

Mapa del cuerpo femenino

Una lectura deconstructiva
de creadoras visuales en Costa Rica

Claudia Mandel Katz



Colección Centro de Investigación en identidad y Cultura Latinoamericanas

704.042
M271m

Mandel Katz, Claudia.

Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica / Claudia Mandel Katz. – 1. ed. – San José, C.R. : Edit. UCR, 2010.

xvi, 239 p. : il. – (Colección Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas)

ISBN 978-9968-46-195-5

1. MUJERES ARTÍSTAS. 2. ANATOMÍA DE LA MUJER – ASPECTOS SOCIALES. 3. VALORES SOCIALES. 4. IDENTIDAD CULTURAL. 5. DECONSTRUCCIÓN. 6. ARTES DE REPRESENTACIÓN. 7. ARTE CORPORAL. 8. MUJERES EN EL ARTE.

I. Título. II. Serie.

CIP/2094
CC/SIBDI.UCR



Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica
Primera edición: 2010

Corrección filológica: *Marcela Hidalgo*. • Revisión de pruebas: *Euclides Hernández*.
Diseño y diagramación: *Alejandra Ruiz*. • Control de calidad: *Wendy Aguilar*
Ilustración de portada: "Rituales" de Adela Marín V. • Diseño de portada: Eugenia Murillo.

© Editorial Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.
Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impresión parcial de 300 ejemplares, realizada en la Sección de Impresión del SIEDIN,
en Agosto de 2010. Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio San José, Costa Rica.

IG 292

Agradecimiento

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a las artistas Regina Galindo, María Adela Díaz, Rebeca Alpizar, Rocío Con, Adela Marín, Lucía Madriz, Priscilla Monge, Karla Solano y Cecilia Paredes que generosamente aportaron imágenes de sus obras para poder realizar esta publicación.

Agradezco en primer lugar a la Dra. Vanessa Fonseca González por su lectura y agudos comentarios sobre los siguientes capítulos y por haber contado en todo momento con su interés y apoyo por la investigación que estaba desarrollando.

Vaya un reconocimiento especial a M.Sc. Anna Arroba Collins por los aportes bibliográficos y por las amenas conversaciones compartidas acerca de la historia del cuerpo femenino. Estoy en deuda con M.Sc. Mercedes González Kreysa por el material bibliográfico que me ha proporcionado así como por su gran generosidad y entusiasmo por mi trabajo.

Finalmente, agradezco a mi familia a quien dedico este libro. A mi esposo Pablo, por contar con su amorosa disposición y estímulo constante. A mis hijos Irina, Maia e Iván, quienes, además de advertirme que no me olvidara de agradecerles, me contagian a diario de su pasión y energía, necesarias para la concreción de este libro.

Índice

| | |
|--|------|
| Prólogo | xi |
| Introducción | xiii |
| Capítulo 1. <i>Cuerpo femenino y deconstrucción</i> | 1 |
| Enfoque antropológico | 3 |
| Enfoque historicista | 4 |
| Diversas posturas feministas acerca del cuerpo femenino | 6 |
| La deconstrucción | 9 |
| La noción de borde y suplemento | 10 |
| Aplicación de la deconstrucción a las artes visuales | 11 |
| El borde en las artes visuales | 12 |
| El parergon | 13 |
| Tipos de bordes | 15 |
| Capítulo 2. <i>El cuerpo femenino como soporte</i> | 19 |
| Body Art | 22 |
| Performance | 23 |
| Variantes dentro del género de las performances | 28 |
| Referencias autobiográficas | 29 |
| Exaltación de atributos plásticos | 32 |

| | |
|---|------------|
| Medición de la resistencia física | 32 |
| Develando sus pudores y sexualidad | 34 |
| Las acciones andróginas de Katharina Sieverding | 36 |
| Comunicación y sociedad de masas | 37 |
| Performance en Guatemala, antecedentes | 38 |
| Cuerpo y memoria. Regina Galindo | 40 |
| Cuerpo y texto. María Adela Díaz | 50 |
| Capítulo 3. Fotografía e identidad | 61 |
| Cuerpo femenino, identidad y poder | 63 |
| Representación del cuerpo femenino | 70 |
| La fotografía. | 76 |
| El cuerpo femenino como texto fotográfico | 82 |
| Rebeca Alpízar. | 90 |
| Rocío Con | 102 |
| Adela Marín. | 116 |
| Capítulo 4. Videoarte e identidad | 127 |
| El discurso femenino en el Videoarte. | 129 |
| Lucía Madriz | 133 |
| Priscilla Monge | 145 |
| Karla Solano. | 161 |
| Capítulo 5. Fragmentos y transparencias | 169 |
| La mujer fragmentada | 172 |
| El cuerpo como ex-voto | 175 |
| El cuerpo efímero. | 176 |
| El fragmento como deslimitación estética | 178 |
| El fragmento como borde entre arte y obscenidad | 180 |
| El cuerpo-rizoma. Karla Solano. | 182 |

| | |
|---|-----|
| Transgrediendo fronteras. Cecilia Paredes | 186 |
| La mujer transparente | 199 |
| La visión más allá del borde de la piel | 201 |
| La transparencia en el ropaje femenino | 206 |
| Comentarios finales | 213 |
| Bibliografía | 223 |
| Índice temático | 233 |
| Acerca de la autora | 239 |

Prólogo

Desde hace cuatro decenios la novel historiografía del arte femenino se ha centrado en dos objetivos puntuales: el estudio de la mujer como ente creador y la mujer como objeto de representación. La posición tanto histórica como ideológica de la mujer de cara al quehacer artístico occidental no ha sido del todo clarificada y sustentada pese al transcurrir del tiempo.

La mujer, al asumir su rol de sujeto creador, ya desde la década de los 80 hasta el presente ha mostrado, en su acto creador, una preocupación constante centrada en la exploración de su papel dentro de la historia del arte de Occidente, donde la estereotipación representativa de lo femenino ha predominado en el imaginario del artista hombre creador desde tiempos tan antiguos como el del periodo renacentista.

Esta preocupación ha inclinado la balanza de la intención creadora de la mujer artista hacia la exploración conciente y responsable de la identidad corporal y su función ideológica dentro de la geopolítica de la estética occidental.

Por siglos, más que auto-representada, fue interpretada por ojos ajenos y sobre todo masculinos como objeto caprichoso y placentero de representación, hoy, el cuerpo femenino, ya el personal como el ajeno, se ha tornado en objeto de estudio y autoconocimiento de las artistas de finales del siglo pasado e inicios del XXI.

Esta apropiación de lo que le pertenece por derecho propio, se interpreta y representa con ojos y experiencia vivencial de mujer, y como tal, significa una redimensión de las prioridades y preocupaciones propias de las creadoras contemporáneas.

Las búsquedas identitarias enfocadas en el propio cuerpo como objeto de estudio y representación, se convierten en un compromiso de contornos fenomenológicos prioritarios, que conllevan para la artista planteamientos tanto físicos como conceptuales centrados en su cuerpo como objeto de búsqueda y transformación.

De tal forma, no solamente es una cuestión conceptual de representación/presentación, o un asunto de cambio de soportes: lienzo, pigmentos, piedra, a trabajar con su piel, con este medio no se representa la vida en los hechos cotidianos o extraordinarios, sino que nos la presenta directamente.

Al respecto, Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica de Claudia Mandel Katz, asume el acto y el meritorio reto de analizar y presentar al lector la pulsión escópica definida como aquello que nos habla de la mirada y dice que: es lo que le permite al sujeto comprender que el Otro es también un sujeto. Implicando la posibilidad que se tiene de ser visto por el Otro. Al respecto, para Sartre la mirada funciona con el acto de mirar, donde hay reciprocidad en el ver al Otro y ser visto por él. De esta forma, Mandel asume directamente el reto otrora subversivo de plantearnos la problemática de lo femenino inserto en las artes visuales como ser creador, con el derecho de ser reconocido como sujeto/artista a la luz de nuestros tiempos y enfáticamente en el contexto de la mujer artista latinoamericana enfocada en la directa problemática: su cuerpo como vía directa del acto creativo.

Ana Mercedes González Kreysa

Introducción

Desde mis iniciales estudios de medicina me ha preocupado la estrecha relación entre tres factores que considero fundamentales: la salud, la imagen corporal femenina y la influencia directa que sufrimos las mujeres de la cultura occidental contemporánea sobre nuestros cuerpos. Posteriormente, como historiadora del arte, ha persistido la preocupación por la problemática del cuerpo femenino y sus representaciones en el imaginario colectivo.

En este libro se abordará el tema del cuerpo femenino, cuya delimitación configura un “mapa”. Tal término alude a la territorialidad corporal, donde discurso y poder confluyen en un espacio-texto de resistencia frente a la mirada patriarcal para, de ese modo, deconstruir, a partir de una mirada crítica, prácticas culturales que nos confronten con nuestra realidad latinoamericana, con su complejidad y sus contradicciones.

Lejos de concebirse como “dado”, natural o biológico, el cuerpo femenino se constituye como un complejo entramado simbólico donde se ponen en juego valores sociales como el género, la identidad, las conductas, la intersección entre lo público y lo privado o la determinación de la diferencia sexual. La posición, el control y manipulación del cuerpo se han convertido en metáforas de la situación misma de la artista y en el espacio de resistencia frente a las prácticas y discursos patriarcales. El

eje del estudio será, pues, un *corpus* de producciones visuales elaboradas por un grupo de mujeres artistas quienes recurren a sus propios cuerpos como materia prima para elaborar sus discursos estéticos.

Al verificar que la construcción de signos ha sido impuesta por el logos masculino, Adriana Cavarero plantea como tesis que “el cuerpo femenino está ‘desnudo’ (...) desprovisto de cobertura simbólica propia (...) no pensado por y para sí” (citado en Iriarte y Ortega, 2002, p. 33). Las mujeres artistas que estudiaremos, al explorar sus propios cuerpos como fuente de conocimiento y de experiencias vividas y al ser conscientes de cómo estos han sido “históricamente disciplinados”, procuran una autodefinición de naturaleza política que apuntaría a realizar un cambio social. La tesis feminista de “lo personal es político”, manifestada por Charlotte Bunch en 1968, se plasmó en producciones visuales de mujeres artistas cuyos discursos, procuraron introducir, desde las disciplinas artísticas más tradicionales hasta las más vanguardistas, temas que la historia de las artes visuales había excluido.

A lo largo de todo el texto y utilizando la teoría de la deconstrucción como instrumento de análisis, se explorará el cuerpo femenino desde sus bordes, márgenes o fronteras, develando su posición performativa, política, capaz de subvertir los códigos dominantes. El cuerpo femenino podrá ser comprendido entonces, ya no a partir de lo marginado, lo reprimido o lo ignorado, sino con base en una cobertura simbólica propia frente a la mirada androcéntrica y excluyente.

La reflexión sobre el cuerpo femenino –situada en el marco de procesos multiculturales, que promueve la globalización y su impacto en la esfera cultural– plantea los siguientes problemas: cómo se concibe el cuerpo femenino en las representaciones de las artes visuales de las últimas dos décadas, de qué manera este es recreado y deconstruido por las mujeres artistas, qué estrategias discursivas se ponen en práctica, cómo se entiende la relación del cuerpo de la mujer con la realidad y cuál es el

orden simbólico femenino que puede detectarse en las prácticas artísticas. En las páginas que siguen intentaré responder a estas interrogantes, de acuerdo con una estructura temática: mi objetivo es identificar las estrategias discursivas utilizadas por un grupo de mujeres artistas que reflexionan sobre el cuerpo femenino en el marco de la producción visual contemporánea. Así, el primer capítulo (*Cuerpo femenino y deconstrucción*) procura una aproximación a la problemática del cuerpo femenino desde diversos enfoques: antropológico, historicista y de las distintas teorías feministas. Otro de los principales aspectos teóricos por desarrollar es el de la teoría de la deconstrucción y su aplicación al análisis de los textos visuales.

El segundo capítulo (*El cuerpo femenino como soporte*) plantea la contextualización y análisis del cuerpo femenino como soporte de las prácticas estéticas y de los discursos plásticos, dentro de una historia del arte de la performance¹ y del body art², tomando como eje del estudio la obra de dos artistas guatemaltecas: *¿Quién puede olvidar las huellas?* (2003) de Regina Galindo y *Para la superficie* (1999) de María Adela Díaz.

En el tercer y cuarto capítulos (*Fotografía e identidad* y *Videarte e identidad*), respectivamente, propongo interpretar los

1 Arte de acción que surge hacia 1970. Combina elementos del teatro, danza, música y artes visuales. Ligado al happening de los cincuenta y sesenta, esta cuidadosamente programado y por lo general no implica la participación del público. La Real Academia Española señala que la palabra performance es de género femenino; sin embargo, en América Central y el Caribe su uso generalizado es masculino. Del francés, *parfournir*, es traducido como ejecutar una acción. En el presente texto será empleado el femenino.

2 El body Art: tendencia emparentada con el happening y el arte conceptual, ejemplo paradigmático de la “inmaterialidad”, comenzó a consolidarse como movimiento hacia 1970, aunque las primeras experiencias comenzaron poco después de 1960 con Piero Manzoni, Yves Klein, los accionistas vieneses y Alberto Greco. El cuerpo del artista como medio, como soporte, como campo experimental, ejecuta acciones previamente planificadas o improvisadas, las cuales son realizadas en forma privada o pública y difundida mediante filmes o fotografías.

discursos estéticos de las artistas que reflexionan sobre sus propios cuerpos, para deconstruir su identidad social, cultural y de género a través de las prácticas de la fotografía y el video. El tercer capítulo analiza la *Serie Frente al espejo* (2001), de Rebecca Alpizar; *Yo como manga* (2000–2001) y *No es al revés* (2000), de Rocío Con, y *Rituales* (2003), de Adela Marín, mientras que el cuarto capítulo estudia los videos *Mujer natural* (2002), *Dime cuándo sonreír* (2002) y *Retrato autoadhesivo* (2004), de Lucía Madriz; *Pantalones para los días de regla* (1996), *Lección de maquillaje* (1998), *Cómo (des)vestirse* (2000) y *Cómo morir de amor* (2001), de Priscilla Monge, y *Sweing* (2004), de Karla Solano.

Finalmente, en el último capítulo (*Fragmentos y transparencias*) se discuten las categorías estéticas de fragmento y transparencia en los discursos elaborados por Karla Solano y Cecilia Paredes.

La insuficiente presencia de mujeres artistas contemporáneas en estudios, investigaciones teóricas y textos sobre arte, es lo que ha motivado mi preocupación por documentar y analizar su producción. Cabe destacar la calidad de las obras desarrolladas por las artistas escogidas, quienes tanto en el nivel nacional como en el internacional, exponen mediante distintas propuestas sus experiencias, sensaciones y reflexiones personales, asumiendo riesgos, cuestionando su entorno personal y social y elaborando un discurso desde los bordes. De tal modo, lo que subyace a lo largo de todo el libro es la intencionalidad de aproximarnos a las prácticas estéticas de dichas artistas, desde una nueva mirada y forma de análisis apartada de los discursos académicos centralizados por la historia del arte y de la tradicional crítica del arte institucional. Propongo, pues, analizar sus obras como textos que, insertos en una matriz histórico-social, operan desde los “bordes” de la racionalidad femenina.

