capacidad crítica subversiva de los valores artísticos y sociales establecidos.

5. Conclusiones

El primitivismo es uno de los elementos constitutivos de la contemporaneidad artística, con una poderosísima carga cuestionadora en términos estéticos pero también sociales. Desde el “descubrimiento” del arte primitivo por parte de las primeras vanguardias el primitivismo ha recorrido el arte de los siglos XX y XXI como fuente de contestación de prejuicios y roles establecidos. Ello ha convertido al primitivismo en un elemento de referencia muy importante para algunas artistas feministas que buscaban a través de su arte establecer nuevos parámetros en la consideración de la mujer en la sociedad. Así como el “primitivo” es el otro del “civilizado”, la mujer es el otro del hombre. Pero a partir de los años 60 del pasado siglo la relación entre primitivismo y feminismo se enriqueció en una vertiente positiva: el cuerpo femenino es el centro de la fertilidad y la divinidad, tal como aparece en las culturas primitivas. El primitivismo ha servido - y sirve- también para la crítica de la discriminación de la mujer asociada a la crítica de la discriminación racial.

Referencias

- Bueno, S. (1996). *Leyendas cubanas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Del Valle, A. (2013). Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) pp. 508-523.
- Ernst, M. (2008). *Tres novelas en imágenes*. Girona: Atalanta.
- Freud, S. (1979). *Obras completas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Gilman, S. (1985). Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No.1, “Race,” Writing, and Difference (Autumn, 1985), pp. 204-242.
- Gobineau, A. de (1967). *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Éditions Pierre Belfond.
- Guerrilla Girls a (2014). Extraído el 7.3.2015. Disponible en www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml.

- Guerrilla Girls b, Conferencia en el Matadero, Madrid (2015, enero 31). Extraído el 7.3.2015. Disponible en <https://vimeo.com/119127188>.
- Horsfield, K., Garcia-Ferraz, N. y Miller, B. (Directores) (1987). *Ana Mendieta, Fuego de Tierra* [Video].
- Lavin, M. (1993). *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven: Yale University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *Le totémisme aujourd'hui*. Paris: P.U.F.
- Makela, M. (1996). From an Ethnographic Museum: Race and Ethnography in 1920s. Germany. En *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center. pp. 70-72
- Malle, L. (Director) (1978). *Pretty Baby* [Video]. Los Angeles: Paramount Pictures.
- Malraux, A. (1974). *La Tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard.
- Mendieta, A. *Esculturas Rupestres: Libro de Trabajo* (1982). En *Ana Mendieta*. (1996). Santiago de Compostela: Polígrafa.
- Merewether, Ch. De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. En *Ana Mendieta*. (1996). Santiago de Compostela: Polígrafa. pp. 93-127
- Ocampo, E. (2011). *El Fetiche en el Museo*. Madrid: Alianza.
- Rubin, W. y otros (1994). *Les Demoiselles d'Avignon*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Schneemann, C. Extraído el 12.3.2015. Disponible en www.caroleeschneemann.com/works.html.
- Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge.
- Steinberg, L. (1988). The Philosophical Brothel. *October*, 44 (spring), pp. 7-74.
- (1988). Corrections: The Philosophical Brothel. *October*, (summer) 45, p. 2.
- Teyssier, J. (Director)(1993). *Louise Bourgeois, une vie*. [Video]. Paris: Centre Georges Pompidou.
- VVAA (2000). *Louise Bourgeois*. London: Tate Modern.