

2020

DESNUDO E IDENTIDAD EN LA OBRA DE ANITA STECKEL Y JOAN SEMMEL

PRESENTADO POR: MIGUEL A. RAMÍREZ MUÑOZ
DIRIGIDO POR: PROF. JOAN COMPÀS MONTANER
CURSO 2019/2020

MASTER EN HUMANIDADES: ARTE, LITERATURA Y
CULTURA CONTEMPORÁNEA

Para Ana, mi compañera
durante 33 cortos años y mi
estímulo y sostén en la vida.

DESNUDO E IDENTIDAD EN LA OBRA DE ANITA STECKEL Y JOAN SEMMEL

Presentado por: Miguel A. Ramírez Muñoz

RESUMEN

Se analiza la obra de dos figuras destacadas del movimiento feminista americano: Anita Steckel y Joan Semmel, vinculadas no sólo cronológicamente, sino a través de su pertenencia a un grupo reivindicativo: el "Fight Censorship Group. Este grupo expresa la convergencia de toda una serie de movimientos socioculturales que tuvieron lugar en los Estados Unidos durante las décadas de los 60 y 70 y que se expresaron artísticamente durante las dos décadas siguientes. Su único elemento formal aglutinante fue la expresión libre de un desnudo sexualizado, protagonizado por la mujer.

La obra de Steckel fusiona un dibujo sobre un fondo fotográfico, generando así collages al modo dadaísta, que provocan una recontextualización de los elementos fotográficos para hablarnos de las relaciones de poder dominadas por lo masculino. Presenta poca variación temática y formal a lo largo del tiempo. La obra de Semmel se caracteriza por una pintura realista, de colores intensos, en el que se muestra la sexualidad femenina desde la propia óptica de la mujer, con una gran componente de autorrepresentación. Con mayores variaciones cronológicas que las de Steckel (la artista vive actualmente).

El presente trabajo pretende mostrar como estas diferencias temáticas y formales son fruto de un discurso identitario configurado a través de las vivencias personales de estas artistas, diferencias relacionadas con la identidad judía, y con las distintas corrientes presentes dentro de un movimiento feminista, este último muy influenciado por los movimientos revolucionarios que afectaron a la sociedad americana de la postguerra.

Palabras clave: Anita Steckel, Joan Semmel, identidad, feminismo, desnudo.

Contenido

RESUMEN	1
I. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO GENERAL DE LA INVESTIGACION.	3
II. EL ESTADO DE LA CUESTION	4
III. EL MARCO SOCIOCULTURAL	4
IVb. LA REVOLUCION SEXUAL	5
IVc. FEMINISMOS	7
IVd. LA IDENTIDAD QUEER Y LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA DE GÉNERO.	8
IV. EL MARCO ESPECÍFICO: EL “FIGHT CENSORSHIP GROUP”	9
V. LA VISION DEL CUERPO EN EL ARTE FEMINISTA	11
VI. ANITA STECKEL: TEMÁTICA Y ESTRUCTURA FORMAL	13
VII. JOAN SEMMEL: TEMÁTICA Y ESTRUCTURA FORMAL	22
VIII. CONCLUSIONES	33
IX. BIBLIOGRAFÍA	34
X. REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES INSERTADAS.	37

I. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO GENERAL DE LA INVESTIGACION.

Los objetivos del presente trabajo se relacionan muy directamente con las diferencias evidentes en la obra de las dos artistas que centran nuestro estudio. Anita Steckel y Joan Semmel, nacieron en Nueva York en fechas muy próximas: 1930, la primera y 1932, la segunda. Fueron feministas que formaron parte de un movimiento muy reivindicativo, desde el punto de vista artístico, denominado “Fight Censorship Group” (Levin, 2007) y, como la mayoría de los componentes de este grupo, eran de familia judía. Sin embargo, los aspectos técnicos y formales de sus obras se revelan a simple vista como extraordinariamente diferentes. Esto me lleva a formular la siguiente pregunta que centra la investigación subsiguiente:

**¿De qué forma se expresa artísticamente la identidad en la obra de estas dos artistas?
¿Cuales son esas claves identitarias?**

La pregunta debe llevar como respuesta un estudio analítico detallado de las obras en consideración, lo que requiere de un análisis teórico previo. Uno de los aspectos más complejos va referido al propio concepto de identidad. La identidad, concebida como identidad personal, es objeto de numerosos debates y teorías pues debe responder a preguntas tales como qué permite a una persona ser la misma que en el pasado o que lo será en el futuro (Garret, 2000). Independientemente que se considere o no los elementos psicológicos como constituyentes centrales de la identidad cabe siempre preguntarse por los elementos externos, de carácter social, que inciden en la misma. En nuestro caso está claro que deberemos hablar de una identidad sexual, que referiremos a la teoría performativa de género de la filósofa post-estructuralista Judith Butler (Duque, 2010), como marco teórico principal. Adicionalmente, cabe preguntarse si existe una identidad judía y, de existir ésta, si va a verse plasmada en las obras a comentar. En cualquier caso, la identidad se construye en el tiempo, en el tiempo histórico vital de la persona. En este contexto fueron decisivos los acontecimientos sociales revolucionarios que tuvieron lugar en los Estados Unidos en la década de los sesenta (Fontana, 2011) y agitaron la cultura: lucha por los derechos humanos, revolución sexual, movimiento hippie y el propio movimiento feminista. Dentro del mismo se produce un importante cambio pasándose de un feminismo de la igualdad a un feminismo de la identidad (Martínez-Collado, 2015).

¿Cómo se transcribieron todos estos importantes cambios a la obra artística? De un modo general, Lippard (1990), nos comenta cómo la corriente feminista, por no llamarla movimiento, amplió los medios y formas de representación artística. El uso de estos medios (nuevos y viejos) en la obra de Anita Steckel y Joan Semmel, es un elemento central en nuestra pregunta de investigación.

Las características de la investigación – un periodo artístico concluido y una de las artistas indicadas fallecida hace ya bastante tiempo – nos hicieron centrarnos en fuentes bibliográficas secundarias, haciendo un especial hincapié en fuentes fidedignas indexadas en *Art and Humanities* o en publicaciones periódicas de universidades destacadas que obvian los problemas relacionados con la ausencia de referencias de calidad en algunas publicaciones con tienen carácter interdisciplinar. Pese a ello, incluimos referencias tomadas directamente de la Web, en tanto que nos proporcionan información destacable de entrevistas, realizadas por los distintos medios, a las artistas en cuestión.

Las imágenes de la obra, imprescindibles para nuestro estudio, fueron tomadas directamente de Internet, utilizando las referencias cruzadas necesarias para garantizar su

asignación y datación. Para ello ha resultado de gran ayuda la página web de Joan Semmel.¹

II. EL ESTADO DE LA CUESTION

La identidad un elemento tremendamente complejo en el que inciden tanto condicionantes externos como internos y se desarrolla en el tiempo. Un tiempo externo, en el que el sujeto se ve envuelto en un mundo socio-cultural condicionado históricamente, y un tiempo interno, más personal e íntimo, ligado a las propias vivencias. La traducción de estos elementos a una interpretación diferencial de la expresión artística, en Anita Steckel y Joan Semmel - más allá de las evidentes diferencias estilísticas - no es pues labor fácil. Las fuentes documentales disponibles tienen diferentes pesos específicos para estas dos artistas. Anita Steckel, pese a su extraordinaria importancia en el arte feminista, ha sido casi ignorada hasta fechas muy recientes. Los principales trabajos sobre la misma se deben a Richard Meyer y a Rachel Middleman, que ponen el acento en el carácter identitario de su condición judía como elemento interpretativo de su obra. De carácter reservado, nos dejó muy pocas entrevistas personales que pudiesen establecer un enlace entre su obra y su biografía personal. Joan Semmel es un caso muy diferente, casi opuesto. De carácter mucho más extrovertido, la principal fuente bibliográfica para el análisis de su obra son sus propias declaraciones, que realiza (vive actualmente) en distintos medios de comunicación. Igualmente, en pequeños trabajos relacionados con sus exposiciones recientes patrocinadas por Alexander Gray Associates. Sólo parece existir un punto de conexión entre estas dos artistas: El Fight Censorship Group en el que centraron su actividad política feminista. Los elementos cohesivos en el interior de este grupo, más allá de la condición judía, no parecen estar estudiados.

El presente trabajo pretende ser una aproximación al mundo de estas dos artistas feministas que, compartiendo el mismo tiempo histórico, ubicación geográfica, estructura familiar judía y militancia en el mismo grupo feminista, expresaron sus identidades, a través del desnudo, de un modo muy diferente.

III. EL MARCO SOCIOCULTURAL

El análisis de la producción de nuestras dos artistas sólo es posible si nos situamos en el contexto sociocultural que permitió su gestación. Aunque, temporalmente muy amplio, su base se centró en los acontecimientos sociopolíticos que tuvieron lugar en los Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70 y que alcanzaron su plenitud en los años 80 y 90. Intentaré, brevemente, describirlos.

IVa. LA CONTRACULTURA.

El movimiento hippie dio lugar a unas pautas de comportamiento que van a caracterizar en mayor o menor medida los años 60 y 70 y es un elemento central de la que denominaremos contracultura. Su estilo de vida se conoce como "Drop Out" (salirse). El hippie optaba por un camino "desviacionista" dentro de su propia sociedad. Se identificaron con un misticismo oriental al que unieron una hipotética resurrección espiritual del indio americano, emblema de lo simple frente al mundo tecnológico actual. Un regreso a la tierra y los espacios abiertos, aunque no del todo excluyente con esa sociedad con la que estaban disconformes

¹ http://www.joansemmel.com/ftp.joansemmel.com/JOAN_SEMMEL.html

(ocupación de parques, pero no colonización de espacios rurales). Se suele considerar que su filosofía se basaba en tres pilares: drogas, sexo y rock' en' roll. Las drogas se consumieron masivamente, especialmente la marihuana, el peyote y el LSD, y se integraron en su cultura, con el objeto de alterar la realidad a través de formas de pensamiento intuitivo y no mostraron la gravedad social que tendrían posteriormente otros alucinógenos. El Amor fue una enseña del mundo hippie y su lema de "haz el amor, no la guerra" en el que se aunaba la permisividad sexual completa y el antibelicismo, ha permanecido como un elemento identitario del movimiento. Se habla de un amor algo ingenuo y adolescente que evade una sexualidad genital completamente desarrollada, pero que también permitió la práctica de una bisexualidad no culpable. El tercer elemento, la música rock, que terminó por asociarse a la canción de protesta, sirvió como un elemento de cohesión del grupo (Solé, 2005: 439,449). En cualquier caso, la permisividad sexual que proclamaron generó un nuevo planteamiento sobre las definiciones de "masculino" y "femenino".

La filosofía de la "nueva izquierda", el antiimperialismo, la lucha por los derechos sociales - en la que se integran los movimientos feministas - y la subcultura hippie, van integrando un conjunto unificado, aunque no siempre muy coherente, que se ha dado en denominar "contracultura". A la misma contribuyeron, en cierta medida acontecimientos importantes que ocurrieron en Europa, como el mayo de 1968 parisino. El término se debe a Theodore Roszak, que podemos considerar como fundador del grupo, pero que la mantiene con una cierta ambigüedad. "Es un término muy amplio en el que con frecuencia se incluyen realidades muy diversas, cuando no contradictorias" (Dezcallar, 1984: 209). Este autor establece un objetivo social básico para la misma:

"En ella se contenía una actitud de protesta contra la sociedad tecnocrática que trataba de evitar la burocratización de los partidos y organizaciones revolucionarias tradicionales, y que proponía unos medios nuevos para transformar la sociedad, unos medios que trataban de contener en sí mismos un adelanto de la sociedad desalienada que deseaban crear". (Dezcallar, 1984:209)

En el análisis que hace este autor a la obra de Roszak, hace hincapié en el fuerte individualismo del movimiento que priorizaba la emancipación individual sobre la colectiva, un cierto pesimismo social y nostalgia de la "naturaleza original"- al modo de Rousseau - un rechazo a la abstracción que ponía bajo sospecha a los intelectuales y, pese a sus objetivos generales, un intento de escapar del mundo exterior más que de transformarlo. Uno de los elementos más interesantes de la contracultura fue su deseo de incorporar los fines a los medios en su intento de rechazo de los esquemas rígidamente jerárquicos de partidos políticos y organizaciones sociales. La experiencia cotidiana y estética se vuelven elementos fundamentales en el camino hacia el cambio. El mundo de lo irracional explorado por las nuevas psicologías post freudianas y, muy particularmente por el uso de psicotrópicos, aumentan ese aislamiento e individualismo. Pese a las protestas, llevadas a cabo de un modo pacifista, "Roszak señala que la verdadera revolución no consiste en hacer que las cosas sucedan, sino en dejarlas que sucedan" (Dezcallar, 1984:229).