Capítulo 1

Cuerpo femenino y deconstrucción

La construcción de signos ha sido fijada históricamente para cada uno de los sexos, por el logos masculino. Por ello, el cuerpo femenino carece de códigos simbólicos propios pensados por y para sí. Sin embargo, la política del cuerpo que, en los años setenta afirma la tesis feminista: “nuestros cuerpos, nosotras”, intenta modificar estas circunstancias de exclusión. La siguiente cita de Rivera Garretas (2002) plantea:

“Si el tener existencia simbólica es estar dotada de sentido libre, de significado expresable libremente en la lengua común, y tener orden simbólico es tener sentido en la cultura en la cual se vive para poder nombrar una vivencia hasta entonces muda... ¿cuál es el orden simbólico femenino y cuáles los espacios de su existencia simbólica que pueden ser detectados en el arte?” (p. 91)

Tal interrogante abre una línea de investigación sobre el cuerpo femenino como un espacio de existencia simbólica donde las mujeres artistas puedan dar un sentido libre a sus vidas y creaciones artísticas pensadas por y para sí mismas, no por otros para ellas.

Enfoque antropológico

Marcela Lagarde (1990), desde una mirada antropológica, propone el cuerpo de las mujeres como un campo político definido, disciplinado para la producción y la reproducción. Más aún, afirma que las mujeres son su cuerpo porque viven el mundo desde su cuerpo y sus vidas se despliegan, a diferencia de los hombres, en torno a un ciclo de vida profundamente



corporal. Lagarde define el cuerpo femenino como un cuerpo-ocupado: “*El cuerpo de la mujer, incluye también, los cuerpos y las vidas de los hijos y de los cónyuges, las instituciones jurídicas y políticas y las concepciones mitológicas, filosóficas e ideológicas, que le dan nombre, le atribuyen funciones, prohíben o asignan obligaciones, sancionan y castigan*”. (p. 212)

El cuerpo femenino es considerado por la sociedad patriarcal como un espacio simbólico relegado y dependiente de otras voluntades. Por ello, el cuerpo de la mujer, al ser ella reducida a una sexualidad para otros, es un cuerpo-ocupado, lo que dificulta, en consecuencia, el despliegue de su subjetividad. Para Lagarde, el cuerpo de las mujeres es el espacio del deber ser, de la dependencia vital y del cautiverio, como forma de relación con el mundo y de estar en él. Pese a esto, de su cuerpo y sexualidad emana su poder, de allí que lo considere con Foucault, un espacio político privilegiado. Podemos establecer entonces una conexión entre las propuestas de Lagarde y la teoría de Foucault, quien ha estudiado profundamente la relación entre cuerpo, saber y poder. En *Historia de la sexualidad*, el filósofo da cuenta del proceso histórico a través del cual el individuo moderno se ve a sí mismo como un sujeto sexual.

Enfoque historicista

Foucault (1986), desde una perspectiva historicista, sostiene que el poder es ejercido sobre el cuerpo de los individuos. Su análisis intenta demostrar cómo las relaciones de poder en el micronivel de la sociedad posibilitan ciertos efectos globales de dominación, como el poder de clases y el patriarcado. Muestra cómo los mecanismos de micropoder se han convertido en parte de una dominante red de comunicación de relaciones de poder. En su libro *Historia de la sexualidad* publicado en 1977, Foucault describe el campo social e histórico como un campo de batalla, de lucha, donde el poder circula y es ejercido por unos individuos

sobre otros. Es un sistema abierto que contiene posibilidades de dominación y de resistencia. Propone que el poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar, sino que se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias, de modo que allí donde hay poder, hay resistencia.

Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder, ya que no existe un lugar o foco de las rebeliones, sino que se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio. Frente a la red de las relaciones de poder que atraviesa los aparatos y las instituciones –sin localizarse exactamente en ellos– también los puntos de resistencia atraviesan las estratificaciones sociales y las unidades individuales.

Foucault distingue, a partir del siglo XVIII, cuatro conjuntos estratégicos que despliegan, a propósito del sexo, dispositivos específicos que alcanzaron productividad en el orden del saber y eficacia en el orden del poder:

1. Histerización del cuerpo de la mujer.
2. Pedagogización del sexo del niño.
3. Socialización de las conductas procreadoras.
4. Psiquiatrización del placer perverso.

Nos interesa en particular el primero de ellos, es decir, el de la histerización del cuerpo de la mujer, definido por Foucault (1977) como:

“Triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado-calificado y descalificado- como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurarse), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial



y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es “mujer nerviosa”, constituye la forma más visible de esta histerización.”
(p. 127)

Las teorías de Foucault junto con las teorías feministas han demostrado que la estructuración del poder patriarcal sometió a la mujer y la excluyó del discurso dominante y del campo cultural. En este sentido, la mujer, definida por la hegemonía patriarcal, experimenta la necesidad de reorientar su inserción social.

En el campo de la producción artística, la paulatina integración de la mujer ha sido reforzada a partir de los estudios realizados por autoras feministas como Luce Irigaray y Julia Kristeva, entre otras. Observamos la importancia que tiene el cuerpo en las teorías foucaultianas y en las feministas, dado que ambas focalizan en él la clave de la lucha política, expandiendo el dominio de lo “político” para incluir formas de dominio social asociadas con la esfera personal. A continuación, abordaremos el cuerpo femenino como objeto de estudio de las diversas teorías feministas.

Diversas posturas feministas acerca del cuerpo femenino

El cuerpo femenino ha sido objeto de diversas lecturas según el abordaje de las distintas corrientes del campo teórico del feminismo. Sin embargo, en todos los casos, el cuerpo es el eje central de análisis.

Para algunas feministas, el cuerpo ha sido leído precisamente como el signo que ha mantenido a la mujer en una dimensión subalterna y que le ha impedido su acceso a los privilegios de la cultura patriarcal. Elizabeth Grosz (1994) marca tres corrientes feministas. Figuras como Simone de Beauvoir, Shulamit Firestone o Mary Wollstonecraft, pertenecientes a la corriente de las

feministas igualitarias, sostienen que las especificidades del cuerpo femenino —menstruación, embarazo, maternidad, lactancia— son consideradas limitantes y obstaculizadoras del desarrollo de la mujer en tanto sujeto histórico social. Creemos que el hecho de considerar el cuerpo como algo “dado”, perteneciente al orden de la naturaleza, implica la aceptación de las concepciones androcéntricas y patriarcales.

En una postura más constructiva, el cuerpo es leído no tanto como un obstáculo por superar, sino como un objeto biológico cuya representación y funcionamiento es político y donde la distinción entre femenino y masculino es marcada socialmente. Esta segunda corriente feminista de las construccionistas sociales, que incluye a figuras como Juliet Mitchell, Julia Kristeva, Michelle Barret, Nancy Chodorow, comparte con las feministas igualitarias una noción del cuerpo invariable, ahistórica y biológicamente determinada. Para esta corriente, la oposición sexo/género, reafirma la distinción existente entre el cuerpo, o lo que es biológico y natural, y la mente, o lo que es social e ideológico. Presumiendo que lo biológico o el sexo es una categoría fija, estas feministas han tendido a focalizar las transformaciones en el plano del género. Su proyecto ha sido minimizar las diferencias biológicas y proveerlas de diferentes significados y valores culturales.

Frente a estas dos corrientes, un tercer grupo que incluye intelectuales como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Jane Gallop, Moira Gatens, Vicky Kirby, Judith Butler, Naomi Schor, Monique Wittig, plantea que el cuerpo es crucial para la comprensión de la existencia psicológica y social de la mujer. Pero el cuerpo no es más entendido como un objeto ahistórico, acultural, biológicamente dado. Para este grupo, el cuerpo es un entramado de sistemas de significado, de significación y representación. Por un lado, es un cuerpo significativo y significado; por otro, es un objeto de sistemas de coerción social, inscripción legal, y de intercambio económico y social.

Este grupo tiende a sospechar de la distinción de sexo / género y a interesarse menos en la pregunta sobre la construcción cultural de la subjetividad. El cuerpo es considerado como el objeto político, social y cultural por excelencia, y no puede ser entendido como una pantalla neutral, una *tabula rasa* biológica, en la cual lo masculino o femenino puede ser proyectado indiferentemente. En lugar de ver el sexo como una categoría esencialista y el género como una categoría construccionista, estas pensadoras pretenden anular tal dicotomía. El concepto de cuerpo social es una estrategia mayor en esta causa. Estas feministas no evocan un cuerpo puramente precultural, presocial o prelingüístico, sino uno que es objeto social y discursivo, estrechamente conectado al orden del deseo, la significación, y el poder. Lejos de ser un término inerte, pasivo y ahistórico, el cuerpo femenino puede ser visto como un término crucial, un sitio de réplica, en una sucesión de luchas económicas, políticas, sexuales e intelectuales.

En nuestra opinión, la última de las tres teorías feministas es la más apropiada para ser aplicada a este estudio, por considerar al cuerpo femenino como un espacio de tensión donde convergen los ejes políticos, sociales y culturales. El cuerpo femenino, visto en términos universales, se asocia a un razonamiento basado en estructuras binarias que esencializan las categorías de “lo masculino” y “lo femenino”. Por ello creemos que el cuerpo femenino debe entenderse como un entramado de sistemas de significado, de significación y representación, como un espacio-texto histórico atravesado por discursos socioideológicos que luchan por imponerse y, a la vez, como un espacio de resistencia. En virtud de esta postura, pensamos que la teoría deconstructiva es la herramienta apropiada para redefinir la visión esencialista y también para intentar invertir por medio de la lógica del suplemento, las jerarquías de las oposiciones binarias. De este modo, el cuerpo femenino podrá ser comprendido, ya no a partir de lo marginado, lo reprimido

o lo ignorado, sino a partir de una cobertura simbólica propia frente a la mirada androcéntrica y excluyente.

La deconstrucción

La deconstrucción es una teoría filosófica que forma parte de la crítica postestructuralista, movimiento que surge en Francia en los años sesenta y se asocia con una corriente de pensadores: Jacques Derrida, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault y Gerard Genette. Los postestructuralistas consideran que todo conocimiento es textual, no está compuesto de signos, sino de textos, y apunta a la descentralización. Según Derrida, todo el pensamiento occidental se basa en un centro, un motor inmóvil, un dios, una presencia, una verdad que garantiza todo significado y excluye o margina a otros.

El pensamiento de Derrida, que parte de las teorías de Nietzsche, Freud, Heidegger y Saussure, se opone al logocentrismo occidental, centrado en oposiciones binarias a las cuales la deconstrucción intenta derrotar. En *Carta a un amigo japonés*, Derrida señala que la palabra deconstruir es un gesto antiestructuralista porque “se trataba de deshacer, descomponer, des-sedimentar estructuras (toda suerte de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocéntricas”).” Las operaciones descritas, más que una demolición, designan un acrecentamiento genealógico, ya que para comprender cómo un “conjunto” había sido construido, era preciso reconstruirlo.

La deconstrucción es la estrategia de lectura e interpretación que nos posibilita desarticular y desmontar conceptos fijos, convenciones y normas. El análisis desde una perspectiva deconstructiva aporta una visión antiesencialista, en la cual categorías como las de “hombre” o “mujer” pueden ser reformuladas invirtiendo su valor jerárquico. Es indispensable, entonces, discutir las nociones de *borde* y *suplemento*, elaboradas por Jacques

Derrida, para deconstruir significaciones fijas asignadas a los géneros y construir, de ese modo, una mirada crítica que incluya a la mujer dentro del discurso histórico.

La noción de borde y suplemento

El término *borde* (también denominado por Derrida margen o frontera), se ha convertido en materia circulante en los discursos sobre la obra de arte y la cultura, siendo indispensable aproximarnos a la deconstrucción como teoría y herramienta. El trabajo en los bordes o en los márgenes es un trabajo deconstructivo que apunta a la descentralización, a desenmascarar o develar la naturaleza controvertible de todo centro.

La otra noción fundamental en la teoría de Derrida es la de *suplemento*, que indica la importancia secundaria existente en la relación jerárquica de dos palabras. Para Derrida, el lenguaje se basa en la oposición de términos, los cuales, lejos de expresar una relación igualitaria, se encuentran en una relación jerarquizada, pues el término de la izquierda gobierna al de la derecha y resulta por ello marginado. Tomemos por ejemplo el binomio hombre / mujer. El primer término del binomio es el que tiene prioridad, por lo que queda marginado el segundo. El problema de los centros es que excluyen, ignoran o marginan a otros. En sociedades donde el hombre es la figura dominante, la mujer es el otro marginado, reprimido, ignorado. El hombre es la presencia y en la ausencia de hombre, hay mujer. Es decir, mujer es el hueco de lo que hombre no es. Sin embargo, el suplemento para Derrida no es de importancia secundaria, porque puede socavar la relación jerárquica. Como señala Emilia Macaya (1992):

“...la teoría de la suplementariedad, en relación con la interpretación textual, supone que lo que se ha dejado a un lado por parte de quienes han interpretado un texto, puede ser aún más importante que todo lo demás, precisamente por las razones que mediaron para marginarlo.” (p. 6)

Al exponerse las contradicciones que el centro posee, se pone en evidencia que este no era tan absoluto y completo como se le presenta. Además, el centro requiere del margen, del ausente, para definirse. Según la lógica del suplemento, la relectura de las obras desde una perspectiva femenina, puede permitir la sustitución de la visión central patriarcalista como eje del análisis textual. Derrida, mediante la teoría de la deconstrucción, propone invertir la jerarquía evidenciando la marginación para situar la oposición de una forma diferente. Lo que creemos lenguaje significativo es solo un libre juego de significantes sobre un proceso interminable de textos engarzados a otros textos. Con lo anterior, se sigue que no existe la significación absoluta, sino un despliegue interrelacional de múltiples “efectos de sentido”, proceso al que Derrida denomina diseminación.

Hemos escogido la teoría deconstructiva para el análisis de las producciones visuales que asumen el cuerpo femenino como un espacio-texto discursivo, por considerarla una herramienta capaz de mostrar que no existen conceptos absolutos y verdades únicas donde lo que prevalece es el centro y la diferencia no tiene lugar. Este desmontaje teórico busca subvertir la diferencia entre lo que es esencial –base de lo jerárquico– y lo que no lo es, para relativizar el centro y terminar impregnándolo.

Aplicación de la deconstrucción a las artes visuales

Para Derrida (1994) la deconstrucción más efectiva es la que no se limita a los textos discursivos ni filosóficos o que no tienen la forma de discurso escrito. Así, esta estrategia de lectura e interpretación puede aplicarse eficazmente a los textos visuales:

“Existe texto porque siempre hay al menos un poco de discurso dentro de las artes visuales, y también porque aunque no haya discurso, el efecto del espaciamiento implica ya una textualización. Por ello, la expansión del concepto de texto es estratégicamente decisiva. Y ni siquiera las obras de arte más vehementemente silenciosas pueden evitar ser atrapadas en una red de diferencias y referencias que les confieren una estructura textual. (...) la idea de que la deconstrucción debería limitarse al análisis del texto discursivo –y sé que esta idea se halla muy difundida– es, en realidad, o un gran malentendido o una estrategia política diseñada para limitar la deconstrucción a los asuntos del lenguaje. La deconstrucción empieza con la deconstrucción del logocentrismo, y por tanto, querer restringirla a los fenómenos lingüísticos es la más sospechosa de las operaciones.” (p. 15)

Queda así evidenciado que la deconstrucción es un instrumento que puede ser un aporte valioso al analizar textos visuales.

A continuación abordaremos los conceptos filosóficos de borde y parergon para comprender su aplicación en las producciones visuales. Para ello, tomaremos como ejemplo obras de artistas argentinos que, de acuerdo con los estudios de Elena Oliveras, trabajan sobre los bordes de la pintura, es decir, centralizando aspectos marginales de la pintura, como el marco o el discurso que necesariamente la acompañan.

El borde en las artes visuales

Los términos borde, margen, parergon, son empleados por Derrida para sustituir la palabra deconstrucción. Por lo tanto, el trabajo en los bordes es un trabajo deconstructivo, centrado ya no en el paradigma de la representación, sino en el de la reflexión acerca de los modos como se construyen los signos visuales. Es un trabajo que pone de relieve aspectos generalmente ocultos de la obra o *ergon*, es decir, un trabajo autorreferencial. Veremos ahora la definición que Derrida desarrolla del término parergon, recurriendo para ello a la definición hecha por Kant.

El parergon

En su libro *La verdad en pintura* (2001), Derrida señala que el marco de una pintura, según Kant, es un parergon, un elemento marginal que está fuera de la obra, pero que opera en ella al constituir la espacialmente como tal:

“Un párgon se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo.” (p. 65)

Además del marco, existen otros “bordes” que cooperan en la constitución de la obra. Entre ellos podemos mencionar el soporte. Pero el borde más general es el correspondiente al discurso referido a la producción de la obra, como un marco conceptual, que está siempre presente pero no siempre expuesto. Lejos de estar fuera de la obra, hace a su existencia en lo que respecta a la génesis de su producción.

Los términos frontera, borde, margen, descentramiento, en los últimos años se han convertido, según Elena Oliveras (1993), en “referentes insoslayables de la aproximación política o sociológica al tema del multiculturalismo”. (p. 209) Dichos términos ingresan también en la práctica del arte contemporáneo:

“Desde la década de los años setenta y aún antes, artistas plásticos de todo el mundo traen a un primer plano de mostración aspectos considerados fronterizos como el marco, el soporte o el proceso de producción. Los bordes centralizados, al ser “subidos a bordo”, abandonan su posición parergonal. Paralelos al hecho principal, para convertirse en ergon (obra). De simples medios pasan a ser fines de un proceso, tanto como el tema o la disposición formal. La centralización de aspectos marginales de lo plástico constituye, en nuestra opinión, uno de los mayores desvíos del arte de los últimos tiempos ya que su marginalidad fue, desde siempre, la norma.” (p. 209)



La centralización de los bordes de la pintura puede ser vista, según esta autora, como una metáfora de la situación del mundo de hoy, donde regiones que habían sido anteriormente marginales, como México en relación con los Estados Unidos, pasan a tener un protagonismo cada vez mayor en el campo cultural:

“Al fusionarse el norte con el sur y el este con el oeste, el borde se transforma en centro combinándose todos ellos para producir nuevas modalidades de la cultura. Producto de estos cambios es el sincretismo que caracteriza hoy tanto al país periférico como al central.” (p. 210)

Sin embargo, la metáfora del borde no siempre es producto de una intención consciente del artista, ya sea de orden político o sociológico. Según Oliveras, la obra tendrá una intención (en el sentido de “tender hacia”) que le es propia y que puede no coincidir con la intención consciente del artista. *“Esa intención, resultado de una sintonía del artista con el mundo, es la que sustenta en muchos casos la relación metafórica”.* (p. 210)

El concepto de metáfora del borde es relevante para abordar el corpus de las obras de las artistas escogidas, porque sus discursos, antes marginales, pasan ahora a tener un papel cada vez más protagónico en el marco de los circuitos artísticos internacionales.

Hasta la aparición del conceptualismo, el discurso sobre la obra que operaba de manera marginal en los bordes del hecho producido, ingresará en el cuerpo principal de la pintura. Según Oliveras, esto ocurre generalmente más acá de la voluntad consciente de los artistas, puesto que en toda auténtica obra de arte se filtra espontáneamente un rango de ideas propias de su tiempo, que no siempre coincide con sus intenciones. El conceptualismo se interesa en develar las condiciones y mecanismos ocultos de la obra mediante un discurso que ella misma genera. De cualquier forma, aclara que el trabajo sobre el discurso y sobre otros “bordes” de la pintura abarca

las más diversas tendencias y estilos postconceptuales abstractos y figurativos.

Tipos de bordes

Oliveras (1995) distingue los rasgos considerados tradicionalmente marginales de la pintura que hoy alcanzan la centralidad, estableciendo dos tipos de “bordes”: espaciales y temporales o discursivos. Es conveniente señalar que en ambos casos funcionan en forma simultánea y presentan variantes. Esta clasificación se ejemplificará con obras de artistas argentinos, lo que resultará útil al analizar el corpus de obras de las artistas escogidas, para comprender las estrategias que emplean.

En cuanto al borde espacial, se subraya la existencia de límites espaciales establecidos, lo que propicia la reflexión sobre supuestos generalmente ocultos en la representación, relativos al lugar específico de la obra, que de manera literal bordean físicamente la obra (como el marco) o la sostienen (como la tela o soporte). Podemos destacar las siguientes variantes:

- a. La referida al espacio circundante (exterior): para acentuar las relaciones de la obra con la pared, recurriendo en algunos casos a la sombra y al reflejo: Raúl Lozza (Pcia. de Buenos Aires, 1911), en *Relief*, 1945 alude a la dinámica del espacio circundante exterior, colocando elementos exergonales como la pared, el fondo, el campo, el muro o ambiente, en el centro de su discurso pictórico.
- b. La que destaca la relación de la obra con el espacio intermedio del marco: para acentuar la arbitrariedad del recorte y la idea de ventana ortogonal: Hugo de Marziani (La Plata, 1941) en *Paisaje*, 1974 incorpora el marco a la obra cuestionando la arbitrariedad del recorte y, en particular, la noción de “ventana” ortogonal como encuadre de la visión.



Otro de los bordes es el temporal o discursivo, en el cual encontramos tres variantes:

La primera es la de la intertextualidad, donde se centraliza el proceso de producción incorporado a veces bajo la forma de la cita. Toda obra es un texto relacionado con otros que lo preceden. Por eso, uno de los cuestionamientos que surgen es el de ¿quién es el autor de una obra, el que la concreta o el que la ha motivado? Podemos ejemplificar este caso con Eduardo Médiçi (Buenos Aires, 1949), cuando transcribe la letra del Tango “Uno” como fondo de la pintura *Yo dividido*, 1990. Allí, al citar la letra de un texto musical e incluirlo en la imagen pictórica, reflexiona sobre la complementariedad discurso-imagen y desarrolla la estrategia deconstructiva, por lo general oculta, por la cual el signo lingüístico se manifiesta de manera complementaria al signo icónico; de acuerdo con Oliveras: “*La palabra necesariamente ingresa en la producción y en la visión de la imagen, de la misma manera que ésta ingresa en la palabra. Los signos poseen –como bien lo mostrara Peirce– una naturaleza mixta*”. (p. 230)

La segunda variante del borde temporal o discursivo corresponde a la huella del sujeto. El sujeto y su huella operan en toda obra, pero, este rasgo no siempre aparece como operación deconstructiva. La opción “artesanal” de María Luz Gil en *Contando historias*, 1997 ha desplazado el rigor de la geometría para pasar a ejemplificar la marcación de surcos reveladores de un movimiento irreplicable de la mano.

La tercera variante corresponde al desmontaje del signo icónico. Se trata de un proceso de des-aprendizaje de las reglas de representación mimética que dominaron la historia del arte desde el Renacimiento. Esta variante cuestiona toda receta ilusionista. Liliana Porter (Buenos Aires, 1941), al incluir el grabado, el dibujo, la pintura, la fotografía y el objeto en *Drawing with plastic hammer*, 1993-95, cuestiona el relativismo de lo que llamamos “real” y la dificultad de establecer

límites estrictos entre la realidad y su representación, entre el objeto y su imagen.

En resumen, el trabajo en los bordes es un trabajo deconstructivo que nos conduce hacia el camino del metalenguaje, es decir, al de la reflexión sobre los modos en que se configura el lenguaje artístico. Las diversas instancias discursivas de los bordes espaciales y temporales, ya no están centradas en el paradigma de la representación, sino en el de la reflexión acerca de los modos en que se construyen los signos visuales. La reflexión sobre el proceso de producción de la obra asume entonces, ente otros tópicos: el borde espacial, que hace referencia al marco y al soporte, y el borde temporal o discursivo, cuyas estrategias son la intertextualidad, la huella del sujeto, la naturaleza del signo icónico, la situación de inacabamiento de la obra, entre otras. Estos aspectos considerados marginales, al ser centralizados abandonan su condición “parergonal”, paralelos al hecho principal, para convertirse en “ergon” (obra), constituyendo una de las principales características del arte contemporáneo. Así, deconstruir no es destruir, sino, por el contrario, develar los modos en que las obras fueron pensadas y construidas.

En síntesis, el aporte de la teoría de la deconstrucción, radica en exponer por medio de imágenes visuales, un proceso deconstructivo, es decir, de autorreflexión y acrecentamiento genealógico sobre el cuerpo femenino. Tal proceso conlleva una reflexión sobre los modos en que se reconfigura el lenguaje artístico.

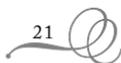
Otro aporte significativo de la teoría deconstructiva consiste en relativizar la visión esencialista de categorías como “lo masculino” y “lo femenino”, asociadas a un razonamiento basado en estructuras binarias. De este modo, la deconstrucción, es el instrumento que nos permitirá comprender el cuerpo femenino, ya no a partir de lo marginado, lo reprimido o lo ignorado, sino como un espacio-texto de resistencia, de micro política, como un entramado de sistemas de significado, de significación y representación, atravesado por discursos socioideológicos que luchan por imponerse.

Capítulo 2

El cuerpo femenino como soporte

Las obras que analizaremos en este capítulo presentan el propio cuerpo de las mujeres artistas como soporte material de sus producciones visuales y de sus discursos estéticos. Ahora bien, conviene definir que denominamos soporte al material sobre el cual se plasma una obra, ya sea esta dibujo, pintura, collage, fotografía, u otro tipo de técnica visual. El soporte es un elemento marginal que coopera en la constitución de la obra y que ha sido considerado de importancia relativa o secundaria a través de la historia del arte. Sin embargo, mediante el trabajo deconstructivo realizado por las artistas que observaremos, este elemento marginal pasa a ser un elemento de por sí valioso y se transforma en el eje central de sus obras. Al centralizarse un elemento suplementario o marginal –como es el soporte– se revierte su valor y se jerarquiza su posición.

Las producciones visuales de las artistas que abordaremos, al presentarse y representarse a través de sus propios cuerpos, transitan por el camino de la deconstrucción. Es importante señalar que el proceso deconstructivo, lejos de significar destrucción, implica un “acrecentamiento genealógico”, el cual exhibe una autorreflexión del proceso productivo de construcción de la obra. De este modo, al develarse aspectos marginales que se encontraban ocultos, estos salen a la luz explicitando su genealogía. Podría decirse –desde un punto de vista sociológico– que en tiempos cuando la sociedad *massmediática* disuelve la subjetividad, el trabajo sobre los propios cuerpos de estas artistas revela la necesidad de reubicar al sujeto en el centro de la escena.



Por otra parte –desde el punto de vista de la estética de la recepción– la presencia física del espectador en la *performance* y el *body art* nos permite hablar de un cambio de paradigma, si pensamos que en el paradigma tradicional, el espectador estaba “del otro lado”, ocupando una posición exergonal, es decir, fuera de la obra.

El papel principal de la mujer en la historia del arte fue siempre el de ser representada, aparecer como “objeto” de la mirada androcéntrica y, pocas veces, como “sujeto” productor de representaciones. Estrategias como la *performance* y el *body art* colocan al cuerpo femenino en una posición *ergonal*, transformándolo en un espacio texto de resistencia que centraliza su propia subjetividad y deconstruye los códigos estéticos y culturales dominantes.

Body Art

El *body art* o arte corporal, ejemplo paradigmático de la “inmaterialidad”, comenzó a consolidarse como movimiento hacia 1970, aunque las primeras experiencias se produjeron poco después de 1960, con Piero Manzoni, Yves Klein, los accionistas vieneses y Alberto Greco. En el *Troisième manifeste* del arte corporal, publicado por François Pluchart en 1981, en Nevers, Francia, se afirma, en una cita hecha por López Anaya (1999):

“El arte corporal posee el discurso del cuerpo, manifiesta su derecho a existir en su totalidad. El discurso del arte corporal es un discurso monolítico, polisémico, que ataca simultáneamente todos los frentes, que interroga los rituales y los mecanismos sociales (...). El arte corporal funciona en el interior de la pareja sexo/lenguaje. Enuncia que la sexualidad, que procede de la totalidad del cuerpo, es culturizada y que su represión engendra frustración, agresividad, mutilación, tortura, guerra (...) Hoy en día –continúa el manifiesto– el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado, que rechazando la historia, su mitología, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana

(...) *Hoy en día, ya no se trata de hacer la revolución (...) sino de ser cuerpo, carne, deseo infinitamente.*" (p. 70)

Así se expresa cómo la denuncia de los tabúes sobre los que se funda la sociedad se convierte en una de las principales funciones del arte corporal. El *body art* abarca una variedad de líneas internas que –de acuerdo con Glusberg (1986)– van desde el esquematismo heredado del teatro y la danza hasta el estilo violento y sadomasoquista del Grupo de Viena que, alrededor de 1962, empieza a sistematizar con sus propuestas el arte corporal. El común denominador de estas propuestas, según el autor:

"es des-fetichizar el cuerpo humano, sacándolo de la exaltación de la belleza que con él practicaran durante siglos la literatura, la pintura y la escultura, para traerlo a su verdadera ubicación: instrumento del hombre, del cual, a su vez, depende del hombre. Con otras palabras, el Body art constituye una actividad cuyo objeto por excelencia es lo que normalmente usamos como instrumento." (p. 35)

El arte del cuerpo fue considerado por Lea Vergine como "*auto proyección del inconsciente, como pulsión hacia un objeto de amor-odio, pero fue interpretado también como ingenuo o modesto suplicio psicofísico con factores sadomasoquistas*" (también citado en López Anaya p. 81). Sin embargo, el *body art* se diluye dentro del género más amplio de la *performance*, ya que los creadores, si bien utilizan el cuerpo como materia prima, tratan de abordar otros aspectos individuales y sociales vinculados al hecho del artista como sujeto y objeto de su obra.