IVb. LA REVOLUCION SEXUAL

Aunque ya se había hablado de una revolución sexual al final de la Primera Guerra Mundial, esta segunda revolución sexual, desarrollada durante las décadas de los años 60 y 70, tuvo una importancia mucho mayor, protagonizando el cambio cultural de todo el periodo.

El término "revolución sexual" indica un desarraigo revolucionario de la moral sexual tradicional. Se encuentra asociado a una plétora de cambios actitudinales y de comportamiento: la nueva moralidad y la Filosofía de Playboy, comunas y convivencias, amor libre y sexo fácil, compartición de esposa y de pareja, salida del armario y vida extramatrimonial, películas X y revistas de desnudos integrales" (Smith, 1990: 416)

Centrándonos en un análisis más detallado de estos comportamientos, podemos subrayar una serie de hechos relevantes (Escofier, 2004) (De Miguel, 2015):

- a) El aumento en el número de partenaires sexuales reforzado por los matrimonios más tardíos y por el aumento de los divorcios.
- b) Los métodos de control de la natalidad que ayudaron a separar la sexualidad de la reproducción.
- c) Algunos cambios sociales fueron más trascendentes que la “píldora”. El aumento del poder adquisitivo permitió a los adolescentes el uso del automóvil para escapar los sábados por la noche del marco familiar y establecer un espacio apto para la intimidad de las parejas. (Fontana, 2011)
- d) El desarrollo de la pornografía tanto en los films (películas X) como publicaciones eróticas dirigidas al público masculino, como Playboy² y Penthouse, u otras en las que se mezclaban temas serios y desnudos femeninos. Para el público gay no aparecen revistas especializadas, sino que los contenidos sexuales más explícitos se incorporan a las revistas de culturismo y salud física (“beefcake”) que se desarrollaron a partir de la década de los 50. Cambios en las actitudes hacia la sexualidad femenina, la homosexualidad y la libertad de expresión sexual.

A los cambios citados contribuyó, no sólo la difusión de la filosofía psicoanalítica de Freud, sino de uno de sus discípulos relevantes, Wilhelm Reich, quien asoció la represión sexual a un desorden psicológico que conduce a comportamientos autoritarios; o a Alfred Kinsey quien analizó los considerados “comportamientos desviados” para concluir que la homosexualidad es mucho más común de lo que se cree, y que el 37% de la población masculina adulta, en los Estados Unidos, ha tenido alguna experiencia orgásmica de este tipo. Igualmente considera que, contra el estereotipo prevaleciente, la mujer está más interesada en la sexualidad que en la reproducción. Estos trabajos fueron reforzados posteriormente por Master y Johnson, un ginecólogo y una sexóloga, que en 1966 publicaron un libro de referencia “Respuesta Sexual Humana” que estableció las diferencias fisiológicas entre la sexualidad masculina y femenina.

Se redefinió la sexualidad femenina en parte gracias al Informe Hite, pero principalmente por la contribución de los movimientos feministas radicales que proclamaron el derecho de la mujer a la satisfacción sexual, denunciaron una sexualidad hecha por y para varones, lucharon a favor del aborto y cuestionaron la estigmatización de las lesbianas. El movimiento feminista luchó contra las publicaciones porno que cosificaban a la mujer y, de un modo general, ante una liberación sexual que era sólo masculina al no existir una reciprocidad y “las mujeres “liberadas” acababan convertidas en amantes de los hombres casados” (De Miguel, 2015:25). Pese a ello, el saldo de este movimiento es considerado positivo (De Miguel, 2015:26).

En una época de grandes cambios sociales, la “revolución sexual” se vio inmersa en una polémica entre grupos religiosos conservadores y “progresistas sexuales” y debió enfrentarse a obstáculos como las enfermedades de transmisión sexual, ya conocidas pero que se incrementaron en los 70. A partir de principios de los 80, el descubrimiento del SIDA enfrió sobremanera los esquemas de promiscuidad asociados parcialmente a este movimiento.

Con todo debemos plantearnos hasta qué punto la sociedad asumió, de un modo general, estos planteamientos. Un análisis revela que los cambios no fueron tan exagerados como lo creyeron varias generaciones de americanos. Durante la década de los 60 se fue incrementando la tendencia favorable al sexo prematrimonial, a la pornografía, a la educación sexual, a la información sobre el control de la natalidad, así como una mayor permisividad general. En los 70, sexo prematrimonial, educación sexual e información sobre el control de la natalidad se mantienen sin grandes cambios, pero aparecen actitudes

² PlayBoy se lanzó al mercado en 1953.

conservadoras respecto a la homosexualidad, la pornografía, y la libertad sexual (Smith 1990: 418-419). Los efectos de esta década pueden relacionarse con la crisis económica y la regresión social vivida que condujo a un importante retorno a la religión³ (Fontana, 2011).

IVc. FEMINISMOS

El feminismo, según lo define la Real Academia de la Lengua, es “una doctrina y movimiento social que pide para la mujer el reconocimiento de unas capacidades y unos derechos que tradicionalmente han estado reservados para los hombres”. Posiblemente esta definición parezca corta a un/una feminista, pero puede servir como punto de partida para comentar un movimiento muy complejo que se inició en la Ilustración y tuvo un auge con los movimientos sufragistas que tuvieron lugar durante el siglo XIX y principios del XX. Durante este periodo se da una fuerte contestación de tipo político y “aparece, por primera vez, como un movimiento social, de carácter internacional, con una identidad autónoma, teórica y administrativa” (De Miguel, citado en De las Heras 2009:53). Los años 60 del pasado siglo, con su contestación general hacia los esquemas sociopolíticos en vigor, supusieron un replanteamiento del movimiento. Alejados de los problemas de la representación política, el feminismo se plantea un doble reto que afecta, fundamentalmente, al ámbito privado. La visión de la situación privada de la mujer, bajo el lema “lo personal es político”, y las causas de la opresión, que se centran en situaciones de dominación y patriarcado.

De las Heras nos habla, por un lado, de un feminismo de la igualdad (que engloba al feminismo liberal, al socialista y al marxista) que considera que las diferencias humanas son consecuencias de relaciones de dominación. Si desaparecen éstas y se da una auténtica igualdad de oportunidades se alcanza la deseada igualdad. Esta teoría excluye el planteamiento de cualquier especificidad femenina. Dos obras de Betty Friedan destacaron este planteamiento: “La mística de la femineidad” (1963) y “La Segunda Fase” (1966). Aunque, como hemos indicado no hay un planteamiento ideológico común en todo el movimiento, se le considera un feminismo domesticado, en tanto que parece que las mujeres se asimilan a los hombres, masculinizándose. Por otro lado, se acusa al mismo de conservadurismo, no reconociendo identidades que se no se encuadren en géneros únicos masculinos y femeninos.

El segundo tipo de feminismo es el feminismo de la diferencia. En éste defiende que:

“la causa de la desigualdad real entre mujeres y hombres es la caracterización patriarcal de la mujer y los esfuerzos feministas por igualar a mujeres y hombres y, por otro, que las mujeres ni quieren ni pueden insertarse como iguales en un mundo proyectado por los hombres” ... existe una esencia específicamente femenina que justifica las diferencias de trato entre los dos sexos” (De las Eras, 2009:62)

Dentro de este segundo tipo puede encuadrarse el “feminismo radical” que surgió también en los sesenta entre mujeres decepcionadas por el papel que jugaban dentro de los movimientos de emancipación. Decidieron separarse de los varones y constituir el “Movimiento de Liberación de la Mujer”. Su importancia, cara a la evolución posterior del feminismo, es fundamental pues pusieron de manifiesto los mecanismos de poder y los modos en los que éstos estructuraban la familia y la sexualidad, los sistemas de gratificación masculina de los que la mujer está excluida y la idea de la opresión de las mismas sólo por el hecho de ser mujeres. Generaron grupos de autoconciencia y defendieron, entre las mujeres, el igualitarismo y el rechazo a las jerarquías. El elemento más característico de este feminismo, según María Luis Balaguer, consiste en “destacar, sobre todo el aspecto biológico de la mujer y su alcance como factor de diferenciación del hombre” (citado en De las Eras, 2009:64).

³ Fontana indica que la afiliación a los Testigos de Jehová aumentó un 36% en la década de los 70

Hacia mediados de los años 70 el feminismo radical da paso al denominado feminismo cultural que, en el fondo es mucho más radical que su precursor. Este no intenta superar las diferencias sexuales, sino que las magnifica. Se exalta lo femenino y se denigra lo masculino y sostiene una doble ética. La masculina basada en la agresividad, competitividad y egoísmo y la femenina, denominada ética del cuidado, fundada en afectos, sensibilidad y altruismo. Esa dicotomía que proclama dos esencias, una femenina y una masculina, de la cuales la femenina es superior, va contra los postulados originales del movimiento y ha dado lugar a numerosas críticas dentro del mismo.

Desde los postulados del feminismo de la diferencia y, en parte desde los del feminismo cultural existió un “feminismo lesbiano” que puso su acento en las ideas de sexo como constructo social y en el que la diferencia sexual sólo es fruto de unas relaciones de poder preexistente que establece que “la categoría de “mujer” únicamente cobra sentido en el marco del sistema heterosexual en relación de subordinación al varón” (Andrés, 2013). Negando la categoría única de “mujer” o indicando que las lesbianas son ajenas a esta categoría, este colectivo se enfrentó al heterosexismo del movimiento feminista que las silenciaba. La cuestión lesbiana fue fuente de muchas polémicas en tanto que algunos pretendían describirla en exclusiva a través de relaciones de patriarcado, excluyendo la cuestión erótica. El tema es demasiado complejo para poderlo abordar aquí. En cualquier caso, su trascendencia es enorme cara a los conceptos de “género” desarrollados en la década de los 80.

El feminismo deja huella y polémica dentro del mundo del Arte y, específicamente, dentro de la representación del desnudo. De acuerdo con algunas corrientes del mismo, la representación del desnudo tiene como base una particular “mirada masculina”, muy diferente de la óptica femenina. La mirada masculina proyecta sus fantasías en el mundo femenino y convierte a la mujer en “objeto para ser mirado”, en espectáculo pasivo. La mujer espectadora tiene ante sí dos posibilidades: o se identifica con el objeto erótico o se “traviste” adoptando una óptica masculina (Mayayo, 2007:107-108). Ante estos hechos se plantea si es posible representar el cuerpo de la mujer sin convertirlo en objeto erótico. Mary Kelly, artista conceptual y feminista, proclamará. en la década de los 80, la necesidad de rechazar la “figuración literal del cuerpo femenino” (Mayayo 2007:108)

Pese a lo anteriormente comentado, el movimiento feminista, en su aspecto artístico se movió fundamentalmente en dos direcciones, muchas veces interconectadas: Una lucha contra la “falocracia” y una reivindicación de la sexualidad femenina. Las dos artistas, objeto de este análisis representan, en gran medida, estas dos ópticas que transcriben en sus distintas representaciones del cuerpo desnudo. Volveremos sobre las diferentes miradas sobre el cuerpo que se aprecian en el arte feminista en la sección V.

IVd. LA IDENTIDAD QUEER Y LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA DE GÉNERO.

Aunque, cara a nuestra investigación, el aspecto queer podría considerarse irrelevante, la Teoría de Género tiene una influencia decisiva no sólo en el movimiento feminista sino en la percepción social de la identidad sexual.

El término género fue popularizado, a mediados de los años 50, por el psiquiatra estadounidense Robert Stoller que intentó distinguir entre el sexo biológico y la identidad sexual, esto es, la propia percepción del sexo. Así que, de un modo general, puede considerarse que el género es “el conjunto de comportamientos esperados de una persona en función de su sexo biológico” (Enguix Grau,2 2018:12). Durante la década de los 60 y 70 el género es objeto de numerosos debates filosóficos al que se incorporan psicólogos, sociólogos y el propio movimiento feminista. Se hace hincapié más que en sus aspectos biológicos, en la construcción social del mismo y, por tanto, en la necesidad de vincular este

término a una situación histórica y cultural concreta. Desde esta perspectiva, se ha pasado de hablar de hombre y mujer a masculinidad y femineidad, pero la situación es mucho más compleja. El género no es un simple descriptor estático que nos habla de una realidad “natural” sino un sistema analítico. Frente a la categorización masculinidad y femineidad como círculos cerrados y excluyentes debemos hablar de diversas masculinidades y femineidades hegemónicas y subalternas que no siempre están dirigidas de un modo unidireccional de lo masculino a lo femenino.