Performance

La *performance* fue aceptada como una práctica artística en la década de 1970, momento cuando el arte conceptual defendía la hipótesis de que el arte no debía ser comprado ni vendido y que debe consistir más en ideas que en productos. Hasta esa fecha había sido dejada de lado, especialmente durante el período moderno, debido a la dificultad que presentaba al evaluar



su ubicación dentro de la historia del arte. Pero, algunos autores ubican su origen –sin olvidar el *Kabuki* y el *Noh* japoneses– mucho más lejos en el tiempo: las ceremonias tribales, los misterios de la Edad Media, los espectáculos realizados por Leonardo da Vinci en el siglo XV y, doscientos años más tarde, por Giovanni Bernini. Además de esta prehistoria del género, se debe incluir el aporte de los futuristas, dadaístas, surrealistas y la Bauhaus. (Glusberg, p. 9)

El término “performativo”, acuñado en 1961 por el lingüista John L. Austin, fue definido como una actividad que crea aquello que describe. En *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), Austin propone que cada vez que se emite un enunciado se realizan al mismo tiempo acciones por medio de las palabras utilizadas.

Dada su particular resistencia hacia la producción de objetos, la *performance* se alejó de las problemáticas formalistas del arte y se orientó preferentemente hacia el cuestionamiento de los usos del cuerpo en el seno de la sociedad. No es casual que su surgimiento coincidiera con la aparición y desarrollo de los discursos de liberación sexual de los años sesenta. Ello ha determinado algunas particularidades en sus diversas producciones, como su reiteración en la desnudez, las connotaciones sexuales de las acciones o el interés por explorar las relaciones intersexos dentro del marco de los valores e imposiciones culturales. En años posteriores, la *performance* fue el medio privilegiado para la profunda crítica contra la discriminación social que desplegaron los grupos feministas, raciales o de liberación gay, dado el carácter central que se asigna al cuerpo y sus representaciones en la definición de los rasgos de diferenciación.

En 1962 suceden –de acuerdo con Jorge Glusberg (1986)– dos acontecimientos importantes para el futuro desarrollo de la *performance*. Uno es el recital presidido por la fundación del Judson Dance Group en la Judson Memorial Church de Nueva York; la colaboración entre artistas, bailarines y

coreógrafos delinearán las características del arte corporal de los años setenta. El segundo es la fundación del grupo Fluxus, cuyo promotor, George Maciunas, lo denomina “teatro neobarroco de medios mixtos”. Sus conciertos –mezcla de poesía, música y actuaciones personales– reúnen, entre otros, a Vostell, Daniel Spoerri, Yoko Ono, Cage, Beuys. Fluxus concentró varias disciplinas: la nueva música, la danza, el *happening*, actuaciones personales que anticiparían la *performance*, la poesía, el video, el teatro, las artes plásticas, la crítica y teoría estéticas. Maciunas afirma en un manifiesto:

“Abjuramos de la distinción entre arte y no arte, de la indispensabilidad, exclusividad, individualidad y ambición del artista; de todo significado, variedad, inspiración, oficio, complejidad, profundidad, grandeza e institucionalidad. Luchamos por las cualidades no estructurales, no teatrales e impersonales de un evento simple y natural, de un objeto, un juego, un gag. Somos una fusión de Spike Jones, Vaudeville, Cage y Duchamp.” (Citado en Glusberg, 1986: p. 33)

Los gestos vivos de la *performance* han sido utilizados para dar forma a ideas y conceptos, base de toda creación artística, a la vez que para rebelarse contra las convenciones del arte establecido. El carácter de vanguardia dentro de la vanguardia queda expresado en la siguiente cita de Goldberg (2000):

“todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la performance como una manera de acabar con las categorías y buscar nuevas direcciones.” (p. 7)

Una de las características que podemos mencionar sobre la *performance* –trabajo que puede ser individual o grupal– es su posibilidad de representarse en espacios institucionalizados como museos o galerías de arte, y también en espacios alternativos como un café, una calle, etc. El intérprete es el artista y el contenido pocas veces tiene un argumento. Hay muchas variantes



en la práctica performativa: puede consistir en gestos íntimos o a gran escala; su duración puede ser breve o prolongarse por varias horas; puede presentarse una vez sola o repetirse varias veces; puede ser una improvisación espontánea o haber sido ensayada, y puede definirse como “*arte vivo hecho por artistas*” (Goldberg). Una definición más estricta entraría en contradicción con la naturaleza de la *performance*, la cual recurre a una multiplicidad de disciplinas y medios de comunicación –literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura, pintura, video, fotografía– los cuales combina.

Semióticamente, la *performance* es un metalenguaje de segundo tipo; Glusberg (1986) lo explica del siguiente modo:

“La performance aparece ligada a una re-semantización de los valores contenidos en el proceso de la dinámica corporal dentro del arte. Dicho proceso arranca de los movimientos “naturales” significativos (etapa 1); continúa en la apropiación de éstos por el arte tradicional a los estereotipos del teatro, la danza, el cine, la televisión y las modas sociales (2); y concluye con la re-significación de todo este vasto complejo en las performances (3). En realidad, se trata de dos tipos diferentes de re-significaciones: la que se produce en la fase (2) respecto de los comportamientos de base, y la que ocurre en la etapa (3) con relación a la anterior. Desde esta perspectiva, las performances entrañan un metalenguaje de segundo tipo, mientras que la re-semantización operada por el uso del cuerpo en los espectáculos tradicionales es de primer tipo.” (p. 42)

Las *performances* se divulgan a través de diferentes medios –revistas, videos, filmes–. En esos casos actúa una nueva re-significación, sumándose así una cuarta etapa a las ya enumeradas. Ello quiere decir, según este autor: “*que la información acerca de la performance necesariamente altera la estructura matriz de esta forma, convirtiéndola en otra cosa por el hecho de que sus significantes son distintos al actuar en otro nivel que el del lenguaje-objeto inicial*”. (p. 43)

Con el objeto de prolongar en el tiempo el desarrollo de las *performances*, los artistas comenzaron a documentar sus acciones,

primero a través de la fotografía y luego, cuando estuvo tecnológicamente disponible, mediante el video.

Rodrigo Alonso (1999) explica que la incorporación de la imagen planteó la posibilidad de realizar obras con el único objetivo de ser registradas, lo que originó la *fotoperformance* y el *videoperformance*. En el primer caso, el resultado de la acción suele traducirse en una secuencia de imágenes que rescata los momentos significativos de la acción y produce la asociación de diferentes etapas del proceso, independientemente de su duración. Como ejemplo, podemos mencionar la *fotoperformance* de marcado corte feminista realizada por Lynda Benglis en *Advertisement in Artforum*, 1974, donde publicó una fotografía suya con un enorme pene artificial saliendo de su vagina. En una actitud no menos desafiante, la argentina Liliana Maresca publicó en *El Libertino* la *fotoperformance* con el encabezado *Maresca se entrega todo destino*, 1991, donde aparecía en una serie de fotografías propias en posiciones eróticas, junto a su número telefónico.

En *Semiótica de la cocina*, 1975, Martha Rosler parodia un programa de televisión femenino. Con una gran agresividad contenida, nombra y enseña uno tras otro el uso de los utensilios de cocina, poniendo en evidencia la violencia inmanente a ese espacio socialmente relegado a la mujer, en donde, como señala la artista (citado en Alonso 1999): “cuando la mujer habla, nombra su propia opresión”.

La interacción del artista con el producto de diferentes medios—generalmente sonido, música o imágenes en video— produce lo que se conoce como *performance* multimedia. Una de las artistas más famosas en este medio es Laurie Anderson, quien ha sabido conjugar su práctica en museos y galerías, con espacios de mayor alcance popular. En Argentina, grupos como Ar Detroy o Fosa cultivan este tipo de obras. En ambos casos, las acciones de los integrantes del grupo suelen complementarse en imágenes de video o en circuitos cerrados de televisión, confrontando la acción en vivo con su traducción mediada. El circuito cerrado ha

sido la base de muchas *performances* donde el artista interactúa con su propia imagen o con la de los espectadores en tiempo real. Durante la década de los setenta, Dan Graham realizó toda una serie de obras en las que describía su imagen y la del público asistente, primero por observación directa, luego a través de espejos y finalmente de las imágenes monitoreadas. En *Tent* (1995), Cheryl Donegan utilizó la imagen de su rostro producida por un circuito cerrado de televisión, como modelo para realizar una serie de autorretratos. (Alonso, 1999) Podemos considerar la *performance* como una estrategia deconstructiva, por cuanto las artistas que la adoptan se alejan de las técnicas tradicionales como la pintura y la escultura, así como de los sitios de exposición –museos, galerías– que la historia de arte centralizó. Y además, por ser el medio elegido cada vez por mayor número de artistas en todo el mundo, para expresar –de acuerdo con Goldberg– “la ‘diferencia’ en discursos sobre multiculturalismo y globalismo”. (p. 9)

En la siguiente sección haremos una tipología de las diversas líneas temáticas desarrolladas por algunas de las artistas más significativas del arte de la *performance*, para tomar nota de sus aportes dentro de la historia del arte y para contextualizar las obras de Regina Galindo y María Adela Díaz, que serán analizadas en profundidad.

Variantes dentro del género de las *performances*

La creciente corriente feminista, interesada en conectar la producción artística y la vida cotidiana, hizo que proliferaran estrategias para llegar a audiencias más amplias. Por ello, la *performance* será una de las formas artísticas predominantes durante la década de los setenta. Acorde con una variada gama de prácticas individuales, observaremos diferentes corrientes dentro de la *performance*, ligadas a los aspectos en los que cada

artista centra sus investigaciones. Roselee Goldberg (2000), según veremos a continuación, señala las referencias autobiográficas como una de las vertientes dentro del género de las *performances*.

Referencias autobiográficas

Las *performances* autobiográficas, según Goldberg (2000), eran accesibles al público debido a que los artistas revelaban datos íntimos acerca de sus vidas, por lo que se podía establecer una empatía especial entre intérprete y espectador. Por ello, pese a que el contenido autobiográfico no siempre era genuino, este tipo de representación llegó a ser popular. El hecho de que coincidiera el movimiento feminista en Europa y Estados Unidos, posibilitó –según Goldberg– que muchas artistas de la *performance* exploraran temas poco tratados por sus homólogos hombres.

Las artistas recrearon episodios de sus propias vidas, manipulando, articulando y transformando referencias autobiográficas. Roselee Goldberg (2000) afirma que:

“El examen de las apariencias y los gestos, además de la investigación analítica de la tenue línea el arte de una artista y su vida, se convirtió en el contenido de un gran cuerpo de obra a la cual se hace referencia de manera aproximada como «autobiográfica».” (p. 172)

Laurie Anderson utilizó la «autobiografía» con la intencionalidad de significar el tiempo hasta la representación real de la *performance*, de manera que la obra a menudo incluía una descripción de su propia realización. *Innovationspreis*, de 1976 y representada en el festival de la performance del Whitney Museum, era una pieza de cuarenta y cinco minutos donde ella explicaba las intenciones originales de la obra, al tiempo que presentaba el resultado final del proceso; según Goldberg (2000):

“La grabación de la banda sonora se hizo de manera similar a cómo Anderson señaló las inevitables deficiencias de utilizar material autobiográfico. Ya no había un pasado sino dos: «está lo que sucedió y está lo que yo dije y escribí que sucedió», lo que hacía borrosa la distinción entre *performance* y realidad”. (p. 172)

Julia Heyward, hija de un pastor presbiteriano del Sur de EEUU, es otra artista cuya infancia fue el material empleado como contenido de sus *performances*, por ejemplo, *AudioScene*, 1979, adopta el ritmo característico de los salmos del ministro en sus monólogos y describe el asistir a una *performance* como “equivalente a ir a la iglesia; en ambas una se vuelve irritada, agitada, reaprovisionada”. (Citado en Goldberg, 2000: p. 173)

De modo similar, Adrian Piper (EEUU, 1948) recurre a situaciones autobiográficas y transforma la *performance* en instrumento para incrementar la conciencia del público respecto de sus situaciones como víctima de manipulación por los medios de comunicación. En 1976, presenta en el Whitney Museum *Algunas superficies reflejadas*, donde con ropas negras, anteojos de sol y bigote falso bailaba a la luz de un reflector, mientras que su voz grabada relataba la historia de cuando había trabajado de chica gogó en un bar de la parte baja de la ciudad. Luego, una voz masculina criticaba sus movimientos, que ella alteraba siguiendo las indicaciones de él. Y por último, la luz se apagaba y se veía la figura danzante en un video, dando a entender que había sido aceptable para la radiodifusión pública.

Las referencias autobiográficas también están presentes en Hannah Wilke (EEUU, 1940–1993). En la serie *Intra-Venus*, realizada durante un tratamiento contra el cáncer entre 1992–1993, se mostraba ante la cámara sin pudor. (Grosenick, 2001)

Podríamos mencionar, dentro de esta vertiente de trabajos basados en experiencias autobiográficas, la investigación desarrollada por la artista cubanoamericana, Ana Mendieta (Cuba, 1948 - Nueva York, 1985). Su obra *Glass on Body*, 1972, es el germen de la serie “Siluetas”, en donde Mendieta

imprimió, excavó o esculpió sobre la tierra la silueta de su cuerpo desnudo, logrando una síntesis entre los trabajos de *earth art* y los objetivos del *arte corporal*.

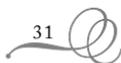
En 1973, Mendieta creó una serie de siluetas humanas, elaboradas directamente sobre el paisaje, que evocaban los lazos de unión entre cuerpo y naturaleza. La artista pretendía restaurar los vínculos que nos unen al universo, recuperando con ello creencias primitivas panteístas y de renovación. Gran parte de su obra consiste en un acto único: fundirse con el medio natural.