Posteriormente, ya en los años 90, Judith Butler elaboró, influenciada por la obra de Foucault, una teoría performativa del género. En resumen, postula que el género no “es”, “se hace”.

“En resumen, creemos que no existe una identidad de género ni una única identidad personal acabada: somos la suma de múltiples identidades” (Enguix Grau, 2018:14)

Cuando este conjunto de identidades se aparta de la categoría de la heteronormatividad, suele usarse el término “queer”. Este genérico - cuyo significado original del inglés es “raro”, “extraño” - se utilizó inicialmente con sentido peyorativo para designar a la comunidad homosexual: gay o lesbiana. Posteriormente fue asumido como propio por el conjunto LGBTI y lo traigo aquí para poder referirme a las distintas expresiones artísticas de gays y lesbianas en las dos décadas reseñadas. Debo destacar que, dentro de las teorías de género, existe una “teoría queer” basada en gran medida en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick, influida por Butler y Foucault.

Hasta la revolución sexual las manifestaciones de la homosexualidad en el arte son sutiles y muy limitadas, pero van ganando en importancia y en los años 70 muchos artistas gays la proclaman abiertamente en sus obras y utilizan su arte no sólo con fines estéticos sino subversivos. Contrariamente, “la sexualidad lesbiana y el deseo están completamente divorciados de las artes visuales de los 60” (Kilian, 2011).

Las artistas lesbianas dividen sus esfuerzos entre el feminismo, en el que se consideran integradas, y el movimiento de liberación gay, sin expresión de su propio deseo homosexual. Para la población gay la situación era bastante diferente, pero no podemos tratarla aquí por razones de espacio.

IV. EL MARCO ESPECÍFICO: EL “FIGHT CENSORSHIP GROUP”

Si queremos establecer un punto de enlace en la discusión sobre Anita Steckel y Joan Semmel, éste será, sin duda el “Fight Censorship Group”, pues en el mismo se va a aglutinar el feminismo artístico y la polémica (por indeterminada) cuestión sobre la identidad judía en ambas autoras. Este grupo fue creado por Anita Steckel en 1973 como una respuesta a la censura ejercida sobre su exhibición “The Feminist Art of Sexual Politics” en Nueva York. La muestra estaba constituida, fundamentalmente, por su serie “New York Skyline” (Middleman, 2013: 25). Según K. M. Jones (2009), un político intentó clausurar una exhibición que mostraba trabajos de Anita Steckel en una universidad de Rockland County, declarando que los aseos eran el único lugar apropiado para contemplar la obra. Pero la polémica estaba implícita en esta exposición. Steckel distribuyó copias de un collage el que la silueta de un pene erecto se superponía a un billete de dólar. Jugó con el título, “Legal Gener” para llamar la atención sobre el hecho de que “la mujer no recibe lo mismo que paga - o “legal tender” (moneda corriente) - por los mismos trabajos [que el hombre]” (Meyer, 2012).

El grupo estuvo formado, adicionalmente, por Judith Berstein, Louise Bourgeois, Marta Edelheit, Joan Glukman, Juanita McNeely, Hanna Wilke y Joan Semmel. Todas ellas feministas e, igualmente, pertenecientes a la comunidad judía. Constituye, por tanto, un

marco teórico específico en el que supuestamente interaccionaron ambas artistas. Pese a ello, Meyer (Meyer, 2008:49) incide en el desconocimiento que se mantiene todavía sobre este grupo, constituido por mujeres de temperamentos muy diferentes y disímiles desde el punto de vista artístico.

Quizás la primera pregunta que debemos formularnos se relaciona con las posibles razones que movieron a la generación de un grupo feminista artístico, en Nueva York, y basado en mujeres judías. Para responder a ello debemos centrarnos en un doble aspecto: por un lado, la situación de la comunidad judía afincada en los países del Este de Europa a finales del siglo XIX y principios del XX y, por otro, en la situación social de la mujer judía en estas comunidades. A partir de 1880 la comunidad judía, acusada de la muerte del zar Alejandro II, fue literalmente masacrada. Los asesinatos, violencia generalizada y violación de mujeres (los “pogromos”) realizados con total impunidad y alentados por las propias autoridades públicas, trataban de reducir la comunidad judía o expulsarla del país. Situaciones similares se dieron en otros países de la zona, como Polonia. El resultado fue una emigración masiva hacia América, especialmente a los Estados Unidos, de la que se llega a hablar de la entrada de 2 millones de personas entre 1880 y 1913. La situación de la mujer, que en Rusia había empezado a absorber actitudes modernas, desde 1860, se vio fuertemente empeorada por estos movimientos antisemitas. Estos ridiculizaban a los hombres judíos representándolos en actitudes feminizadas y estos para reforzar su posición crearon representaciones negativas de la mujer por lo que el antisemitismo condujo a una misoginia. La mujer judía puede llamarse “la oprimida del oprimido” Paralelamente, un grupo de judíos “radicales” realiza huelgas y reivindicaciones diversas en favor de la justicia social y la igualdad de la mujer. El activismo femenino fue destacado y aceptado por la comunidad inmigrante. Estas participaron ampliamente en la huelga de 1909 y, en las elecciones de 1915 y 1917, la comunidad inmigrante judía de Nueva York apoyó el sufragio femenino más que cualquier otro grupo inmigrante. En general la mujer judía se vio envuelta, desde un principio en un esquema reivindicativo social, plenamente aceptado por su comunidad (Levin, 2005).

La fundadora del grupo, Steckel, no parece haber llevado un protagonismo y prefirió mantenerse en un segundo término – eclipsada mediáticamente por figuras como Louise Bourgeois – pese a su controvertido discurso sobre el pene, el día de la constitución del Grupo. En el mismo criticó la doble moral que suponía la ausencia, en los museos, de representaciones masculinas desnudas frente a la abundancia de desnudos femeninos con carácter erótico:

“Si el pene erecto no es lo suficientemente “apto” para entrar en un museo, no debería considerársele suficientemente apto para hacerlo en una mujer, y si el pene erecto es suficientemente “apto” para entrar en una mujer es más que suficientemente “apto” para hacerlo en los más grandes museos” (Meyer, 2008: 49).

Meyer asevera en su trabajo que la yuxtaposición museo/penetración heterosexual se considera una firma del Fight Censorship Group. Sin embargo, el grado de compromiso político y la visión de la desnudez generan muy fuertes diferencias entre Steckel y Semmel. El Fight Censorship Group no actuó como un movimiento artístico definiendo normas y creando modelos artísticos. Las diferencias entre estas dos artistas - que veremos ampliamente en los epígrafes posteriores – surgen de las diferentes posturas feministas. Julia Kristeva analiza la situación del feminismo europeo considerando la existencia de dos generaciones diferentes (Kristeva, 2000: 349-352): Una basada en una identificación con los valores del estado-nación, y que centra sus reivindicaciones en la idea de igualdad, y una segunda, para las feministas cuya militancia es posterior al mayo del 1968, mucho más ajena a la política y que se interesa “esencialmente por la especificidad de la psicología femenina y sus realizaciones simbólicas” (p. 350). Esta autora considera que esta diferenciación generacional fue más importante en Europa que en los Estados Unidos. Esta misma dualidad, igualdad vs. identidad, la apreciamos también en el análisis realizado por

Martínez-Collado (2015). Steckel y Semmel no pertenecieron, cronológicamente hablando, a dos generaciones diferentes, pero parecen expresar en sus obras esta dicotomía.

V. LA VISION DEL CUERPO EN EL ARTE FEMINISTA⁴

Dado nuestro interés en analizar los factores identitarios, centrados en el cuerpo desnudo, que establecen las similitudes y diferencias en la obra de Anita Steckel y Joan Semmel, resulta imprescindible realizar, al menos someramente, los condicionantes internos y, dentro de los mismos, la visión corporal en el entorno feminista en el que se movieron dichas artistas. Algunos de estos factores fueron someramente tratados en el epígrafe IIIc.

Las nuevas teorías feministas centraron un debate sobre el papel tradicionalmente adoptado por la mujer en la sociedad y el modo en el que su imagen corporal, fuertemente sexuada, ha servido para mantener unos estereotipos de género basados en una opresión patriarcal. Algunas feministas intentaron luchar contra esta concepción anulando cualquier referencia corporal en su obra artística, al considerar que la misma siempre serviría para cosificarlas. Según Janet Wolff⁵, el cuerpo femenino tiene “un significado preexistente como objeto sexual y como objeto de la mirada masculina que estos pueden hacer prevalecer, reapropiándolo, pese a las intenciones de la propia mujer”. Si bien estos postulados no conducen necesariamente a una anulación de la expresión corporal femenina, veremos que, desde el movimiento feminista se intenta buscar un nuevo lenguaje que, desde la propia corporalidad femenina, rechace los conceptos falocéntricos y sirva como un vehículo de expresión de la propia sexualidad (Frydrysiak, 2012).

En ocasiones se observa una imagen de “cuerpo doliente” con el que se intenta expresar el sometimiento histórico – supuestamente imperante de un modo universal – impuesto por las estructuras de poder.

“La ira y el sentimiento de victimización sexual de las mujeres se muestran en una gran parte del arte figurativo” (Semmel y Kingsley, 1980, p: 2)

El poder, dentro de la filosofía de Foucault, está siempre en el fondo de las “políticas corporales”, aunque un sector del feminismo acabó atacando parcialmente a este filósofo que no aborda, de un modo general, las perspectivas de género.

Frente a la expresión de un cuerpo sometido y victimizado, aunque no necesariamente rechazándola, surge otra opción que reclama que el cuerpo es un elemento constitutivo de la subjetividad y pide el derecho a una sexualidad femenina propia, ajena a la mirada y al sentir masculino (Campàs, 2017). Un sector del movimiento feminista consideraba que el hombre no era exclusivamente un elemento castrante y dominador, preocupado sólo por una sexualidad primitiva centrada en la eyaculación y veía a la mujer como una herramienta de su disfrute personal, empieza tímidamente a plantear la imagen de un cuerpo desnudo masculino, parte activa en el ritual amoroso. Así Laura Mulvey, en una dura crítica a la exposición de Allen Jones que consideraba literalmente a las mujeres como muebles, concluyó:

“Las mujeres sólo son el escenario en el que el hombre proyecta sus fantasías narcisistas. Ya es hora de que asumamos el control y exhibamos nuestros propios miedos y fantasías” (Mulvey, 1972⁶)

⁴ En este epígrafe se han incluido algunas consideraciones del autor, presentadas en su trabajo de Posgrado en Arte Contemporáneo en la Universitat Oberta de Catalunya en 2017: Visiones sobre el desnudo masculino en el arte contemporáneo.

⁵ citado en (Frydrysiak, 2012)

⁶ Mulvey, Laura. 1972. Fears, Fantasies and the Male Unconscious, or “You Don’t Know What’s Happening, Do You Mr Jones?”. Reproducido en (Jones, 2014).

Sin embargo, en estas fantasías predominaron más las derivadas de la introspección del cuerpo femenino que la exploración del cuerpo masculino. A destacar, en cualquier caso, la visión del desnudo masculino en la obra pictórica de Joan Semmel, Celia Hempton, Cecily Brown, o en las fotografías de Diodora Niccolini o de Suzanne Pastor.

Este grupo, que podríamos denominar erótico, tampoco fue conceptualmente homogéneo. Frente a una mirada sexual – homo o heteroerótica – observamos, en ocasiones, una “vaginalización” o genitalización del cuerpo femenino que tiene más carácter de empoderamiento que plenamente erótico. Como ejemplos destacados, y muy diferentes, de esta última opción podemos citar a Judith Berstein y a Georgia O’Keeffe.

En todos los casos estas diferentes visiones no son excluyentes. Centrándonos en los miembros del Fight Censorship Group, Anita Steckel puede ejemplificar esa concepción del cuerpo doliente y político. Luise Bourgeois usa frecuentemente una fisiología femenina muy centrada en la sexualidad, pero genera formas que tienen muchas otras connotaciones (Semmel y Kingsley, 1980). Judith Bernstein muestra una obra en la que predominan genitales masculinos y femeninos, de colores intensos y aislados de una representación del cuerpo en su conjunto, que dan a la obra un toque más de reivindicación política que sexual. Juanita McNeely y Joan Semmel ponen su atención en la sexualidad femenina, pero no de un modo exclusivo, pues otros elementos identitarios están también presentes. Especialmente, en McNeely se aprecian elementos relacionados con identidad femenina, algunos de ellos traumáticos, como violación o aborto. En la obra de Hanna Wolke, el erotismo está ausente y el simbolismo es más complejo. Autorretratos en los que:

“pequeñas protuberancias incongruentes salpican su cara y torso como crecimientos enfermos: estas son sus heridas distintivas hechas de goma de mascar o, en sus palabras, “coños”” (Mánchester, 2008).

Pese a lo indicado, esta artista mantuvo unas relaciones conflictivas con una parte del movimiento feminista que consideraba su trabajo como narcisista. (Mánchester, 2008). En el caso de Semmel la identidad como un elemento que permanece en el tiempo -como veremos posteriormente - es también una de las claves de su obra.

Dentro del feminismo, pero ajena al Fight Censorship Group se encuentra la figura de Judy Chicago, tremendamente influyente. Una obra como “Red Flag”(1971), en la que se nos muestra la imagen de la retirada de un tampón empapado de sangre, nos muestra, de algún modo, ese cuerpo doliente y una concepción artística ajena a una estética tradicional. Del mismo modo, las artes performativas ponen en escena un cuerpo que puede llegar a adquirir un fuerte acento reivindicativo. Las artistas surgen de “la participación de grupos activistas como Art Worker’s Coalition, Women Artist in Revolution, Women, Students and Artists for Black Art Liberation, Artists’ Protest Committe y Los Angeles Council of Women Artists” (Jones, 2006). Debemos considerar que, incluso fuera del movimiento feminista, el cuerpo había tomado un fuerte protagonismo en el arte, y no sólo como un elemento objeto a representación artística, sino como el lugar en el que se llevan a cabo dichas manifestaciones (Campàs, 2017). Performances y happening se prodigan, a partir de los años 50 y antes de pleno apogeo del arte feminista, adoptando muchas veces características sadomasoquistas reales o simuladas. Algunas artistas feministas centran en estas nuevas técnicas su actividad. Así se muestra este cuerpo victimizado y doliente en Marina Abramovic, al más puro estilo del Activismo Vienés, o político-reivindicativo como Carolee Schneemann, de cuya performance “Interior Scroll” (1975), se dice:

“Completamente desnuda y cubierta con una sábana, Schneemann explicó al público que iba a leer u extracto de su libro *Cézanne. She Was a Great Painter*. Acto seguido se despojó de la sábana y se pintó el contorno del cuerpo y el rostro con grandes trazos de barro. Se subió a una larga mesa y leyó el texto mientras adoptaba una serie de poses típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro con una

mano. Lo dejó caer y, lentamente, se sacó un rollo de papel de la vagina y leyó su contenido, extraído de escritos feministas publicados en un libro anterior⁷

De un modo similar Hanna Wilke, en los años sesenta, presenta en sus esculturas toda una iconología vaginal y plantea el problema de la heterosexualidad feminista (Middleman 2010: 153-207).

Una interesante visión de las políticas corporales en el arte feminista, en las que se comentan varias artistas destacadas (aunque no las objeto de este trabajo) la presenta Sandra Frydrysiak (2012).

De un modo general:

“Antes de que el postmodernismo sancionara tales prácticas, el movimiento artístico feminista mostró la sexualidad lésbica y gay interrumpiendo las restricciones heteronormativas de la sociedad patriarcal, contestó la mirada masculina y desarrolló prácticas alternativas de representación, usó la crítica del arte y de la historia del arte para abordar cuestiones sociales y políticas, abrazó la diversidad, y ensanchó el campo de las bellas artes y de la cultura visual”(Broddsky, 2008: 340)

VI. ANITA STECKEL: TEMÁTICA Y ESTRUCTURA FORMAL

La temática y estructura formal de la obra de Steckel fue prácticamente constante en el curso de su vida y sus temas bastante recurrentes. Una identidad judía, concebida de un modo más político que religioso, parece estar en la base de toda su producción. Steckel era hija de inmigrantes judíos procedentes de Rusia que, aunque no eran practicantes religiosos, hablaban yidish en su hogar, y mantenían un fuerte activismo político contra la situación de los inmigrantes judíos. Esa identidad la expresó de un modo constante en la abundante simbología de la que se cargó su obra. Ésta se incorpora como dibujos o imágenes, relativamente sencillas, sobre un fondo fotográfico, generando collages que siguen la herencia del fotomontaje dadaísta, de las narrativas surrealistas de Max Ernst y, con planteamientos más políticos, de artistas como Hannah Hoch y John Heartfield (Goddard, 2001). Para estas creaciones parte de viejas fotografías que, al decir de la artista, tenían siempre para ella un carácter “horripilante y deprimente” y, de este modo, les insuflaba una nueva vida (Jones, 2009). Su obra pretende recontextualizar todos sus elementos para generar una realidad oculta que va más allá de esa realidad incuestionable que damos a la imagen fotográfica y que nos permite plantearnos temas como el sexismo, el racismo o la guerra (Levin, 2008). Según Ruth Iskin:

“El collage le proporciona a Steckel un medio para abordar y utilizar las tradiciones culturales (masculinas) disponibles, a la vez que les da un giro feminista, lo que le permite presentar su propio punto de vista de esas tradiciones al mismo tiempo que las utiliza.” (citado en Middleman, 2013: 26).

La capacidad perturbadora de la representación es comentada por la propia Anita Steckel y recogida en la publicación anterior:

“No importa que un tema resulte molesto en pintura. Sabemos que no es realmente real. Pero pintar una imagen en una fotografía, a la que estamos condicionados a tomar como una realidad incuestionable, crea luego una inquietud de otro tipo. Algo más desasosegador, un poco más difícil de descreer. La cuestión gira sobre la inquietud de discernir lo que es real y lo que no lo es” (Middleman, 2013: 22)

La temática general y motivaciones de la obra de Steckel nos la cuenta ella misma que, pese a su longitud, reproduzco textualmente:

“En 1971, cuando me pidieron que hiciera una exposición en el Rockland Community College, me dijeron "si traes algo erótico, puedes olvidarte de conseguir un trabajo". Estaba bien mostrar a una mujer desnuda, pero no imágenes sexuales masculinas. Estaba en apuros, porque necesitaba

⁷ Carolee Schneemann (1979) “More Than Meet Joy: Performance Works and Selected Writing”. Bruce R. McPherson (ed.). McPherson & Co. Citado en (Jones, 2006, p:144).

desesperadamente un trabajo. Pero sentí que era una forma injusta de censurarme a mí misma. Así que fui a pelear: mostré mi arte sexual más fuerte, y causó un alboroto. Un legislador del país incluso trató de cerrar el espectáculo. Hoy, la mayor parte de mi trabajo trata sobre lo que es ser mujer, lo que he sentido, y por ello pongo mi propia cara en las fotos. Utilizo el paisaje urbano porque es mi propio entorno, pero también es un símbolo visual del poder masculino. La ciudad está hecha por hombres y dirigida por hombres, y su perfil puede verse como fálico, todas esas estructuras erectas y duras. He tratado de dramatizar el dolor de las mujeres, lo que sufren por los aspectos biológicos de su vida: embarazos no deseados, abortos ilegales, ser abandonadas con niños, así como su esclavitud económica. Pero si eres un artista, estás en una posición de poder, puedes volar tan alto como quieras, al menos en tu imaginación”⁸.

A excepción de las creaciones realizadas en la etapa final de su vida, su obra siempre tuvo dos polos el erotismo y la crítica del poder patriarcal, destacándose esta última. Incluso en aquellos casos en los que reivindicó una sexualidad femenina, como en su célebre alocución sobre el pene en la inauguración del Fight Censorship Group, el supuesto carácter erótico parece tener un fin, fundamentalmente político.

Aunque Steckel es todo un icono del movimiento feminista de los años 70, su producción artística se inició con anterioridad. Entre 1963 y 1969 modificó viejas fotografías históricas, añadiendo un toque erótico, generando un poderoso mensaje visual que nos habla principalmente del racismo y de la guerra. Se trata de la serie que denominó “Mom Art”. El nombre parece haber sido diseñado para antagonizar al de “Pop Art”, considerado vacío y sin sentido (Middleman, 2010). También hoy podemos contraponerlo al uso objetualizado



Fig. 1: Anita Steckel – Return of the Wet Nurse (1963)

de la imagen femenina que caracterizó a muchos de los artistas de este movimiento, aunque, posiblemente, el fuerte sentimiento feminista de Anita Steckel se generó ya en la década siguiente. No abunda el desnudo en este periodo y sólo algunos elementos anatómicos (generalmente piernas) permiten entrever ese erotismo. Técnicamente se modifica la imagen fotográfica con pintura al óleo, se generan “collages” con distintos materiales y se fijan sobre papeles decorativos, adquiriendo el conjunto un destacado carácter surrealista (Middleman, 2010, p. 225). Dentro de este periodo, puede considerarse relevante su obra “Return of the Wet Nurse”(1963) (Fig.1) en la que una nodriza negra

⁸ Anita Steckel “Women in a Male Cityscape” Citada en (Jones, Edit., 2014, p: 50)

desnuda, dibujada sobre la fotografía, mete una mano bajo el abrigo y otra en el manguito de “una dama blanca”. Su pecho está casi en la boca de ésta, pero su expresión parece indicar venganza. Se considera esta obra como un referente en la lucha antirracista de artistas posteriores. Unas características similares se aprecian en “Birthmars” y en “Magnolia Dreaming”, ejecutadas ambas el mismo año.

La transición a la obra de los 70, con su fuerte iconografía fálica, la podemos apreciar en “Secret Members” (1965) (Fig. 2) en la que la artista parece querer destacar los “lazos homosociales que lubrican las relaciones de poder entre hombres heterosexuales” (Meyer, 2012).

Muchas de estas obras protagonizaron una exposición, en la Kozmopolitan Gallery de Nueva York en 1969, que fue un verdadero hito. Hubo que avisar a la policía para garantizar el orden porque más de 500 personas esperaban en la calle la apertura de una muestra consagrada a una única mujer, Anita Steckel, que presentaba una obra de carácter erótico. El comportamiento de la crítica no fue particularmente favorable – ya hemos comentado como ello impulsó la creación del Fight Censorship Group – pero, en una de las afines, el New York Magazine ponía en centro de atención en el desnudo femenino:

“Gigantes desnudas se extienden y retozan sobre paisajes urbanos que envuelven sus piernas alrededor de edificios prominentes, encorvándose casualmente entre un grupo de personas enredadas que esperan un autobús. Una amazona hace un arabesco solitario en una baranda en Coney Island en medio de una pareja de amantes y un grupo familiar” (Middleman, 2010: 227-228)



Fig.2: Anita Steckel – Secret Members (1965)



Fig. 3: Anita Steckel - De la serie "Giant Woman on Empire State" (1969-1972)

Entre 1969 y 1972, la serie "Giant Woman" introduce plenamente el desnudo femenino en el discurso de Anita Steckel. No es que no estuviese presente con anterioridad. Obras como "Last Supper" o "Solo", creadas dentro del esquema del Mom Art, lo incluían explícitamente y fueron modificadas o versionadas, para presentarlas como integradas en esta serie (Middleman, 2010, p. 226). En la primera una mujer desnuda se encuentra extendida, boca arriba, sobre una inmensa mesa rodeada de hombres. La referencia religiosa es evidente, y nos enseña un cuerpo de mujer apto para ser consumido. En "Solo" este cuerpo es homologado a un violonchelo en el que el hombre ejecuta su partitura.

Uno de los principales motivos iconográficos de Anita Steckel lo constituye la ciudad de Nueva York vista aéreamente o, más a menudo, con el río Hudson en primer término. Son composiciones reticuladas en las que el estatismo de la horizontalidad, protagonizada por el río, se contrapone con la verticalidad agresiva – en ocasiones directamente fálica – de los edificios, como comentaba en las declaraciones anteriores. Cuando las verticales dominan, como en la serie "Giant Woman on Empire State" (Fig. 3 y 4), se enfatiza el carácter "masculino-dominante-violento". En su serie "Landscape on New York" (Fig. 3-7) se nos muestra la ciudad a través desde la perspectiva del Hudson, cargada de elementos simbólicos. En la más significativa (Landscape on New York #3, 1973) el cielo visible aparece literalmente cubierto de pequeños textos y elementos simbólicos judíos, tales como estrellas de David, unos extraños peces ovales que nadan en el río y se etiquetan directamente como "gelfilte fish" (plato típico judío similar a nuestras croquetas), estrellas del espectáculo ("Lerny Bruce Lives") y lugares típicos de reunión de la comunidad judía en Nueva York. Estas se muestran en etiquetas como "Coney Island Lives" y "Miami Lives". Todos los símbolos se fusionan de un modo caótico al modo de los grafitis callejeros (Fig. 5).