En 1976 excavó su silueta en la playa, echó en el hueco pintura roja (sangre simbólica), y dejó que la deshicieran las olas. Dice Mendieta (citado en Ramírez):

“Mediante mis esculturas earth-body me uno completamente a la tierra. Me convierto en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas (...) en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.” (p. 135)

El fuego en *Anima*, 1976, Oaxaca, fue un ingrediente básico en las siluetas de materia orgánica que dejaban, al quemarse, una huella corporal de carbón y ceniza. El conjunto de la serie “Siluetas” ejemplifica la unión simbólica con la naturaleza y le da un medio para conectar con la historia latinoamericana y sus mitos y enfrentar así la situación de exilio. Mendieta afirmó: *“La construcción de mi silueta actúa como transición entre mi país natal y mi nuevo hogar. Es una forma de reivindicar mis raíces y de convertirme en una con la naturaleza. Si bien la cultura en la que vivo forma parte de mí, mis raíces e identidad cultural son resultado de mi herencia cubana.”* (Citado en Grosenick, 2001: p. 347)

Juan Antonio Ramírez (2003) hace referencia a las *performances* de Ana Mendieta y sostiene que la huella o impronta del



cuerpo es el núcleo conceptual de su obra. Sobre su muerte, el autor interpreta:

“Sostendré por lo tanto, una vez más, que el “salto al vacío” de Ana Mendieta, su suicidio final, fue un acto preformativo de carácter artístico que estaba en la lógica de su deseo constante de conquistar la vida real, de dejar la última huella (la definitiva) de su propio cuerpo físico sobre la tierra material y maternal (...) Es así como quiso introducirse con violencia en ese origen ancestral de donde todo procede y a donde todos hemos de regresar.” (p. 137)

Jorge Glusberg clasifica las *performances* de acuerdo con sus diferentes ramas de investigación: 1. Las que exaltan sus atributos plásticos; 2. Las que miden la resistencia física; 3. Las que develan sus pudores y sexualidad; 4. Las acciones andróginas de Katharina Sieverding, y 5. Comunicación y sociedad de masas.

Exaltación de atributos plásticos

Marina Abramović (Yugoslavia, 1946 -?) surge como artista de acción de los setenta. Su cuerpo es su “material” y, junto con el espacio que ocupa, forma lo que ella denomina “campo de representación”. En los años setenta se hizo famosa por las *performances* en las que practicaba incisiones en la piel o se cortaba la mano con cuchillos afilados. En *Rythm 10*, 1973, clavaba un cuchillo entre sus dedos lo más rápido que podía, grababa los sonidos y repetía el proceso. Las heridas y dolor físico que se autoinfligió, al igual que Gina Pane, tenían la finalidad de escapar de su cuerpo culturalmente determinado y disciplinado.

Medición de la resistencia física

Gina Pane (Francia 1939-1990) está considerada una de las más destacadas artistas del arte corporal francés y utiliza su propio cuerpo como material, llevándolo hasta límites fisiológicos y psicológicos tolerables. Sus acciones de los años sesenta

eran sin audiencia, en un entorno urbano o natural, y fueron documentadas únicamente por fotografías. El cuerpo es para Pane no solo un elemento anatómico, sino un sistema de signos sociales, una pantalla sobre la que se proyectan imágenes propias o ajenas.

Pane simboliza la violencia de este proceso de proyección en las heridas que se infligía, como por ejemplo, en *Escalada sin anestesia*, 1971 cuando subió una escalera con peldaños irregulares cortantes; al quemarse; al clavarse espinas de rosa en *Acción sentimental* (1973), o al cortarse con hojas de afeitar. La hoja de afeitar la empleó por primera vez en *Herida teórica* (1970), donde primero cortó una hoja de papel, luego un trozo de tela y, finalmente, su dedo. En su *performance El condicionante*, Pane se tumbaba en una cama de hierros con pocos travesaños, debajo de los cuales ardían quince candelas. En *Psique*, 1974, se hizo un corte por debajo de las cejas luego de haber trazado las líneas de su cara delante de un espejo con una barra de labios roja. Se trataba de superponer su cara marcada, reflejada y sangrienta y a la vez confrontar el sentido del cuerpo con el sentido de la vista. En *El cuerpo presentado*, 1975, se provocó varios cortes entre los dedos del pie y colocó su impronta sobre un lecho de yeso, logrando que la extremidad herida dejara una huella permanente. Según Juan Antonio Ramírez: el vaciado blanco del yeso quedaba manchado con la sangre de la artista, haciéndose así real la vieja metáfora romántica relativa al dolor de la creación y a la vida que le iba en ello al creador. Algunos críticos evalúan el énfasis en el dolor de Pane como masoquismo femenino, mientras que otros aprueban su visión, según la cual la experiencia del dolor puede llevarla más allá de sus propios límites y abrirla a todo lo demás. Como afirma Pane: “*Cuando abro mi cuerpo, de modo que podáis ver ahí vuestra propia sangre, lo hago por amor a vosotros, por amor al otro. Ésta es la razón por la cual vuestra presencia es tan importante durante mis acciones*”. (Citado en Ramírez 2003: Pp. 426-431)



Mediante el empleo de sangre, leche y fuego y la recreación del dolor como elementos de sus *performances*, Gina Pane tuvo éxito –según sus propias palabras– “*al hacer que el público comprendiera desde el principio que mi cuerpo es mi material artístico*”. (Goldberg, 2000: p. 165).

Otra de las artistas dentro de esta vertiente es Valie Export (Austria, 1940-?) En la acción *Genital panic*, Munich, 1969, se presentó en cine pornográfico vestida con una cazadora de cuero, con una metralleta en la mano y unos pantalones con una abertura triangular dejando el pubis descubierto, ofreciendo su órgano genital a un público consumidor de pornografía. Export explica:

“Avancé lentamente sobre cada fila de butacas del cine, dando la cara a la gente. No me movía de un modo erótico. Avanzaba sobre cada hilera y el arma que llevaba apuntaba a las cabezas de los que quedaban en la fila de atrás. Tenía miedo y no tenía idea de lo que la gente podía llegar a hacer. A medida que avanzaba, cada hilera de gente se levantaba en silencio y se marchaba del cine. Fuera del contexto de la película había un modo completamente diferente para ellos de conectarse con ese símbolo erótico particular.” (Citado en Ramírez, 2003: Pp. 298-99)

Develando sus pudores y sexualidad

Carolee Schneemann (EEUU, 1939- ?) es considerada como un aporte decisivo al *american body art*. Sus estrategias artísticas siempre fueron en contra de las instituciones culturales y de las convenciones sociales. Sus ideas influyeron en teóricas feministas como Judith Butler. En *Up to and including her limits* desarrolla la idea de una escritura corporal y prolonga el principio de la *action painting* de Pollock al cuerpo entero en el espacio. En esta *performance*, la artista desnuda, suspendida de una cuerda como una acróbata, marcaba las oscilaciones de su cuerpo mediante tizas de colores obteniendo como resultado

un entramado de líneas de colores en la superficie. En 1964, dio un paso más con *Gozo carnal*, donde el tacto era central. Los actores desnudos sostenían animales para comer. Dos años más tarde rompió los límites del pudor convencional en *Fusiones*, al grabarse con una videocámara doméstica haciendo el amor con el compositor James Tenney. Como Valie Export o Hannah Wilke, trató la percepción que la cultura occidental tiene del cuerpo femenino centrándose sobre todo en los tabúes alrededor de la libido de las mujeres. En su *performance* más importante, *Exploración interior*, 1975, completamente desnuda extrajo una tira de papel doblada del interior de su vagina, donde tenía impreso un diálogo con un “productor de cine estructuralista”, que la artista leyó al público. Este trabajo, como otros, contiene elementos autobiográficos, ya que de 1971 a 1976 estuvo casada con un productor de cine.

Asimismo, dentro de esta vertiente, Glusberg ubica la obra de Orlan, (Francia, 1947-?) quien en 1968, recreó la serie *Cuadros vivos*, inspirados en pinturas famosas del arte occidental. Orlan era la directora de la operación y la modelo real que encarnaba a mujeres arquetípicas como la Venus de Velásquez, la Maja de Goya, la Odalisca de Ingres o la Olimpia de Manet. De esta forma, cuestionaba el abuso del cuerpo de la mujer en la historia de la pintura. Según Juan Antonio Ramírez (2003):

“Al introducir su cuerpo de artista y de mujer en la matriz compositiva de las obras ajenas, desvelaba la naturaleza “ficticia” de los originales y ponía en cuestión el uso (o el abuso) tradicional del cuerpo de la mujer en la historia de la pintura.” (p. 315)

En estos trabajos había una similitud metafórica con la idea de resucitar un cadáver, la cual remite al mito de Frankenstein, historia romántica que alude a la aspiración del científico (doble del artista), de medir sus fuerzas con el Creador. La diferencia es que el trabajo no lo ejecuta sobre cuerpos ajenos, sino que toma conciencia del propio cuerpo. La referencia literaria y cinematográfica aparece luego de la *Tercera operación* (1990)



cuando Orlan se hizo peinar de forma similar a la actriz del filme *La novia de Frankenstein* (1935).

En *Santa Orlan* (1977) se vistió con ropajes de múltiples repliegues. El modelo iconográfico en el que se basa la obra es la Santa Teresa de la Capilla Cornaro, en la iglesia romana de Santa María della Vittoria (1645-1652). Gianlorenzo Bernini interpretó allí la “transverberación” (experiencia mística de ser traspasado en el corazón causando una gran herida) de la Santa de Ávila, en 1560. La obra de Bernini representa el arrebató místico mediante expresiones carnales con implicaciones eróticas, donde dolor y placer son inseparables. Esa dimensión fue acentuada por Orlan mediante gestos y detalles significativos: en su performance *Baiser de l'artiste*, 1977, se presentó con los hábitos junto a un maniquí con la forma de su torso desnudo y de frente, portando un muñeco en sus brazos que representaba al hijo. El pecho desnudo posee la ambivalencia del deseo y lo prohibido y, a la vez, alude a la madre nutricia, al alimento primordial.

Las acciones andróginas de Katharina Sieverding

El *leit motiv* de la obra de Katharina Sieverding (Checoslovaquia, 1945-?) es su propio rostro como el punto donde se encuentran los mundos de dentro y de fuera. Su objetivo consiste en poner en tela de juicio los conceptos de identidad que prevalecen actualmente, ya sean de tipo sexual, étnico, político o cultural. Las fotografías, al igual que las radiografías, pretenden hacer visibles las cosas que en apariencia no los son para la pasiva mirada cotidiana de la sociedad de consumo.

En el grupo de obras *Transformer* de 1972-73, superpone fotografías de retratos masculinos y femeninos donde en respuesta a los debates femeninos de la época, trataba de confundir las claras distinciones entre el hombre y la mujer

mediante recursos visuales, creando una relación de comunicación dinámica entre esos dos extremos imaginarios. En 1974, participó de la exposición denominada Transformismo en el Kunstmuseum de Lucerna, haciendo referencia a la noción del *androgynismo* que sugería que los papeles femenino y masculino tradicionales podrían –al menos en lo que se refiere al aspecto– igualarse.

Comunicación y sociedad de masas

Marta Minujín (Buenos Aires, 1941-?) presentó hacia fines de 1966, en conexión con Allan Kaprow, en Nueva Cork, y con Wolf Vostell, en Berlín, *Simultaneidad en simultaneidad*, donde propuso que sesenta invitados participaran de un simulacro del mundo de las comunicaciones. Los espectadores fueron bombardeados por llamados telefónicos, emisiones radiales, periodistas y fotógrafos que grababan sus voces. Los mismos espectadores, otro día en la misma sala, fueron testigos de la masiva reproducción de sus imágenes y voces. Minujín denominó a esas dos partes “invasión instantánea” y “simultaneidad envolvente”. (López Anaya, 1999: p. 298)

Para sintetizar, podríamos considerar las diversas vertientes de *performances* descritas, como complejos textos semióticos que, surgidos en el seno de una cultura patriarcal, procuran establecer un doble giro discursivo mediante las estrategias que utilizan. Por una parte, intentan quitarse la carga ideológica masculina para traducir en textos visuales una cobertura simbólica específicamente femenina. Y, por otra, procuran deconstruir aspectos “marginales”, como la mirada femenina, lo sentimental, lo popular, lo cotidiano, lo íntimo, frente a los aspectos que han sido “centrales” en la historia del arte, como lo masculino, lo sublime, lo grandioso, lo público. En este sentido, tales textos semióticos son producto de la presencia en nuestra cultura de un sujeto femenino crítico, comprometido con la invención



de nuevas formas discursivas que deconstruyan las representaciones visuales tradicionales, para aportar una visión que focalice “el diferir de las diferencias”.

Todo conocimiento expresa un conflicto de intereses y una lucha de poder. Foucault (1981) sugiere que *“Entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe exterioridad alguna, incluso si poseen su propio papel específico y se articulan una con otra, a partir de su diferencia”*. (Vol.1, pp. 119-120)

La historia del arte como institución no escapa a un orden de poder, el cual está investido por el deseo masculino. Sin embargo, las mujeres artistas al comprometer su capacidad de observación crítica, de desciframiento, y al exponer sus vivencias personales, han abierto el espacio de significación con la finalidad de modificar los sistemas de representación donde haya espacio para el surgimiento del deseo femenino.

Performance en Guatemala, antecedentes

La *performance* en Guatemala tiene como antecedente la práctica artística de Margarita Azurdia, quien trabajó junto a otras mujeres durante el período de la guerra. Según Aída Toledo (2002), Azurdia es la iniciadora de este tipo de práctica, aunque no han quedado suficientes registros de sus actividades. Durante la década de los setenta, los espacios públicos como parques, plazas y gimnasios son sometidos al control de las acciones cotidianas de la ciudadanía por parte de las instancias oficiales. De esta forma, el clima de inestabilidad e inseguridad acaba con expresiones populares en calles y espacios públicos de las ciudades, como el teatro callejero, los mimos, los músicos ambulantes, etc. Esta situación se modifica luego de firmar la paz entre el ejército y los grupos guerrilleros. Las expresiones artísticas y populares y la ciudadanía retornan a los espacios públicos, a las calles, al Centro Histórico de la capital. Inmersa en un clima de

apertura política y modernización de la ciudad, la *performance* ocupará un lugar destacado dentro de las actividades culturales de Guatemala. (Toledo)

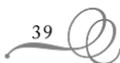
Cabe señalar que una importante cantidad de artistas “locales” se encuentran bien informados acerca de los lenguajes del arte hegemónico y que, al plantear nuevas problemáticas y significaciones, producto de sus diversas experiencias vitales y culturales en circuitos artísticos más amplios, transforman el escenario global. En este sentido, Mosquera (2004) señala que:

“Más que un mosaico de múltiples expresiones artísticas, lo que tiende a prevalecer es la construcción diversificada de un “arte internacional” por diversos sujetos de diversos lugares. Esta propensión abre paso a una perspectiva diferente, opuesta a los clichés de un arte “universal” en los centros, de expresiones derivativas en las periferias, y de un ámbito múltiple y “auténtico” de la “otredad” en la cultura tradicional.” (p. 86)

Es así como tiene lugar un cambio de paradigma y de direccionalidad de los procesos culturales que solían ir de lo “global” a lo “local”. Mosquera lo explica de la siguiente forma:

“El paradigma de la antropofagia está siendo desplazado hoy cada vez más por lo que pudiéramos llamar el paradigma del “desde aquí”. En vez de devorar críticamente la cultura internacional impuesta por occidente, artistas de todo el mundo están produciendo activamente sus versiones plurales de esa cultura. La diferencia está en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción internacional directa ‘desde’ una variedad de sujetos, experiencias y culturas.” (p. 87)

En el marco de este nuevo paradigma del “desde aquí”, analizaremos la *performance* ¿Quién puede borrar las huellas? (2003) de Regina Galindo, a manera de un texto semiótico que puede inscribirse dentro de lo que Glusberg clasificó en su mapa como vertiente sociológica.