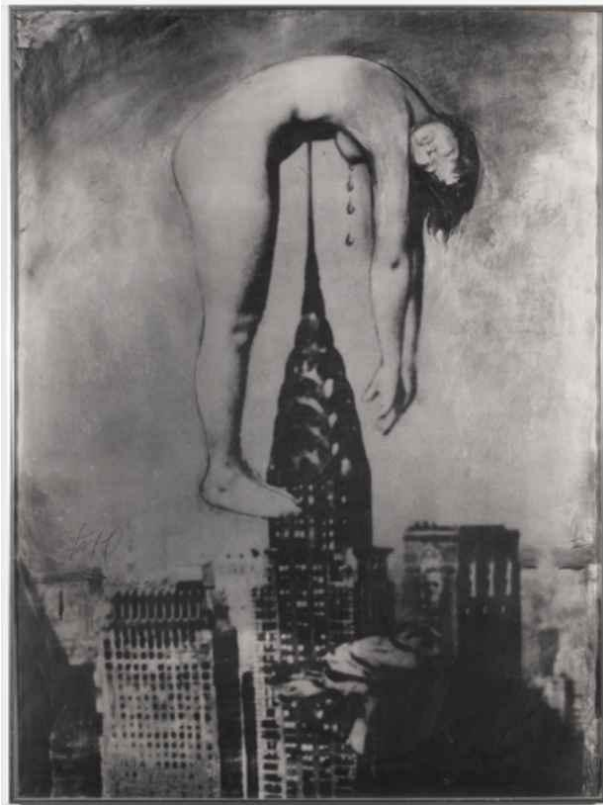


Figura 4: Anita Steckel – Pierced - De la serie “Giant Woman on Empire State” (1969-1972)

El falo, como motivo de dominio masculino político y económico (Meyer, 2012), es uno de los elementos predominantes. Los edificios adoptan formas fálicas y, vemos cómo un personaje masculino, con un gigantesco miembro, esparce su semen mientras su madre se lo da a comer con una cuchara y proclama “come tu miel de poder antes de que se enfríe”.



Fig. 5: Anita Steckel - New York Landscape #3 (1973)

Los desnudos masculinos, siempre itifálicos, refuerzan este esquema de poder, mientras que los femeninos son más variables en cuanto a su tratamiento iconográfico y simbólico. Muchas veces la artista se autorretrata desnuda siguiendo la idea feminista de “lo personal es político”. La vemos en “Giant Woman on Empire State” (Fig. 3 y 4) o en “Just Waiting for the Bus” (Fig. 8). Estas imágenes pueden asociarse a la violencia física, al abuso del poder o al uso comercial de la mujer como reclamo publicitario.



Fig 6: Anita Steckel: New York Landscape #2



Fig. 7: Anita Steckel: New York Landscape



Fig. 8: Anita Steckel: Just Waiting for the Bus (1969-72)

La sustitución metonímica pene por hombre es omnipresente y, de un modo particular, en su obra "Phallic" (Fig. 9) en la que se da la sustitución hombre-falo-espejo para enfatizar el hecho de que el hombre se ha visto como "espejo de la naturaleza" (O'Neill, 1992, p: 83).



Fig. 9: Anita Steckel: Phallic

Justo a todas estas obras que tienen como elemento central el paisaje urbano, tenemos otras en las que predomina una crítica política más concreta: Hitler masturbado por Reagan (Fig. 10), o Bush amamantado por su Secretaria de Estado Condoleezza Rice (Fig. 11), pero también ese rechazo al “bien gusto convencional” al igual que lo hiciera Lenny Bruce, el comediante judío referenciado, como vimos, en su “Landscape on New York #3” (Jones, 2009).

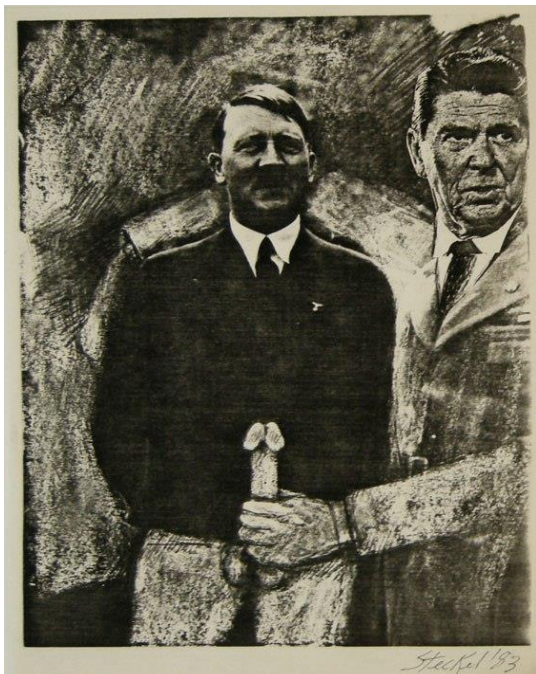


Fig. 10: Presidential Handshake – Anita Steckel

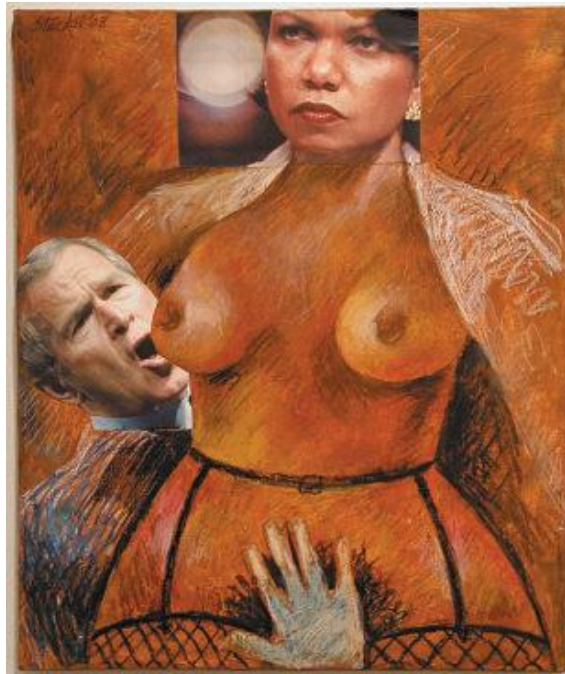


Fig. 11: Goodbye and Good Riddance – Anita Steckel

En su última etapa (2011-2012) se aprecia un giro de lo público a lo personal, a una rememoración de su vida. No hay erotismo, pero el desnudo sigue presente ahora como una muestra de debilidad, como se aprecia en una obra de la serie, sin título, en la que se representa junto a su hermana y a una madre que abusó de ella verbal y físicamente (pp. 27-28) (Fig. 12). Este abuso de poder en el entorno familiar, del que no he podido encontrar ningún otro referente bibliográfico, me plantea la duda sobre el peso específico del mundo doméstico sobre las consideraciones más filosóficas derivadas de la filosofía de Foucault o de una genérica filosofía feminista. Curiosamente, parece relacionarse con la figura materna y no paterna. No es una cuestión anodina, puesto que la identidad se configura como una yuxtaposición de elementos en los que, los más personales e íntimos, acaban por adquirir la máxima importancia. Cualquier lectura simbólica de la obra de Anita Steckel debería tomar en cuenta este hecho.

Pese a las consideraciones anteriores, no todas las imágenes de la serie tienen este carácter trágico. En cualquier caso, las mismas ponen de manifiesto las relaciones de poder, quizás el eje central de la obra de Anita Steckel.



Fig. 12: Anita Steckel: Sin título.

En todo momento apreciamos un fuerte carácter identitario judío en la obra de Steckel, superior a otras artistas del Fight Censorship Group, como pone de manifiesto Levin que en un review en el que cita a M. Baigell:

“Resulta imposible definir lo que es judío en el arte judío a menos que se diga simplemente que se trata de un arte que registra las respuestas individuales a la conciencia y experiencia judía” (Levin, 2010, p. 422)

Y, pese a las observaciones de Baigell de que estas expresiones de la identidad judía no se vieron antes de la década de los 80:

“Entre otras artistas feministas que exploraron los temas judíos antes de 1980 se encuentra Anita Steckel...Su trabajo hace referencia, por ejemplo, a las madres judías, al cómico judío Lenny Bruce, a Hitler y al Holocausto, a la prohibición judía de los tatuajes y, en una ocasión, a barrios y comunidades como Coney Island y Miami” (Levin, 2010, p. 426).

Está claro que la identidad judía, por destacada que sea, no permite expresar de un modo exclusivo la complejidad de la obra de esta artista. El entorno sociocultural y familiar juegan un papel relevante. El desarrollo temático sólo era posible una vez la sociedad americana había asumido, al menos parcialmente, las ideas de la revolución sexual. La propia implicación de Steckel en la misma, debió jugar un papel no desdeñable. Se divorció, después de diez años de matrimonio con el artista Jordan Steckel y, al menos, mantuvo una relación con el actor Marlon Brando, según indica P. Vitello (2012). A estos hechos parecen sumarse unas relaciones familiares complejas. No dispongo de datos biográficos suficientes para poder aventurar la influencia exacta de estos últimos factores, que creo merecedores de un estudio en profundidad.

VII. JOAN SEMMEL: TEMÁTICA Y ESTRUCTURA FORMAL

Parece difícil encontrar, dentro del movimiento feminista, dos figuras más diferentes que Anita Steckel y Joan Semmel. Provieniendo de una familia judía, como Steckel, el elemento identitario judío parece ser inexistente en la obra de Semmel que adopta un carácter erótico que no resultaba agradable a su familia, pese a la apertura de su madre frente a cualquier diálogo de carácter sexual. De hecho, critica a la religión por su carácter represor de la sexualidad femenina:

“...suprimida y luego negada. La religión y el arte van de la mano para crear la idealización del “nacimiento virginal” y la mujer “pura”. El hombre ha tenido mano libre para inventar una mitología sexual en términos de sus propios miedos y fantasías” (Levin, 2007:74)

La “desvinculación” con el mundo judío se pone en evidencia por Orenstein (2007, p. 98) en su estudio sobre la cuestión judía relacionada con el feminismo americano. En el mismo, se considera a Semmel como una de las artistas judías que priorizaron las consideraciones de género a las correspondientes a la cuestión judía.

Si Steckel vivió en el propio seno familiar la lucha política, el activismo de Semmel es posterior a su experiencia en la España franquista (de 1963 a 1970), después de descubrir, a su vuelta a los Estados Unidos, un rechazo a su obra superior al que vivió durante la dictadura. De hecho, su vuelta a los Estados Unidos le supuso tener que enfrentarse a la realidad social de la revolución sexual:

“Volví de España buscando la “revolución sexual” y en lugar de ello me encontré con la comercialización sexual y que muestra mayoritariamente, la venta los cuerpos de las mujeres. He querido encontrar un lenguaje sexual erótico que pueda hablar a la mujer. Estaba convencida que la represión de la mujer empezó en la arena sexual, y que esto debería abordarse en sus orígenes”⁹

Y es en ese país en el que abraza la política feminista uniéndose rápidamente a organizaciones como el “Ad Hoc Women Artists’ Committee” que demandaba una mayor representación de la mujer en los museos (Cohen, 2018). Durante su estancia en España, pese al régimen represor del momento, pudo realizar una pintura expresionista con una libertad inusual al ser una extranjera que vivía, en cierto modo, en una estructura social ajena a la población (Samet, 2018). Pero al mismo tiempo vivió las limitaciones específicas que condicionaban la condición femenina, como las agresiones verbales a modo de piropos, junto con las generales del régimen represor, que no le permitía el divorcio de su marido. Van sentando las bases de su posicionamiento posterior, en los Estados Unidos, dentro del feminismo (Cohen, 2018). En una interesante entrevista con la artista, se constata que:

“La constante temática de Semmel es el “auto-desnudo” representado en el envejecimiento de su propio cuerpo con una mirada directa que parece ausente de vanidad o de impulso hacia la belleza” (Samet, 2018).

La nueva etapa americana parece encontrarse muy ligada a una serie de acontecimientos personales y familiares. La artista nos habla del elemento disruptivo que fue su matrimonio, una tuberculosis y una cirugía que la mantuvo en el hospital seis meses, separándola de su madre y hermana a la que se encontraba muy ligada. Su separación matrimonial, cuando nació su hijo, y su incapacidad para asumir su papel frente a éste y frente a ella misma (Samet, 2018). Su visión del feminismo se lleva a cabo desde una esfera personal que intenta superar sus frustraciones e inhibiciones.

La obra de Semmel no se relaciona con una dominación masculina que afecta a la política, a la estructura social en general, y a la mujer de un modo particular. Ella nos habla de una visión de la mujer desde la propia óptica femenina, de su sexualidad ignorada por el

⁹ Declaraciones de Semmel para Art Fuse, citadas en (Brennan, 2015)

discurso machista, de su identidad como ese discurso perdurable a través de los años: "...el mundo se vuelve su campo erótico, centrado en la visión de su propio cuerpo" (Frueh, 1994: 67). La artista, en referencia al arte feminista, nos comenta:

"No parece accidental que tantas artistas mujeres traten tan extensamente con temas sexuales. Ciertamente, dado que la identidad y función total de la mujer han estado indisolublemente ligadas a su biología, parece lógico que su arte esté influenciado por esa experiencia. Los hombres tienden a asociar el sexo principalmente con el placer, pero para las mujeres los riesgos han sido infinitamente más altos. La amplia gama de actitudes expresadas en su arte indica la complejidad de sus sentimientos. Sin embargo, al variar su nivel de conciencia feminista y de acuerdo con sus opiniones, las artistas mujeres han rechazado el papel tradicional femenino de "actuar sobre" para insistir en definir su propia sexualidad. Se ven a ellas mismas a través de sus propios ojos" (Semmel, 1980: 6).

Respecto de su incorporación en un arte feminista hace una serie de apreciaciones en las que se considera, por un lado, plenamente vinculada al movimiento feminista, pero, al mismo tiempo se aleja de muchos de los estereotipos – en ocasiones, internos – ligados desde sus inicios a este movimiento:

"Era un período en que la pintura era despreciada en términos de teoría feminista. Se consideraba que no debías representar el desnudo. Eso era "territorio colonizado". La pintura en sí estaba dominada por los hombres. Si eras feminista, se suponía que debías hacer trabajos colaborativos y obras derivadas del trabajo de las mujeres. Nunca me metí en eso. Me encantaba pintar, y no estaba dispuesto a renunciar." (Samet, 2018)

"No pienso en el feminismo cuando estoy en el estudio. Ahí estoy pensando en hacer esa pintura, y lo que esa pintura significa para mí, y cómo resuena. Mientras lo hago, solo estoy involucrada en mi relación con el trabajo y viceversa, con nada más. Entonces quiero llevarlo al mundo, pero el mundo tiene que estar listo para recibirlo, y ahí es cuando necesito mi feminismo. Si no salgo y hago algo al respecto, las cosas seguirán como están. Las mujeres más jóvenes, tienen exactamente el mismo problema. Nadie entra al estudio diciendo: "Soy feminista, ¿cómo hago una pintura feminista?" Haces una pintura que se relaciona con quién eres, cómo trabajas y qué estás haciendo. Si tienes hijos, si no tienes hijos, si tienes relaciones sexuales, si no ... todas estas cosas entran en juego. Se trata de ti, el trabajo se trata de ti. Y vives en el mundo. Si quieres que el mundo te reciba, será mejor que salgas y lo cambies." (Ghorashi, 2015)

Igualmente, a ese intento de modificar la realidad social en un instante:

"Tenemos que darnos cuenta de que estamos hablando de más de 4000 años de cultura. Y no vamos a cambiar 4000 años de cultura en 40 años. No puede cambiar tan rápido: cuando las cosas cambian tan rápido, obtienes una reacción violenta" (Ghorashi, 2015)

Aunque no existe, en ningún momento un discurso disruptivo, podemos apreciar cambios en la evolución de la obra de Joan Semmel, a diferencia del discurso inacabado y más continuista de Steckel. Su primera etapa, a principios de los años 70, se conoce normalmente como "etapa heterosexual". La mujer se expresa como productora y consumidora de erotismo a través de una pintura que muestra a parejas copulando. Según nos comenta la propia Semmel, tomó como referencia su participación, tomando apuntes rápidos y ocasionalmente fotografías, en una serie de sesiones de sexo llevadas a cabo por un exhibicionista masculino y distintas acompañantes femeninas. La propia artista participó en algunas de estas sesiones, fruto de la revolución sexual, en un momento en el que, como dice ella misma – no existía la amenaza del SIDA. Sin embargo, Semmel, al igual que las feministas del momento, critica duramente la pornografía y considera su obra erótica como totalmente ajena a la misma. En la entrevista, ya citada, a J. Samet (2018):

"La pornografía es ahora una moda; se la considera como correcta, como un entretenimiento más. Pero las actitudes que se expresan en la mayoría de las obras pornográficas son aborrecibles. Mi pintura sexual puede ser muy perturbadora para algunas personas que buscan pornografía porque los aspectos deshumanizadores no se encuentran aquí presentes"

Y, más adelante:

"El sexo trata de la intimidad y el conocimiento de alguien y trata tanto de poder dar como recibir. La pornografía nunca hace eso. Trata sobre la dominación y sobre un cierto tipo de estructura de poder"

Pone como ejemplo el hecho de que en sus figuras de este periodo la mujer atrae con su mano, hacia sí, el cuerpo masculino, en una situación que en ningún caso es pasiva. Estos hechos son destacados por Campbell (2016) que centra nuestra atención en cómo, en “Erotic Yellow” (Fig. 13), la mano femenina empuja los testículos de su amante hacia su ano, o tira de las nalgas del hombre en otra obra ejecutada el mismo año (1973), “Indian Erotic”: “El trabajo de Semmel es abierta y salvajemente erótico, insistiendo en el placer vaginal y la analidad de ambos miembros de la pareja”.

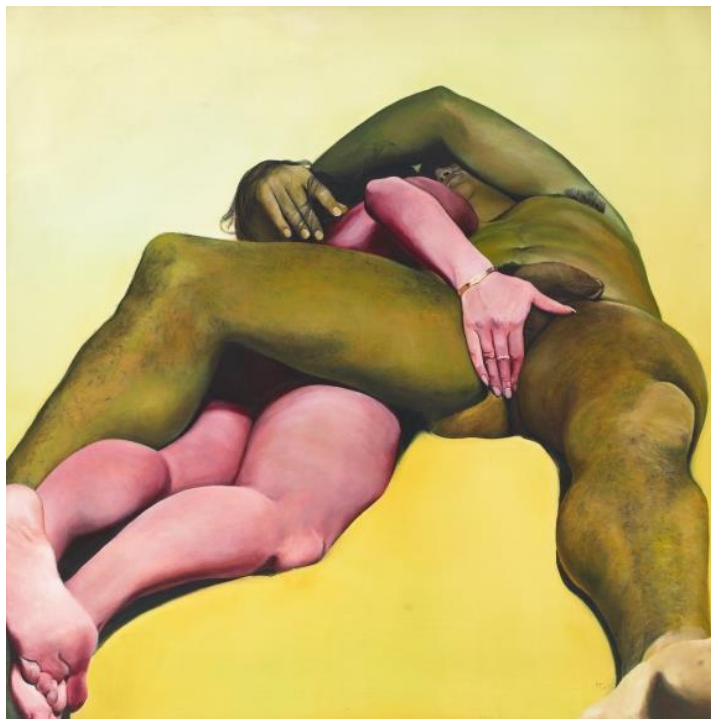


Fig. 13: Joan Semmel - Erotic Yellow (1973)

En toda la serie observamos obras de gran formato con figuras cuyas dimensiones, en comparación con las del lienzo, destacan su protagonismo (Fig. 13 y 14). Los rostros se encuentran ausentes y, en ocasiones la perspectiva parece corresponder a la de la autovisión de los personajes como si retratasen fotográficamente sus cuerpos sin el recurso de un espejo.

Los colores son siempre intensos. Se superponen bloques cromáticos rojos, verdes, azules y amarillos, que parecen contribuir a un cierto grado de abstracción y permiten distanciar un poco al espectador de la escena representada. Igualmente, su artificiosidad, ajeno a cualquier consideración naturalista, supone un freno a una mirada pornográfica¹⁰. Riley II (2016) destaca el fuerte contraste cromático que impone a las figuras masculinas y femeninas, comparándolas con jugadores de equipos opuestos. Adicionalmente, el color juega un papel compositivo. Al decir de Cohen (2018) las obras “parecen fovistas si estos hubiesen sido más explícitos respecto a la carnalidad”.

¹⁰ Joan Semmel: In the Flesh. <https://elephant.art/joan-semmel-flesh/>



Fig. 14: Joan Semmel - Hold (1972)



Fig. 15: Joan Semmel – Intimacy/Autonomy (1974)



Fig. 16: Joan Semmel – Antonio and I

Una obra de 1974, "Intimacy/Autonomy" (Fig. 15), se considera clave en la transición a un segundo periodo, entre 1974-1979, conocida como "etapa auto-erótica". En la obra en cuestión, la pareja parece descansar, relajada, después del sexo. De la misma época (1974) y estructura formal similar, la obra "Antonio and I" revela la presencia de la autora en la imagen (Fig. 16). Sobre ésta, Brodsky y Olin, realizan una interpretación racial de los códigos de color utilizados:

"Semmel coloca al espectador en la imagen y elimina las objetivaciones convencionales de las mujeres, al tiempo que introduce un desnudo masculino erótico, pero no objetivado. Jugando con tonos de piel amarillos y marrones rojizos, desafía la epidermización de la raza y los códigos racistas que proscriben el mestizaje" (Brodsky y Olin, 2008:331).

La propia Semmel comentó en una entrevista que las dos obras en las que aparece su cuerpo desnudo junto a un partenaire masculino, fueron generadas a partir de fotografías separadas de ambos, con su propio punto de fuga con objeto de recalcar la autonomía de ambos (Pedro, 2019). Este punto de autonomía en el entorno sexual, es una de las claves de su obra. Observamos a la mujer junto al hombre como un ser independiente y no como un espacio construido por la mirada del mismo.

En la serie auto-erótica se refuerza la idea de la autovisión, una exhibición (narcisismo positivo) que podría resumirse como "aquí estoy. Este es mi cuerpo" (Frueh, 1994: 67) No existe ya un partenaire masculino y su cuerpo fragmentado ocupa la totalidad del lienzo (Fig. 17). Pese a ello, en Touchm (1975) (Fig. 18) volvemos a observar un fragmento del cuerpo masculino ocupando un espacio secundario en la obra, tanto desde el punto de vista geométrico como constructivo. El cuerpo del hombre se encuentra parcialmente oculto por la figura femenina que adopta la relevante disposición diagonal.

La transición con los 80 la proporciona la serie "Echoing images", muy continuista con la anterior, pero con imágenes estructuralmente más complejas (Fig. 19). A finales de la década de los 80, su pintura adopta un fuerte carácter expresionista en obras como la serie "Locker-Room" (Fig. 20 y 21). En "Mirror, mirror" (1988) (Fig. 20) se anticipa a los temas autofotográficos que desarrolló ya en este siglo.



Fig. 17: Joan Semmel - Me without Mirror (1974)



Fig. 18: Joan Semmel – Touchm (1975)



Fig. 19: Joan Semmel – Sidepull (1979)

Algunas de sus obras más famosas se produjeron en los años 90. La serie “Overlay” (1992-1996) superpone viejas imágenes eróticas, correspondientes a su producción de los 70, con otras, más evanescentes, que parecen mostrarnos a mujeres mayores como espectadoras añorantes de las cópulas (Fig. 22). En cierto sentido se trata de una cierta marcha atrás, de una reinterpretación de los inicios, y Frueth (1994) las considera como pertenecientes a un continuo temporal:

“Las “Overlays Series” de Joan Semmel (1972-1992) tratan la palpabilidad del dolor erótico arraigado en la pérdida. Mujeres mayores, provistas de anchas nalgas, contornos grumosos, hombros inclinados, abdomen grande y apariencia desenfadada, de pie, sentadas y tumbadas sobre parejas heterosexuales que participan en el coito. Semmel combinó lo que llama “fuck painting”, las originales de principios de los 70, con imágenes anteriores de sus pinturas de sauna, ducha y vestuario (1988-91). En las “Overlays Series” las jóvenes figuras que copulan son prominentes, como mantenemos en

memoria las relaciones sexuales amadas y perdidas, y dan entrada al espectador en una arena de identificación con el peso y los gestos de contacto cuerpo a cuerpo, presiones físicas y caricias que se sienten reales, a diferencia de los toques y penetraciones en la erótica convencional. Los colores y los cuerpos que se fusionan unen las figuras de cada pintura en un escenario denso.” (Frueh, 1994: 68).



Fig. 20: Joan Semmel – Mirror, Mirror (1988)



Fig. 21: Joan Semmel – Shower Stalls (1990)

El primer lustro del milenio, Semmel se ve autorretratada ante el espejo en una serie de pinturas en las que el rostro se ve oculto por su propia cámara y cuyo precedente lo tenemos en la obra “Mirror, mirror” ya citada, pero con la simplicidad formal de su periodo autoerótico. La artista comenta que “se trata de mí mirando al observador, no del observador mirándome” (Semmel, 2015: 8). El papel del espectador frente a la obra de arte en general, y frente al desnudo en particular, siempre ha originado un debate en el arte y, en este caso, apreciamos la réplica feminista de la mujer, sometida al acoso voyeurista, que replica al acosador - supuestamente un hombre invisible – con sus propias armas. El uso de la cámara frente al espejo “desestabiliza el punto de vista (quién mira a quien) y compromete al espectador como un participante”¹⁰ (Fig. 23).