Cuerpo y memoria. Regina Galindo

Regina Galindo nació en Guatemala en 1974, es artista y escritora y trabaja en el campo de la publicidad. En 1998 recibió el Premio Único de Poesía, Fundación Myrna Mack. Ha publicado los libros: *Para conjurar el sueño*, *Antología de poetas guatemaltecas* (1998), *Tanta imagen tras la puerta*, *Antología de poetas jóvenes guatemaltecos* (1999) y *Personal e intransmisible* (2000).

En julio de 2003 realizó la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (figura N.º 1), acción que consistió en una caminata desde la fachada de la Corte de Constitucionalidad hacia el Palacio Nacional, con un balde lleno de sangre humana, en el cual a cada paso la artista remojaba sus pies para dejar sus huellas sobre el pavimento. El silencio y cada pisada se convierten en un acto simbólico ante el olvido y evocan el sufrimiento de las víctimas del conflicto armado de las décadas recientes en Guatemala. También es una crítica y evidente resistencia hacia el Frente Republicano Guatemalteco, por inscribir en las elecciones constitucionales a Ríos Montt, un ex dictador señalado como perpetrador de masacres indiscriminadas en la década del 80, pasando por alto la ley que prohíbe tal participación a miembros golpistas.

Al realizar esta acción, la artista subvierte aspectos marginales como la ausencia, el olvido y la huella del cuerpo femenino, en tanto sitio sobre el que se inscriben las historias documentales de violación, humillación y marginación de la mujer latina.

El imaginario social se expresa a través de ideologías y utopías, y también por símbolos, alegorías, rituales, mitos y prácticas socioculturales. La *performance* de Regina Galindo propone indagar qué y cómo se recuerda, dónde y cómo se materializa la memoria, y el problema que implica la representación del cuerpo y el trauma histórico de la desaparición –ausencia.



Figura N.º 1 Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Cortesía de Regina Galindo.

La memoria es un fenómeno recurrente en la reflexión de los estudios culturales. Andreas Huyssen (2001) analiza el fenómeno obsesivo hacia el pasado y la globalización de la memoria que se da en la actualidad y que podría asociarse con un pánico al olvido, o bien, con un desinterés por el futuro. Esta globalización de la memoria plantea una paradoja: si por un lado el Holocausto comprueba el fracaso del proyecto de la Modernidad para ejercitar la anamnesis, por otro, esta dimensión totalizadora del discurso del Holocausto es acompañada por otro aspecto que enfatiza tanto lo particular como lo local:

“Es precisamente el surgimiento del holocausto como un tropos universal lo que permite que la memoria del holocausto se aboque a cuestiones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido tropos universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios.” (p. 15)

Al reflexionar acerca de cuál sería el emblema del siglo XX del que se conservará memoria, el escritor y filósofo Jean-Cristophe Bailly proponía *“Las Ruinas”* como objeto del siglo, como un logo que se impone. Gérard Wajcman (2001) define la ruina como el efecto, la huella, la medida y el emblema:

“La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria. (...) es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria.” (p. 14)

Coincidimos con este autor, en cuanto a que —a partir de Auschwitz—, la representación del cuerpo ha sido atravesada por la imagen de la barbarie y a partir de allí, todas las imágenes quedarían del mismo modo afectadas. Wajcman afirma que:

“Todo cuerpo representado, toda figura, todo rostro, de hecho toda imagen y toda forma estarían atravesados hoy, de una manera u otra, por los cuerpos liquidados de Auschwitz. Como si, para todo el arte de la segunda mitad del siglo, las cámaras de gas constituyeran una suerte de vibración fósil que resonara detrás de cada obra, más allá de toda cuestión de género, tema o estilo. Como si la Catástrofe fuera el referente último de todo el arte de este fin del siglo XX.” (p. 186)

Cuerpo, discurso y memoria, se encuentran indisolublemente articulados en esta *performance*. Todo discurso es una perspectiva ideológica que lucha por imponerse. Según Arfuch (2000), quien retoma a Foucault: (1994) *“es por el discurso, y no meramente a través de él, por lo que se lucha”*. (p. 104) El máximo poder lo ejerce quien logra imponer sus valores a través del discurso. A su vez, el cuerpo, que de acuerdo con Foucault está inmerso en un campo político, es atravesado por los discursos sociales. *“El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo”*. (Foucault, 1994: p. 46). En este mundo discursivo heterogéneo atravesado por juicios socioideológicos que luchan por imponerse, existe un núcleo fuerte para reflexionar en torno al conflicto sobre qué y cómo se recuerda. Ello es así porque hay una gran disputa por el sentido de la historia. Y esa disputa da cuenta de las voluntades de apropiación: ¿de qué deberíamos acordarnos?, ¿qué podemos permitirnos olvidar?, ¿qué relatos o programas narrativos se pretenden recuperar?, ¿cómo es posible transformar sentimientos y vivencias personales, únicas e intransferibles, en significados colectivos y públicos? Preguntas urgentes sobre las que reflexiona la obra *¿Quién puede borrar las huellas?*

El historiador Jacques Revel, asegura que una de las grandes conquistas de la Historia de la segunda mitad del siglo XX es el haber hecho hablar a *“los de abajo, los que normalmente no tienen acceso a la palabra, que no dejan huella en los archivos, o muy pocas, y eso fue una gran conquista.”* (Revel, 2004)



Así, el cuerpo de Galindo, portador de las identidades masacradas, se transforma en soporte de la identidad colectiva de todo un pueblo. Al desplazarse dejando sus huellas impresas en el pavimento, la artista con su marcha militante reescribe la historia que se había silenciado. Esta memoria activa, que resignifica el pasado y reclama justicia, es una memoria de la diferencia, una memoria que opera desde los márgenes, desde los bordes, atacando la centralidad de la “historia oficial”. Galindo señala como punto de partida conceptual de su *performance* que:

“la inscripción del mayor genocida de Guatemala, Efraín Ríos Montt, como candidato a la presidencia y toda la asquerosa manipulación que existió en esos momentos para que esto pudiera suceder despertó la inquietud de protestar ante este lamentable hecho. Cada huella, era una metáfora de las vidas que se aniquilaron durante el conflicto armado, durante el gobierno de dicho personaje.” (Mandel, 2005)

Andreas Huyssen (2001) percibe la memoria colectiva de una manera transitoria, cuyos cambios están sujetos a diversos factores:

“La memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido; en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio –político, generacional, individual–. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos.” (p. 40)

En este sentido, lejos de cristalizar la memoria en un objeto, la acción de Galindo es inquietante por el enigma que nos plantea: ¿qué figura su obra, qué objeto que no vemos estaría representado en ella? El discurso formulado de visibilización de lo invisible, de positivización de la ausencia a través de la huella, no remite a la ausencia de objeto en términos conceptualistas de un arte no objetual. De lo que aquí se trata es de un arte que nos habla de su negativa a ser una excusa. Esta acción performativa, al exponer una ausencia, una negatividad, un nada-para-ver, invierte el valor conmemorativo al resemantizar los espacios

emblemáticos del poder. En lugar de mostrar la presencia, el recuerdo que se perpetúa, lo que la artista tiene en mira, evidencia el olvido, exhibe lo que no se quiere “ver”, muestra la ausencia. Cuerpos, nombres, memoria y discursos perdidos, sin huella, borrados para siempre, ocupan el cuerpo de la artista, quien con su acción, pareciera sugerir la frase: *se ruega abrir los ojos para mirar la Ausencia*. Wajcman (2001), refiriéndose a la ausencia, señala que:

“El siglo inventó la Ausencia como un objeto. Único objeto, en verdad, verdadero objeto, objeto real. Contra él nos golpeamos en todos los rincones del siglo. La Ausencia, el Gran Real. El Objeto del siglo. El Objeto nuevo. Único objeto. Irreductible. El único objeto que no puede ni destruirse ni olvidarse. El Objeto absoluto.” (Pp. 224-225)

La *performance* realizada por Galindo es una acción deconstructiva que corroe los fundamentos del pensamiento occidental, el cual se basa, según Derrida, en una metafísica de la presencia, cuya premisa afirma que *se es* por la presencia, la cual se constituye en el centro que garantiza todo significado. Galindo, con su acción, al centralizar la ausencia, invierte la jerarquía de la oposición binaria presencia / ausencia. Al señalar que el segundo término de la oposición –la ausencia– es la condición de posibilidad del primero, se reconstruye la oposición redefiniendo los términos y relativizando la importancia de la presencia como hecho central.

En este caso, el borde discursivo que la obra pone de manifiesto es el que corresponde a la huella del sujeto o el “índice”, para decirlo con Peirce. Las huellas que Galindo deja tras su marcha aluden a un gesto o descarga pulsional y solo en un segundo momento parecen referirse a la presencia del hacedor del signo. Mediante la huella se indica la ausencia, se señala la negatividad. Y, al evidenciarse la ausencia como un hecho central en la *performance*, se deconstruye la oposición jerárquica en la que se fundamenta el discurso occidental.



Los tres elementos fundamentales —obra, autor y receptor— que el arte, desde el Renacimiento, se preocupó por separar y oponer, aparecen aquí intrínsecamente unidos, asunto que podríamos relacionar con las categorías nietzscheanas de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. En el primer caso, lo *apolíneo*, estaría regido por el principio de individuación, en cuya base operan la separación y la oposición. En cambio, lo *dionisiaco* nos conduce a la unión, donde la individualidad desaparece para formar parte del *Ur Eine* o del “*uno primordial*”. Ambas categorías, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, encuentran su equilibrio en la obra de Regina Galindo. La primera, alude a lo inteligible, a la capacidad de elaboración conceptual, a los elementos simbólicos presentes en la *performance*, mientras que la segunda, refiere a la superación del principio de individuación, donde el cuerpo de la artista pasa a “ser la obra” y la separación obra-espectador queda suspendida. Aquí, el espectador forma parte de la obra. En este sentido, podemos recordar el texto de Gadamer (1998), quien introduce la idea del arte como espacio ritual, como fiesta, en donde todos estamos congregados viviendo algo en común, lo que la obra nos comunica. En este espacio ritual, las subjetividades e individualidades se diluyen hasta confundirse con la totalidad de la experiencia colectiva.

La modalidad de la *performance*, surgida en un contexto ideológico que cuestiona el mercantilismo, propone la abolición del arte objetual y ejerce una fuerte crítica social, cultural y política. La *performance*, que significa realizar o completar un proceso, es un lenguaje del cuerpo, democrático e inclusivo que procura la comunicación sin recurrir a la palabra como eje de la acción. Es una estrategia que manifiesta lo efímero de la obra, produciendo, con rasgos tomados de las artes escénicas, un modo de acontecer de la experiencia estética como experiencia de comunidad. Según Diana Taylor (2006), a través de la “*performance*” se transmite la memoria colectiva:

“La performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social –extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un “archivo” colectivo.” (Taylor, 2006)

Es por eso que el acto individual de Galindo logra transformarse, gracias a la acción performativa de la artista, en un significado colectivo, de cuya decodificación participa toda la comunidad. La noción de que las vivencias individuales adquieren sentido en los discursos colectivos de una determinada cultura, es expresada por Elizabeth Jelin (2000) en la siguiente cita: *“... la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido.”* (p. 10)

También en Nietzsche (1981), se percibe al arte como el grado máximo de comunicabilidad entre las personas y como afirmación de la existencia:

“El estado de ánimo estético se diferencia por una extraordinaria riqueza de medios con qué comunicarse, al mismo tiempo, con la extrema susceptibilidad para los estímulos y los signos. Este es el punto máximo de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre criaturas vivas; es la fuente del lenguaje.” (p. 438)

Los elementos simbólicos que intervienen en esta *performance*, lejos de congelar la memoria, intentan algo que parece imposible: rescatar la memoria de las víctimas induciendo al espectador a formar parte del ritual, a bajar la cabeza y reflexionar sobre la historia reciente. La huella de sangre en el piso, elemento simbólico visible en esta acción, se nos presenta como metáfora de la fragilidad. Bastaría que una simple lluvia la borrara para desaparecer completamente. Pero esta precariedad es la de la memoria misma, ya que el olvido finalmente no es otra cosa que una huella o inscripción borrada por el tiempo.



El olvido, para Nietzsche, representa una fuerza positiva, un síntoma de salud, ya que sin esa capacidad, el hombre no “digiere” íntegramente nada y, en consecuencia, no puede haber felicidad, esperanza ni presente. En la *Segunda consideración intempestiva* (1874), concluye que el hombre del siglo XIX padece una enfermedad histórica y que, a causa del exceso de conocimiento y conciencia histórica, no es capaz de crear la verdadera historia. Sin embargo, encuentra la posibilidad de reconstruir un olvido creador en las fuerzas del arte y la religión.

Otro elemento de fuerte carga simbólica en la acción ejecutada por Galindo es su desplazamiento en silencio. La ideología conservadora y patriarcal ha asignado una pertenencia nacional diferenciada por sexo, donde las mujeres –casi todas– han sido educadas para obedecer y callar. Pero con esta acción el silencio desde la subalternidad de la mujer, queda subvertido por la posición de insurrección que asume la artista frente a los discursos dominantes. La *performance* de Galindo puede analizarse en el marco de la teoría del poder de Foucault (1977), quien afirma que: “...donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”. (p. 116)

Desde esta teoría, no existe con respecto al poder, un lugar de rechazo, un foco de rebelión, sino más bien, varios puntos de resistencia presentes dentro del campo estratégico de las relaciones de poder. Foucault (1977) señala que, frecuentemente:

“Nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles.” (p. 117)

Este acto de resistencia realizado por Regina Galindo, al marchar de un sitio a otro reclamando justicia, nos reenvía al de las Madres de Plaza de Mayo, quienes ruidosamente silenciosas dan

paso tras paso todos los jueves en la plaza. En ambos casos, la reafirmación sigilosa de su determinación a no permanecer calladas, ni pasivas ante el olvido, encarna la tesis feminista de “lo personal es político”, declarada por Charlotte Bunch en 1968.

Galindo afirma que el significado del desplazamiento de su cuerpo es:

“marcar el recorrido que pretende realizar dicho personaje, desde su posición en ese momento como Presidente de la Corte de Constitucionalidad (de allí el punto de partida de la caminata desde la Corte de Constitucionalidad) hacia su posición aspirada como Presidente de la República de Guatemala (de allí el punto final de la marcha en el Palacio Nacional).” (Mandel, 2005)

Yerushalmi (1988) sostiene que la memoria colectiva de cualquier grupo humano se construye rescatando aquellos hechos considerados ejemplares para dar sentido a la identidad y al destino de ese grupo.