Fig. 22: Joan Semmel – Twins (1973/1992)

En obras más recientes de Semmel, “Shifting Image” (2006-2012) o “Transparencias”, plantean los aspectos físicos y psicológicos asociados a la vejez (Fig. 23). La vulnerabilidad está siempre presente:

“Soy mayor, y por eso la imagen es mayor y el sujeto se convierte en carne y tal vez en mortalidad. La mortalidad siempre es aleccionadora. Negar la mortalidad es negar la realidad. La vulnerabilidad está ahí”¹⁰.

Nuevamente el cuerpo de la artista protagoniza la obra, pero ahora no hay ningún tipo de ocultación y su cara permanece siempre visible. Su figura se multiplica mostrando una sobreexposición de tipo fotográfico. Incluso, en algunos casos, mostrando el característico efecto evanescente del desenfoque. La obra parece mostrarnos así la temporalidad y al mismo tiempo la permanencia identitaria, trascendiendo de los elementos meramente reivindicativos.

La artista comenta que no se siente inmune al proceso de culturización que la envuelve y que logra perder la autoconciencia al mostrarse desnuda al considerar que no es ella la persona representada sino simplemente una pintura y su objetivo es “la historia de la mujer y el desnudo, cómo la mujer internaliza el mensaje que recibe del arte, de la moda y Hollywood”¹⁰

En los últimos años, 2017 y 2018, quizás se refuerza ese aspecto de carnalidad y decadencia física. El cuerpo adquiere todo su protagonismo y el rostro no siempre es un foco de atención y puede o no estar presente. Las obras “In the Green” (2017) (Fig. 25) y “My Saskia” (2018) (Fig. 26) son casi idénticas en tanto muestran su cara, pese al recorte que experimenta la cabeza. Esta última obra puede considerarse como un referente de esta última época. Sobre la misma, Fateman (2019) nos comenta:

“En una tenue invocación magnética a la pintura de Rembrandt, la figura de Semmel se sienta abatida en un taburete, apoyada en su rodilla levantada. Emergiendo de una cálida penumbra, está parcialmente iluminada por una luz penetrante que unifica el cabello gris y el pecho colgante en una forma irregular, luego curva, de oro blanco... Saskia es, naturalmente, Joan Semmel”

Los colores son nuevamente irreales y luminosos. Esa decadencia física mostrada no es, en ningún momento, ajena a la belleza, como pone de manifiesto Hoban (2019):

“Pero lejos de ser impactantes, estas pinturas rezuman pura belleza. Evocando tanto la intimidad voyeurista como la paleta lustrosa de Bonnard y algo de la gracia formal de las bañistas de Degas, permanecen completamente contemporáneas en su exploración audaz y gráfica de la carne femenina envejecida. En lugar de llorar la desaparición del yo corpóreo, Semmel, que conserva bastante su propia belleza juvenil, considera que es un tema fascinante para examinar”

Como en casos anteriores, la estructura de las obras que parecen querer romper el marco, acaba generando una indefinición entre la figura y el fondo. Un uso emocional del color, con características que parecen vincularla a Rothko y al expresionismo abstracto (Pedro, 2019, pp. 8-9), permiten mantener la continuidad con obras de periodos previos.



Fig. 23: Joan Semmel – Centered (2002)



Fig. 24: Joan Semmel – Transformations (2011)



Fig. 25: Joan Semmel – In the Green (2017)



Fig. 26: Joan Semmel – My Saskia (2018)

Hablamos de esta última exposición, “Joan Semmel: A Necessary Elaboration”¹¹ en la que nos mostró su última creación en referencia a momentos claves de su carrera (Fateman, 2019). La identidad como elemento cohesivo ante el paso inevitable del tiempo. La evolución del propio cuerpo convertida en instrumento de introspección.

El reflejo de la obra en la identidad de la artista se pone de manifiesto de muchos modos. Su cuerpo desnudo, omnipresente, que llena todo el espacio pictórico y que, de algún modo, se nos muestra convincente, destaca unas relaciones de poder (Pedro, 2019, p. 10), ya que la identidad no es sólo una visión totalizadora de la personalidad que se refleja en una autovisión, sino que también tiene un papel significativo su proyección en la sociedad. Cómo nos vemos y cómo queremos que nos vean. Por ello, quiero finalizar este epígrafe dándole nuevamente la palabra a la artista. La misma que en 2016, a punto de cumplir 84 años y plenamente activa, concedió una entrevista a la revista Flauntmagazine (Simmons, 2016):

“ – ¿Para ti o para el mundo?

- El mundo, simplemente te descarta. ¿Cómo lo afrontas? Lo soluciono haciendo lo que hago. Así es como lo trato. Todavía soy yo Y la pintura se refiere al pasado y al presente debido a las capas, cómo he colocado una imagen sobre la otra. Se trata de la memoria y el tiempo. Mantengo mi posición de no idealizar la figura, sino de utilizar una imagen no idealizada de una persona específica: yo misma.

No hago los cambios que hacen que se vea perfecta y plástica. Quiero que uno vea la edad, con todas las imperfecciones. No son imágenes en la cultura de las personas mayores, y ahora somos una proporción muy grande de la población, entonces, ¿con qué nos relacionamos en esa cultura? ¿Y cómo se relaciona esa cultura con nosotros excepto para desdeñarnos? Siento que el trabajo al final tiene un cierto carácter político, en términos de afirmar que esto es lo que somos, y que todavía estamos aquí y que seguimos siendo productivos y que aún no deberíamos ser descartados. Espero

¹¹ Joan Semmel: A Necessary Elaboration, Alexander Gray Associates, 510 West Twenty-Sixth Street, New York City, finalizada el 16 de febrero de 2019.

que las personas mayores mismas acepten y acepten esta parte de sus vidas que debería ser importante y no solo sentirse vulnerable. La vulnerabilidad está ahí, por supuesto, y debes admitirlo. Tienes que reconocerlo como debes reconocer la edad. Hubo un tiempo en agradecías ser viejo; si no llegas a ser viejo, realmente tienes un problema.”

VIII. CONCLUSIONES

Hemos analizado el caso de dos artistas, Anita Steckel y Joan Semmel que compartieron el mismo espacio geográfico y temporal, y dieron lugar a una producción en la que se ponen de manifiesto las tensiones políticas y sociales producidas en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Una sociedad cambiante que reivindicó mayores libertades políticas, una democracia más plena e igualitaria, un mayor respeto del cuerpo y una libertad de ejercer la sexualidad sin condicionantes de género. El nuevo feminismo, evolución de un feminismo meramente reivindicativo de tipo laboral, abanderó la mayoría de estas aspiraciones, y en el mismo militaron nuestras dos artistas. Un punto de confluencia común, dentro de éste, fue la creación, por parte de Anita Seckel, del “Fight Censorship Group” en el que se integró Joan Semmel. La representación libre de un desnudo sexualizado es, posiblemente, el único punto de unión del grupo. Vemos que ni las técnicas ni los estilos artísticos de Steckel y Semmel muestran nada en común. La primera utiliza el collage de fondo fotográfico para sumergirnos en un mundo de lucha política contra la primacía masculina, mientras que la segunda muestra una pintura figurativa e intensa (cromática y compositivamente) para reivindicar el derecho femenino a la sexualidad. La condición judía de las integrantes del grupo parece ejercer un efecto muy diferente en las dos artistas. La reivindicación política de Steckel, parece ampararse en su identificación social, que no religiosa, con esta comunidad. Una gran profusión de símbolos que se mantienen alejados de la temática general de la obra, sustenta estos hechos. Para Semmel el combate es más personal y aparentemente ajenos a una supuesta identidad judía. Sólo en su periodo final parecen converger, temáticamente, ambas artistas representando un mundo más introspectivo y menos reivindicativo. En cualquier caso, para Steckel, el cuerpo desnudo es un lugar en el que se ejerce la violencia sobre la mujer. Una violencia patriarcal presente, de un modo general, en la sociedad. También una violencia relacionada con las actitudes que presenta esta sociedad frente a la comunidad judía que, pese a no ser particularmente discriminatorias cara a la mujer, generaron reacciones en esta comunidad judía claramente misóginas. Para Semmel la situación es muy diferente. El desnudo no muestra una debilidad, sino una reivindicación. Reivindica su derecho a la sexualidad al margen de la mirada del varón y, a medida que pasa el tiempo, apreciamos que el mismo se constituye en centro visible de la identidad personal, siempre presente pero construida históricamente.

Quizás podemos comprender estas dos visiones, tan diferenciadas, si consideramos algunos condicionantes socioculturales de ambas. El distinto grado en el que se percibe la identidad judía, desde el propio núcleo familiar, o las distintas “sensibilidades” que se aprecian dentro de la corriente feminista que oscilan entre un feminismo reivindicativo, que trata de situar a la mujer en el centro de un debate político del que ha sido tradicionalmente excluida, y otro más intimista, cuyo discurso no lucha tanto contra la “masculinidad” hegemónica como por el propio derecho a vivir una sexualidad propia, independiente de la óptica del varón. Pero en ambos casos el cuerpo desnudo se configura como el centro de una lucha feminista en la que participaron muchas otras artistas del momento (dentro y fuera del Fight Censorship Group). Tanto Steckel como Semmel hacen uso de recursos estéticos clásicos en ese momento (pintura, dibujo y collage) sin introducirse en otras técnicas, más vanguardistas, como las performances, los happenings, o las propias del videoarte, que empezaron a adquirir un gran protagonismo a partir de los años 80 y que sí practicaron otras artistas feministas destacadas.

Limitaciones y posible desarrollo futuro:

Para hablar de identidad es indiscutible que debe profundizarse en las biografías. No he encontrado fuentes adecuadas, por lo que este trabajo está abierto al descubrimiento de nuevas informaciones sobre la vida de estas artistas que permita balancear correctamente los distintos factores tratados. Una biografía que detalle las influencias familiares en estas artistas, sus interrelaciones, así como las relaciones con otras artistas feministas. Dentro de este último aspecto cabe citar que obras de Steckel y Semmel formaron parte - junto con otras de Betty Tompkins y Cossey Fanni Tuti - en la exposición "Black Sheep Feminism: The Art of Sexual Politics" (Dallas, 2016) (Campbell, 2016), pero Anita Steckel había ya fallecido en 2012 y nada hace pensar en la existencia de un tipo particular de feminismo que aglutine a estas dos destacadas militantes.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Granel, H. (2013) "Heterosexualidades feministas. Deseo y heteronormatividad". UNR, Rosario. Disponible en: <http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Andr%C3%A9s-Granel-H.-Sexualidades-feministas.-Deseo-y-heteronormatividad.pdf>. Consultado el 17/12/2018.
- Beckenstein, Joyce (2015). "Joan Semmel: Naked Came The Nude". *Woman's Art Journal*, vol. 36, nº 2, pp. 3-11.
- Brennan, Patrick (2015). "Body as Itself". ARTEIDOLIA. <http://www.arteidolia.com/body-as-itself-joan-semmel-patrick-brennan/>. Consultado el 06/11/2019.
- Broddsky, J.K. y Olin, F (2008). "Stepping out of the Beathen Path: Reassessing the Feminist Art Movement". *Signs*, vol. 33, nº 2, pp. 329-342.
- Campàs Montaner, Joan (2017). "El cuerpo: interfaz de prácticas artísticas". Material docente de la Universitat Oberta de Catalunya, PID_00235109.
- Campbell, Andy (2016) "Black Sheep Feminism: The Art of Sexual Politics". Book-Review in CAA. Reviews; New York. Disponible en <https://search.proquest.com/docview/1845017585?accountid=15299>.
- Cohen, Alina (2018). "After Four Decades, Painter Joan Semmel Still Refuses to Romanticize the Human Body". *Artsy*. <https://www.artsy.net/artsy-editorial-four-decades-painter-joan-semmel-refuses-romanticize-human-body>. Consultado el 06/11/2019.
- De las Heras Aguilera, S. (2009). "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, pp. 45-82.
- De Miguel Álvarez, A. (2015). "La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal". *Investigaciones Feministas*, vol 6 pp: 20-38. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51377. Consultado el 17/12/2018.
- Dezcallar, R. (1984). "Contracultura y tradición cultural" *Revista de estudios políticos* nº 37, pp. 209-238 disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26765> Consultado el 18/01/2019.

- Escoffier, J. (2004) "The Sexual Revolution, 1960-1980" Archive GLTBQ. Disponible en: http://www.glbarchive.com/ssh/sexual_revolution_S.pdf Consultado el 18/12/2018.
- Fateman, Johanna (2019). "Joan Semmel". <http://4columns.org/fateman-johanna/joan-semmel>. Consultado el 08/11/2018.
- Fontana, J (2011) "Las revoluciones frustradas de los años sesenta". En: Fontana, Josep. Por el bien del Imperio. p. 373-405. Pasado y Presente. ISBN 9788493914349
- Frydrysiak, Sandra (2012) "The representation of female body in the feminists art as the body politics", w Ona w XXI wieku – Interdyscyplinary obraz kobiety, red. Magdalena Baranowska-Szczepanska, MAIUSCULA, Poznan, 301-324. En <https://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Publication/5c364c4b273c115d3d8b4567>. Consultado el 18/11/2019.
- Frueh, Joanna (1994) "The Erotic as Social Security". Art Journal, vol 53, nº 1, pp. 66-72.
- Ghorashi, Hannah (2015) "'There Needs to Be a Revolution Every Day': Brown, Keyser, Semmel, Gingeras Talk Feminism and Painting at Maccarone". <http://www.artnews.com/2015/06/12/there-needs-to-be-a-revolution-every-day-brown-keyser-semmel-gingeras-talk-feminism-and-painting-at-maccarone/>. Consultado el 25/10/2019.
- Goddard, Donald (2001). "Anita Steckel: Self-Images and Montages" <http://www.newyorkartworld.com/reviews/steckel.html>. Consultado el 30/10/2019.
- Hobanm Phoebe (2019). "Joan Semmel: A Necessary Elaboration". Riot Material. <https://www.riotmaterial.com/joan-semmel-necessary-elaboration/> Consultado el 08/11/2019.
- Jones Amelia (2006). "El cuerpo del artista". Tracey Warr (edit). Phaidon, ISBN 9780714861692.
- Jones, Amelia (editora) (2014) "Sexuality". Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery. ISBN 9780854882243.
- Jones, K. M. (2009). "Anita Steckel" Mitchell Algu Gallery, New York. <https://frieze.com/article/anita-steckel>. Consultado el 30/10/2019.
- Kilian, Gary C. Mr. (2011) "Queering Art Before, After and During the Sexual Revolution (1960-1980): A Study of Aesthetics and Subversion," The Macalester Review: Vol. 1: Iss. 1, Article 1. Disponible en: <http://digitalcommons.macalester.edu/macreview/vol1/iss1/1>. Consultado el 17/12/2018.
- Kristeva, J. (2000) "El tiempo de las mujeres". Autoras y protagonistas: I Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid. Universidad Autónoma de Madrid, pp: 343-365. Publicada originalmente en 34/44, Universidad París VII, (1997), nº 5, pp. 5-19.
- Levin, Gail (2005). "BEYOND THE PALE: Jewish Identity, radical politics and feminist art in the United States. Journal of Modern Jewish Studies, 4:2, pp. 205-232.
- Levin, Gail (2007). "Censorship, Politics and Sexual Imagery in the Work of Jewish-American Feminist Artists". NASHIM: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues. pp. 63-96.
- Levin, Gail (2010). Jewish American Artists whom does that include? Journal of Modern Jewish Studies, 9:3, pp. 421-430.
- Manchester, Elizabeth (2008) en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357>. Consultado el 28/10/2019

- Mayayo, P (2007) "Género y placer visual (En torno a Vanessa Beecroft)" en "Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX". Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp: 113-121. ISBN 9788480263481
- Meyer, Richard (2008). "Artists sometimes have feeling". Art Journal, vol. 67, nº 4, pp. 38-55.
- Meyer, Richard (2012). "PASSAGES: Anita Steckel 1930-2012". Artforum International, vol 50, nº 10 pp: 53-54. Disponible igualmente en <https://www.artforum.com/print/201206/anita-steckel-31080>. Consultado el 30/12/2019.
- Middleman, Rachel (2010). "Humor, Sex, and Censorship: Anita Steckel and the Founding of Fight Censorship Group" en "A New Eros: Sexuality in Women's Art Before the Feminist Art Movement". Tesis doctoral. Cap. 4. Pp. 208-273. Disponible en <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/360069>
- Middleman, Rachel (2013). "Anita Steckel's Feminist Montage: Mergin Politics, Art, and Life". Woman's Art Journal, vol. 34, nº 1, pp. 21-29.
- O'Neill, Eileen (1992) "(Re)presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency" en "Gener/body/knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Kknowing". Alison M. Jaggar y Susan Bordo. Rutgers University Press.
- Orenstein, Gloria Feman (2007). "Torah Study, Feminism and Spiritual Quest in the Worf of Five American Jewish Woman Artists". NASHIM: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues. Pp. 97-130.
- Pedro, Laila (2019). "Embodied Accumulation" en "Joan Semmel. A Necessary Elaboration". Catálogo de exposición. Alexander Gray Associates. <https://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Publication/5c364c4b273c115d3d8b4567> Consultado el 18/11/2019.
- Pedro, Laila (2016). "Joan Semmel with Laila Pedro". The Brooklyn Rail. <https://brooklingrail.org/2016/11/art/joan-semmel-with-laila-pedro>. Consultado el 06/11/2019.
- Riley II, Charles A. (2016) "ART REVIEW: "Joan Semmel Self-Portraits Offer Vibrant Affirmation of Agains"
<https://hamptonsarthub.com/2016/09/29/reviews-art-review-joan-semmel-self-portraits-offer-vibrant-affirmation-of-aging/>. Consultado el 25/10/2019
- Samet, Jennifer (2018). "Beer with a Painter: Joan Semmel". <https://hyperallergic.com/457281/beer-with-a-painter-joan-semmel/>. Consultado el 25/10/2019.
- Semmel, Joan y Kingsley, April (1980). "Sexual Imagery in Women's Art". Woman's Art Journal, vol. 1, nº 1, pp. 1-6.
- Simmons, William J. (2016) "Q&A WITH JOAN SEMMEL". Flaunt <https://www.flaunt.com/content/art/qa-joan-semmel> Consultado el 07/11/2019
- Smith, T.W. (1990) "The Sexual Revolution?" The Public Opinion Quarterly, Vol 54 nº 3, pp.415-435. Disponible digitalmente en: <https://www.jstor.org/stable/2749376>. Consultado el 17/12/2018.
- Vitello, Paul (2012) "Anita Steckel, Artist Who Created Erotic Works, Dies at 82" The New York Times. <https://www.nytimes.com/2012/03/27/arts/design/anita-steckel-artist-who-created-erotic-works-dies-at-82.html>. Consultado el 30/10/2019.

X. REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES INSERTADAS.

Todas las imágenes utilizadas en este estudio han sido tomadas de Internet. Usualmente, el número de fuentes para las mismas es bastante amplio, por lo que sólo se cita una de ellas, con carácter indicativo. En el caso de Joan Semmel, su [página web personal](#) resulta más valiosa como referente clasificatorio que como fuente de imágenes de calidad.

- Fig. 1: Return of the Wet Nurse (1963) – Anita Steckel – Tomada de Middleman (2013)
- Fig. 2: Secret Members (1965) – Anita Steckel - https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiZ36PBi7_mAhVqx4UKHaSYCp0QjRx6BAgBEAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.1stdibs.com%2Ffurniture%2Fwall-decorations%2Fprints%2Fsecret-members-gay-erotica-photographic-print-anita-steckel-1965%2Fid-f_6727463%2F&psig=AOvVaw3vuEY3EcQfZglGBMnfeA3E&ust=1576754736846013.
- Fig. 3: De la serie “Giant Woman on Empire State” – Anita Steckel - https://3.bp.blogspot.com/-4OQRwaVpHio/T89PWn8c6tI/AAAAAAAAIkg/tlfki3Zwc_g/s640/01+Anita+Steckel.+Giant+Woman+On+Empire+State+.1970%E2%80%931972.jpg
- Fig. 4: Pierced - De la serie “Giant Woman on Empire State” (1969-1972) – Anita Steckel - <http://artcards.cc/images/shows/7132.jpg>
- Fig. 5: New York Landscape #3 – Anita Steckel - <https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/fab/images/59.117.jpg>
- Fig 6: New York Landscape #2 – Anita Steckel - https://img.huffingtonpost.com/asset/5cc111ab2300003300938483.jpeg?ops=scalefit_960_noupscale
- Fig. 7: De la serie “New York Landscape” – Anita Steckel - <https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/fab/images/59.116.jpg>
- Fig. 8: Waiting for the Bus (1969-1972) – Anita Steckel - <https://img.culturacolectiva.com/content/2017/01/anita-steckel-escaparate.jpg>
- Fig. 9: Phallic – Anita Steckel - <https://i.pinimg.com/236x/3f/68/7f/3f687f100319b8722a86298895a90e13--feminist-art-collage-photo.jpg>
- Fig. 10: Presidential Handshake - Anita Steckel - <http://gallery.98bowery.com/wp-content/uploads/Hitler-Reagan.jpg>
- Fig 11: Goodbye and Good Riddance – Anita Steckel - https://d3q94h10rclvz.cloudfront.net/sites/default/files/mediaobjects/anita_strickel-bush_untitled_photo_courtesy_the_artist_and_mitchell_algus_gallery.jpg
- Fig. 12: Sin título – Anita Steckel - Tomada de Middleman (2013)
- Fig. 13: Erotic Yellow (1973) – Joan Semmel - <https://i.pinimg.com/736x/c2/0d/da/c20ddafa6f335ac5e2f629b60d82bcb8--yellow-painting-erotic-art.jpg>
- Fig. 14: Hold (1972) – Joan Semmel - <https://tokillamockinggirlblog.files.wordpress.com/2016/04/meet-the-original-sex-positive-feminist-artists-who-fought-the-patriarchy-with-porn-body-image-1452619384.jpg?w=640>

- Fig. 15: Intimacy/Autonomy – Joan Semmel - http://3.bp.blogspot.com/-sfys0lzp1_4/Tr7qrak5F_I/AAAAAAAAACfY/RCzZuYfcp3o/s1600/JOAN%20BSEMMEblr_lmt1icGh0j1qbqwc2o1_1280.jpg
- Fig. 16: Antonio and I – Joan Semmel - <https://sybellephoto.files.wordpress.com/2012/05/semmel-534x300.jpeg>
- Fig. 17: Me without Mirror (1974) – Joan Semmel - <file:///E:/ARTE/J/Joan%20Semmel/Autoim%C3%A1genes%201974-1979/Me%20Without%20Mirrors,%201974.jpg>
- Fig. 18: Touchm (1975) – Joan Semmel - <https://i.pinimg.com/originals/cd/db/dd/cddbdd04054e1eeb358e26d9ec46124d.jpg>
- Fig. 19: Sidepull (1979) – Joan Semmel - https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com/prod/image_cache/492x360/594a3c935a4091cd008b4568/d213bb7fa2170e5077beb530a39698d4.jpeg
- Fig. 20: Mirror, Mirror (1988) – Joan Semmel - <https://www.alexandergray.com/series-projects/joan-semmel11?view=slider#4>
- Fig. 21: Shower Stalls (1990) – Joan Semmel - https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2F3.amazonaws.com%2Ffiles.collageplatform.com/prod%2Fimage_cache%2F2020x1160_fit%2F594a3c935a4091cd008b4568%2F621d1334eb9a63ab012b952b9a111b40.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.alexandergray.com%2Fseries-projects%2Fjoan-semmel3&docid=b5bhID2iFNymyM&tbnid=idTFAc8lsTQzxM%3A&vet=10ahUKEwix1cXyor_mAhW0oFwKHyrXDwwQMwgsKAAwAA..i&w=1254&h=1160&bih=855&biw=1422&q=painting&ved=0ahUKEwix1cXyor_mAhW0oFwKHyrXDwwQMwgsKAAwAA&iact=mrc&uact=8
- Fig. 22: Twins (1973/1992) – Joan Semmel - <https://www.alexandergray.com/series-projects/joan-semmel12?view=slider#2>
- Fig. 23: Centered (2002) – Joan Semmel - <https://i.pinimg.com/originals/28/f4/1f/28f41f7fdf93f53666d997971e80b79f.jpg>
- Fig. 24: Transformations (2011) – Joan Semmel - https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com/prod/image_cache/2020x1160_fit/594a3c935a4091cd008b4568/cd2cd4f0b27c62199f093fd0d418bd6e.jpg
- Fig. 25: In the Green (2017) – Joan Semmel - <https://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel#5>
- Fig. 26: My Saskia (2018) – Joan Semmel - https://4columns.org/img/column/Fateman_JoanSemmel_3.jpg