“Cada grupo, cada pueblo tiene su halakhab (...) La palabra hebrea viene de halakh, que significa “marchar”; halakhab es, por lo tanto, el camino por el que se marcha, el Camino, la Vía, el Tao, ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino.” (p. 22)

Este autor afirma que, en consecuencia, lo único que la memoria retiene es aquella historia que pueda integrarse en el sistema de valores de la *halakhab*, mientras que el resto es “olvidado”. Para él, un pueblo “recuerda” cuando el pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas mediante los “canales y receptáculos de la memoria”. En la *performance* analizada en este trabajo se opera una transferencia al hacer pasar la memoria desde la acción ejecutada por la artista, hasta la “memoria viva” del espectador. Al preguntarle a Galindo acerca de la reacción del público, nos responde:

“Durante la acción yo ni siquiera parpadee o volteé a ver para poder las reacciones en vivo de la gente, esto pude verlo en el documento, y



fue todo muy limpio, algunos paseantes me siguieron durante parte del recorrido, en algunas partes se quitaban del medio supongo que como una reacción ante la sangre, los policías que se encontraban haciendo una barra de seguridad en frente de la Corte de Constitucionalidad y frente al Palacio Nacional, se quedaron completamente inmóviles ante el acto; jamás impidieron ni cuestionaron nada. Al final yo dejé el balde con la sangre restante, a las puertas del Palacio frente a los policías y estos dudaron y titubearon para quitarla de allí... allí quedó en pausa, con los ojos de todos ellos encima, sin que ninguno se atreviera a hacer algo.” (Mandel, 2005)

¿De qué mejor manera recordar la ausencia de las víctimas que a través de la positivización del olvido, de la falta de objeto? Lo propio de la *performance* de Galindo consiste precisamente en visibilizar lo que allí falta, en exhibir la ausencia de los cuerpos y los vacíos de memoria que tornan tenso ese espacio que percibimos como nuestra realidad. Esta acción, cuya única visibilidad se limita a las huellas de sangre que la artista dejó tras su marcha, metaforiza la fragilidad de la memoria humana, el olvido. Lo que se conmemora no es el recuerdo sino los agujeros de la memoria, el olvido, la pérdida, la ausencia. Lo que rememora es el borramiento, el hecho de que no quede huella material ni memoria de las vidas que se perdieron. Si el rastro, la inscripción de las huellas, desapareciera, no se borraría el recuerdo, sino el olvido que la acción silenciosa de Galindo hace presente y visible.

Cuerpo y texto. María Adela Díaz

María Adela Díaz nació en Guatemala en 1973 y reside actualmente en California. Es artista autodidacta y diseñadora gráfica; ha trabajado en prensa, publicidad y medios de comunicación durante catorce años.

En agosto de 1999 presentó su primera *performance* titulada *Para la superficie* (figura N.º 2), que consistió en introducirse durante aproximadamente una hora en un tragante del parque central de

la ciudad de Guatemala, punto estratégico con connotaciones políticas, dado que estuvo ocupado por las autoridades militares durante muchísimos años. Dentro de la cloaca se dedicó a escribir textos de poesía automática en una máquina de escribir manual y a enviarlos a la superficie a través de unos hilos que los transeúntes podían jalar desde arriba y llevárselos. La artista describe la acción como “*una especie de juego interactivo donde el público se llevaba un poema que nunca sería publicado*”. (Mandel, 2005)

Con respecto al concepto del proyecto, señala:

“Este proyecto resuelve un problema personal acerca de la limitación de la libertad artística, del arte engavetado que no sale a la luz del día y está encerrado en una especie de tragante. Al mismo tiempo que vuelvo el discurso en un discurso literal creo una revolución y transformo una idea convencional en un campo libre de expresión con el atrevimiento de salir a la calle y hacer acreedor a cualquier peatón de un pedazo de poesía.” (Mandel, 2005)



Figura N.º 2 María Adela Díaz, *Para la superficie*, 1999. Cortesía de María Adela Díaz.

Uno de los bordes discursivos que María Adela Díaz centraliza para hacernos reflexionar es el referido a la complementariedad entre textos diversos: el lingüístico y el visual. Como consecuencia de la naturaleza mixta de los signos, la palabra escrita ingresa en la producción visual, al mismo tiempo que esta lo hace en la palabra. En esta cita la artista explica la interacción de cuerpo y texto al imbricarse en un único discurso:

“La literatura es una carrera polifacética que no contiene límites en su expresión. No me conformo con la lectura de las letras ni tan siquiera con plasmarlas en un papel, creo en la involucreción del cuerpo y la imagen de los conceptos en un espacio cotidiano.”
(Mandel, 2005)

Los siguientes son algunos de los poemas escritos en esta *performance*:

*“Un día de estos voy a masturbarme
en tu ausencia*

*para sentirme mía
para quererme un poco”*

*“Quisiera encontrarte tarde
para que no te dé tiempo de tomarte un avión
para que no te quedas sin despertarte
conmigo”*

*“Tengo empacho de vos
empacho de tu saliva*

-seca-

harta de la náusea

mareada de darle vueltas

a esta mierda

que se eleva

que se atasca

como tu pene en mi vientre

-vacío-

empachada de tus palabras sigo

-callada-”

*“No quiero ser tu violación anunciada
Ni quiero que te masturbes en mi vientre
No quiero estar
desnuda
dormida
No quiero ser
la puta
la madre
la esposa
de tus deseos
de tus nostalgias
de tus frustraciones
No quiero
Y tú?”*

*“Yo aquí ovulando tus voces
que me dicen cosas bonitas
Empollando huevos en mi vientre
Esperándote
cansada de oírte
muriéndome por parir
un hijo tuyo”*

*“Desnuda como siempre
apretando las piernas
por miedo a querer
cerrando el umbral de mi vida
callada
seca
creyéndome vacía
para negarlo
rompiendo el récord
de lo absurdo
del amor-”*



La invisibilización de la mujer durante esta acción, al estar sumergida en un espacio subterráneo, evidencia un doble posicionamiento simbólico, ya sea dentro de la institución artística en particular o dentro de la sociedad en general. Tal condición se origina en los inicios del patriarcado, creación histórica realizada por hombres y mujeres a lo largo de casi dos mil quinientos años. Según Lerner (1986), existen en la base de este proceso histórico, dos metáforas fundamentales que entraron a formar parte de la construcción cultural y del sistema explicativo de la civilización occidental: una de ellas ha sido la devaluación simbólica de las mujeres en relación con lo divino, mientras que la otra metáfora –proporcionada por la filosofía aristotélica– ha afirmado que las mujeres son seres inferiores y defectuosos, de un orden absolutamente diferente al de los hombres. Con la creación de estas dos construcciones metafóricas, la subordinación de la mujer se percibe como “natural” y se consolida el patriarcado como una realidad y una ideología que ha invisibilizado a la mujer.

La hegemonía masculina en el proceso de construcción simbólica de la cultura occidental adoptó dos formas: mediante la prohibición a las mujeres de que conozcan su propia historia y a través del monopolio masculino del discurso. Los hombres se apropiaron de los principales símbolos de poder femeninos, como el de la diosa-madre y el de las diosas de la fertilidad, y elaboraron su propia teología fundamentada en la invención de un poder procreador masculino que redefine la entidad femenina como incompleta, dependiente y sin autonomía. Mediante estas construcciones simbólicas, fijadas en la filosofía griega, el pensamiento judeo-cristiano y la tradición jurídica romana, los hombres han definido la lucha ideológica estableciendo sus propios valores como centrales en la trama discursiva.

Emilia Macaya (1997) explica que el esquema paternalista en la creación literaria consolida una imagen del escritor masculino que –heredero del Dios Padre– también es creador de ciudades y estirpes. Así, al fijar valores y afirmaciones mediante el

discurso a modo de leyes absolutas, controla tanto las fuentes productoras (palabra, ciudad, familia) como lo que deriva de ellas. Señala que:

“Es precisamente de esta determinación de la autoría como poder jerarquizante de donde surge la posibilidad de asignar a lo masculino —por los siglos de los siglos— el papel de lo central, de lo válido y vigente, mientras lo femenino queda marcado como accesorio, marginal y, en el mejor de los casos como accidental. De tal modo constituyen el androcentrismo, la androcracia, el patriarcalismo, o como quiera que llamemos a ese sistema de poder y dominio.” (p. 56)

La cultura occidental marginó a la mujer de la producción textual, así como de la esfera de lo público. Macaya dice que:

“la producción textual patriarcalista, verdadera “cárcel de palabras” en la que han sido recluidas las mujeres, ha impedido una palabra femenina propia con lo cual, se ha impedido también lo que tal palabra conlleva, esto es, las posibilidades de autodevelación, autodefinición y afirmación propia a ellas asociadas.” (p. 55)

Mediante esta acción performativa, María Adela Díaz recrea el mito de la caverna platónica al sugerir un doble ascenso: hay un recorrido real, donde sus poemas se elevan desde la oscuridad del ámbito de lo íntimo, hacia la luz del ámbito de lo público y, otro simbólico, que transita desde la invisibilización hacia una reapropiación del mundo discursivo femenino. El estatus de inferioridad ante el dominio masculino ha motivado la necesidad de escritura desde la feminidad, es decir, desde la marginalidad. Se procura así, develar lo que dice la mujer sobre sí misma, y no lo que el hombre dice de ella.

Es importante señalar también el carácter social con el que esta acción fue creada. El discurso atraviesa toda la red social y si el paradigma ilustrado lo consideraba como una herramienta neutra que permitía conocer la realidad, este ha sido reemplazado por el paradigma posmoderno, que lo considera como aquello que la construye. La comprensión del mundo fáctico



deviene creación discursiva, interpretativa, ya que no existe nada de la realidad social, ninguna cosa o acontecimiento, que sea aprensible de forma directa por fuera de los discursos, de la dimensión simbólica. Esta dimensión social de lo discursivo es explicitada por la artista del siguiente modo:

“Esta obra sugiere imágenes y mensajes sublimes que tocan a la crítica del arte, espacios, política, lenguaje etc. Hablo de mensajes de rescate y la decodificación del lenguaje mismo, mi poesía cruda expuesta en un espacio cotidiano y para el pueblo convirtiéndose en una creación social.” (Mandel, 2005)

En la siguiente cita, María Adela Díaz comenta su vivencia sobre esta creación social:

“El público en esta obra reaccionó de una manera inesperada, cada vez iban llegando más y más al espacio, visualmente se veían varias correas atadas a un árbol, un bulto de gente queriendo sacar de un tragante un papelito, los sonidos eran una máquina de escribir que no paraba de sonar y la voz del público leyendo en voz alta los textos, yo desde adentro escribía y amarraba los poemas a la correa de forma que el espectador pudiera apropiarse de un poema y llevárselo a su casa libremente y sin costo alguno.” (Mandel, 2005)

Una lectura deconstructiva de esta *performance* pone de manifiesto otros significados presentes en el texto, más allá de las intenciones de la autora, prestando especial atención y énfasis en los márgenes, los que, a través de distintas contextualizaciones, abren espacio a nuevas lecturas que generan, a su vez, nuevas escrituras. La acción de escribir textos y sacarlos a la luz presenta, en este sentido, un doble mecanismo de lectura: por una parte, devela la apropiación masculina del discurso histórico centralizado como una verdad absoluta que colocó a las mujeres al margen de la cultura y, por otra, expone la lucha femenina por el control de los sistemas simbólicos, para poder así salir de la invisibilidad y trascender en una sociedad patriarcal. Sin embargo, este proceso de reforzar una subjetividad histórica femenina es puesto en

práctica por la artista mediante un sistema que se opone a las condiciones hegemónicas que lo han sostenido. Si el logos ha dominado la cultura occidental colocando en el centro del discurso a la razón como una esencia trascendental, María Adela Díaz, al escribir textos en forma automática, invierte la relación jerárquica y ubica en el centro un elemento marginal –lo inconsciente– deconstruyendo el proceso. Derrida encuentra en la conceptualización del inconsciente el instrumento mismo que permite problematizar la metafísica de la presencia. El supuesto que sustenta esa metafísica es el de la transparencia, el de la inmediatez del significado, que prometería un acceso a la presencia de la cosa por medio del signo que la representa para una conciencia. En el planteo derrideano este acceso directo es imposible.

La *différance* nos pone en relación con lo que ignoramos y que excede la opción de la presencia y de la ausencia. Derrida (1989) afirma que a esa alteridad radical Freud dio el nombre de “inconsciente”:

“Una cierta alteridad –Freud le da el nombre metafísico de inconsciente– es definitivamente sustraída a todo proceso de presentación por el cual lo llamaríamos a mostrarse en persona. En este contexto y bajo este nombre el inconsciente no es, como es sabido, una presencia para sí escondida, virtual, potencial... Esta alteridad radical con relación a todo modo posible de presencia se señala en efectos irreductibles de destiempo, de retardamiento.” (p. 55)

Hacer una lectura deconstructiva de la presente *performance* supone la aplicación de una estrategia de lectura desde los bordes o márgenes. En ella opera una doble vía dada a partir del margen espacial y del margen temporal o discursivo. El primer aspecto se relaciona con los márgenes del espacio urbano, dado que, si bien la acción transcurre en el centro geográfico de este, se desarrolla desde la marginalidad de una cloaca. El espacio periférico, a pesar de cumplir una función constitutiva e imprescindible dentro del funcionamiento práctico de



la ciudad, en el nivel simbólico, se encuentra completamente descentralizado, marginado. Desde este borde espacial, desde los márgenes de la ciudad, la artista plantea una redefinición del posicionamiento de la mujer, tanto dentro de la institución arte como dentro de la sociedad.

Por otro lado, la acción artística de escribir textos en forma automática constituye el segundo aspecto de nuestro análisis, el cual se relaciona con los márgenes temporales o discursivos. La cultura occidental ha centralizado la razón como un discurso fundamental que domina el pensamiento de Occidente. La fe en la razón, en la verdad y en el desarrollo de la ciencia con la consiguiente búsqueda de progreso y libertad, fueron algunas de las implicaciones del predominio que, directa o indirectamente, ejerció la epistemología en la Modernidad. La deconstrucción, por el contrario, impugna todo tipo de centro, al evidenciar la imposibilidad de acceder a la verdad, a la esencia, a un significado trascendental y absoluto. La diseminación es el mecanismo constante que nos conduce a la imposibilidad de cierre del sentido. Para Derrida el significante nunca se encuentra con el significado, y por eso nadie puede pretender cerrar la significación en algún punto, por importante que este sea.

En cuanto a la literatura, Roland Barthes (1994) señala que ha sido el positivismo el que ha concedido un lugar central a la “persona” del autor: *“La imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”*. (p.66) Sin embargo, esta centralidad de la imagen del autor es desacralizada por el Surrealismo *“al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva”*. (p. 68)

Siempre nos enfrentamos con relaciones de intertextualidad, o para decirlo en términos nietzscheanos, siempre se trata de interpretaciones. Existe entonces una multiplicidad de sentidos

e interpretaciones, donde la realidad en su totalidad tiene un carácter textual, está hecha de textos que crean y recrean esa realidad. Un texto, según Barthes: (1994)

“... no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (p. 69)

De modo que cuando se cree en el autor, este es concebido como preexistente al libro, como el que nutre al libro, manteniendo una relación similar de antecedente que tiene un padre respecto a su hijo. Barthes (1994) sostiene que el escritor moderno nace junto a su texto, no lo preexiste. *“Escribir no asigna una operación de registro, constatación, representación, sino que es una forma performativa que se da en primera persona y en presente, en la que la enunciación no tiene más enunciado que el acto por el cual ella misma se profiere.”* (Pp. 68-69) Estas emisiones performativas, en oposición a las constatativas, al tomar en cuenta el contexto de situación en el que tienen lugar, no son susceptibles de encasillarse en términos de verdad o falsedad. Al no existir ningún acto de habla universal, toda idea de verdad universal queda destituida, asunto que entronca con los presupuestos nietzscheanos que rompen con la dictadura de la verdad.

Barthes piensa la escritura como un lugar neutro, compuesto, oblicuo, donde la identidad del cuerpo que escribe se pierde y donde toda voz y todo origen se destruyen: *“En cuanto un hecho pasa a ser relatado, (...) sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.”* (Pp. 65-66) En este sentido, afirma que como sucesor del autor:

“el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que



no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.” (p. 69)

En la acción performativa de María Adela Díaz, que permite al espectador apropiarse de un poema y llevárselo a su casa libremente y sin costo alguno, se subvierte la noción de autor, centralizándose el lugar marginal que había tenido el lector, como el espacio que recoge la multiplicidad de lecturas y de sentidos provenientes de las múltiples culturas que constituyen un texto.

En síntesis, el contexto histórico, la identidad, la memoria, el cuerpo femenino y el discurso, aparecen en las performances de Regina Galindo y de María Adela Díaz, como afirma Mosquera, (2003) “*menos como materia prima y más como un agente internalizado que construye el texto.*” (p. 88) Según este autor, la operación consistente en construir textos artísticos a través de modos específicos plurales dentro de códigos internacionales, hace más simétricas las relaciones de poder en los circuitos artísticos globalizados.

La diversidad cultural de las historias y los territorios, de las experiencias y memorias es, de acuerdo con Jesús Martín Barbero (2002) “*desde donde no solo se resiste sino se negocia e interactúa con la globalización, y desde donde se acabará por transformarla*” (p. 6). Así, obras como *¿Quién puede borrar las huellas?* y *Para la superficie*, producidas a partir de diferentes historias, memorias y experiencias, son las que procuran una demanda de reconocimiento y de sentido. Por tal motivo, la identidad y la memoria se configuran en estos tiempos globalizados como la fuerza más capaz de crear tensiones en la hegemonía totalitaria de la razón instrumental a partir de la cual se puede resistir eficazmente desde este “laboratorio de identidades” –que, según Jesús Martín Barbero, es América Latina.

Capítulo 3

Fotografía e identidad

Los grupos y personas pueden constituirse en sujetos históricos cuando construyen su propia autonomía. Solamente como sujetos plenos y autónomos es posible garantizar la vida en democracia donde se reconozca la variedad y el carácter heterogéneo de todos los componentes de una sociedad, con sus especificidades sociales, culturales o de género. De acuerdo con Marian Cao (2000), el sujeto masculino, blanco, occidental y heterosexual que, a partir del Renacimiento se empezó a perfilar como un ser libre, dueño de su destino e impulsor del llamado progreso moderno, constituyó su propia autonomía sobre la negación de la autonomía de la mujer.

La categoría de mujer, pasó así a ser el negativo desde donde se iba conformando ese sujeto autónomo, convirtiéndose en lo dependiente frente a lo independiente, lo privado frente a la vida pública, lo natural frente a la cultura, el bien poseído frente a la propiedad privada. La mujer comenzó entonces a formar parte de un grupo homogéneo, donde su propia individualidad, libertad y autonomía le fueron negadas.

Cuerpo femenino, identidad y poder

Para establecer las distintas configuraciones históricas de la identidad –la de un individuo, la de un grupo o comunidad, la de una clase o subclase social– Gastón Gaínza (1993), desde una perspectiva sociosemiótica, recurre a la categoría de *reproducción social* de Karl Marx, reelaborada por Ferruccio Rossi-Landi y a la *teoría del sujeto* de Lacan. Basado en estos conceptos



teóricos, señala que “*la identidad es siempre un constructo social discursivo, esto es, un objeto de alta complejidad semiótica.*”(p. 84) Así, la adquisición de la identidad supone, necesariamente, la contradicción o confrontación entre dos factores o fuerzas: la mismidad y la otredad (o alteridad), cuya determinación básica, aunque se manifieste en términos individuales, es social y su espacio de materialización es la semiosis, es decir, la red originada por la producción discursiva y textual.

Según Pilar Díez del Corral (2000), los psicoanalistas franceses han escrito acerca de las mujeres en este proceso, “*no como productoras de cultura sino como significantes del privilegio masculino del poder.*” (p. 192) Revisando las teorías freudianas –señala la autora– Lacan hace hincapié en la estructura lingüística del inconsciente y en la adquisición de la subjetividad, cuando el individuo ingresa en el orden simbólico del lenguaje y las leyes. La autora explica en la siguiente cita, que al no poseer el poder fálico en la sociedad patriarcal, la mujer tiene prohibido el acceso al orden simbólico que estructura el lenguaje y el pensamiento, ocupando el lugar de la ausencia, de la otredad:

“Desde el punto de vista de Lacan, la mujer está destinada a que le hablen más que a hablar. El poder de la sociedad patriarcal, en un discurso que masculiniza la realidad, se apoya en la exclusión, estableciendo la “otredad” de la mujer. Por eso el discurso de la mujer sobre su propia condición es el discurso del oprimido, el discurso del otro.” (Pp. 192-193)

Las estrategias adoptadas por la hegemonía masculina en este *constructo social discursivo* de la cultura occidental se han basado, por una parte, en la prohibición a las mujeres de que conozcan su propia historia y, por otra parte, en el monopolio masculino del discurso. Precisamente, como la identidad se basa en el conocimiento de la herencia de nuestro pasado, las mujeres encontramos un serio obstáculo para autorrepresentarnos y, de esa manera, poder construir nuestra propia identidad. Para

Marcela Lagarde, el sometimiento de la mujer está asociado a la convicción que tienen los oprimidos de su impotencia:

“La dependencia vital como forma de relación de las mujeres con los otros, con los poderes y con el mundo, dependencia que asegura la vida y el cumplimiento de sus obligaciones sociales y culturales, está en el centro de ser mujer. (...) la impotencia aprendida, ese conjunto de disposiciones que internalizamos las mujeres de tal manera que nos constituimos en custodias de la imposibilidad de aprender y de intervenir en nuestros cambios con voluntad política y de aplicar las energías vitales y capacidad creadora para ellas mismas. Impotencia para transgredir, subvertir y trastocar nuestros deberes genéricos y el orden patriarcal, concebidos como destino irrenunciable.” (Citado en Díez del Corral, 2000: p. 195)

Frente a esta situación, la creación artística cumple un papel fundamental en el proceso, pues el desarrollo de la expresión conlleva a desarrollar la libertad de comunicación, lo que implica una búsqueda de la individualidad y del propio yo. Betty Friedan (1965) relaciona el acto creativo con el proceso de autoidentificación: *“El único camino que tiene la mujer, lo mismo que el hombre, para encontrarse a sí misma, es su trabajo creador”*. (Citado en Díez del Corral, 2000: p. 189)

La creación artística es un proceso por el cual se entabla un diálogo con el propio ser, el cual puede considerarse una hipótesis frente al conflicto que plantea el mundo. Díez del Corral afirma que el arte tiene una especial significación al permitir que las mujeres encuentren la resonancia a sus sensaciones y experiencias personales. Marián López Fernández (2004) señala que:

“...las artistas feministas interesadas en el debate posmoderno no están preocupadas en construir un nuevo modelo de “identidad” femenina (modelo según el cual la feminidad sería un valor fijo o un contenido predefinido), ya que dicha preocupación seguiría asociada a una filosofía confiada en las esencias-verdades, y desmentiría el tono posmodernista de la búsqueda. Se aplican más bien a la deconstrucción de las imágenes convencionales de feminidad que el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando,



desconjugando para ello las marcas enunciativas y comunicativas que traman su espectáculo." (Pp. 104-105)

Al hablar de identidad femenina, será entonces imprescindible realizar un proceso deconstructivo, crítico, que revierta la relación jerárquica según la cual las mujeres hemos sido determinadas de acuerdo con el decir del hombre, para centralizar un proceso que nos defina desde un discurso propio y nos constituya como sujeto. Lynda Nead subraya que *"es innegable que el uso del cuerpo femenino por las mujeres en el arte interpretativo desde los años setenta se ha concebido como una empresa subversiva política y socialmente"*. (Citado en Arguedas González 2005: p.196) La segunda ola feminista³, como explica López Fernández (2004): *"construida sobre las bases de la contribución de las sufragistas de fines de s. XIX, incorporó el conocimiento teórico procedente del marxismo y de la Escuela de Frankfurt, y puntos de la práctica política tomados de las luchas por los derechos civiles y en contra del Vietnam en USA y de las luchas estudiantiles en Europa."* (Pp. 105-106) Según la autora, esta segunda generación feminista de artistas, intentará:

"...subvertir las reglas de juego establecidas, centrando su atención en espacios que todavía entonces apenas estaban ocupados por el arte plástico: la naturaleza, el propio cuerpo, el inconsciente o los nuevos medios de comunicación en espacios de experimentación como la fotografía o el video, aun no marcados del todo por lo que puede denominarse como «el sello de la representatividad»." (p. 106)

La constitución de las mujeres como sujeto social, sujeto político y sujeto jurídico, según refiere Marcela Lagarde (1998), es una construcción que comprende múltiples procesos a través de los cuales se procura que las mujeres seamos el centro de nuestras vidas. Afirma que:

3 La segunda ola feminista es ubicada por Marián López Fernández a mediados de la década de los años setenta.

“Se trata de tener como primera referencia la auto identidad, lo que significa hacer un conjunto de procesos que nos liberen la vida propia de la actuación ajena. Se trata de ser, no sólo actoras sino también autoras de la propia vida, la cual es otra dimensión en la que se puede analizar la autonomía o el dominio.” (p. 61)

Marcela Lagarde (1990) señala que “ser actoras”, según Alain Touraine, significa sentar las bases para el ejercicio de la libertad como parte del estado vital de las personas, puesto que este incluye la libertad no solo como el conjunto de los derechos sociales, civiles, políticos y económicos, sino como parte de la subjetividad y de la experiencia personal, concreta y cotidiana de cada persona. Ser autoras de la propia vida significa para la autora adquirir los recursos para comprender la vida desde otro lugar que no sea la cultura dominante, que esté fuera de las ideologías que legitiman la opresión y que nos permita reinterpretar nuestra propia vida. Ese otro lugar es la cultura feminista. Por ello, considera que la autonomía es la base primordial para las condiciones identitarias de la mujer y para su transformación en sujeto histórico. Lo explica con las siguientes palabras:

“Necesitamos ubicar que la autonomía forma parte de la transformación en sujeto histórico, que pasa por asociar la libertad afirmada con la experiencia vivida y porque no haya una profunda escisión entre la libertad como filosofía y la libertad como experiencia.” (p. 63)

La asignación del género es un acto cultural que sucede en el ritual del parto, cuando al nacer la criatura, se le nombra “niño” o “niña”. El lenguaje es la marca que significa el sexo e inaugura el género. Este ritual se repite a lo largo de la vida; las personas se reconocen a partir de la mirada de sus cuerpos y también con base en las acciones, comportamientos, formas de pensar y de decir, modos de actuar y de relacionarse. La organización genérica constituye pues, la construcción simbólica que impone a las personas su ser-en-el-mundo, donde cada mujer y cada hombre concretan en la experiencia de sus propias vidas el proceso histórico, cultural



y social que los hace ser sujetos dentro de la sociedad. Como el sentido de la existencia o del ser-en-el-mundo se concretiza en el cuerpo, este pasa a ser el principal objeto de poder dentro de la organización de los géneros. Como explicara Michel Foucault (1980): “...*el cuerpo está inmerso en un campo político; las relaciones operan sobre él una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos*” (p. 32). Para este filósofo, el cuerpo está inmerso en relaciones de poder y de dominación como fuerza de producción, ya que su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado.

Lagarde (1990) explica que a partir del momento de ser nombrado, el cuerpo recibe una significación sexual que lo define como referencia normativa inmediata para la construcción en cada sujeto de su masculinidad o de su feminidad, y perdura como norma permanente en el desarrollo de su historia personal, que es siempre histórica y social. El género es entonces una construcción simbólica y contiene el conjunto de atributos asignados a las personas a partir del sexo. Se trata de características biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, jurídicas, políticas y culturales.

Uno de los resultados de la organización genérica es el control y dominio de las mujeres mediante el control expropiatorio de sus cuerpos y sus creaciones. Franca Basaglia plantea que el funcionamiento del sistema patriarcal se basa en la expropiación del cuerpo femenino. La subjetividad de cada mujer marcada por dicha expropiación produce en ella el inconsciente e imperativo deseo de *ser-para-los-otros*. La autoidentidad femenina, según Basaglia, tiene una marca común construida en el cuerpo, que sintetiza que el sentido y finalidad de la existencia no están contenidos en cada mujer sino en los otros:

“El ser considerada cuerpo-para-otros, para entregarse al hombre o procrear, ha impedido a la mujer ser considerada sujeto histórico-social, ya que su subjetividad ha sido reducida y aprisionada dentro de una sexualidad esencialmente para otros, con la función específica de la reproducción.” (Citado en Lagarde, 1990: p. 60)

De acuerdo con Foucault (1980), el cuerpo constituye un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción:

“...el cuerpo está inmerso en un campo político (...) Este cerco político del cuerpo, va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es cuerpo productivo y cuerpo sometido.” (p. 32)

Lagarde (1990) considera con Foucault, al cuerpo como un campo político definido. Para la autora, el cuerpo y la sexualidad de las mujeres son los espacios sobre los que se estructura su condición genérica y en los cuales se funda y desarrolla la opresión que las mantiene en la dependencia como grupo social y como seres individuales. Sin embargo, afirma que el cuerpo femenino es un espacio político privilegiado, ya que el poder de las mujeres proviene de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad:

“por esto, al mismo tiempo cuerpo y sexualidad son sus instrumentos y sus espacios de poder, porque están a disposición de la sociedad y de la historia, en la forma en que cada sociedad ha necesitado y decidido que sea.” (p. 200)

En cuanto a la representación del cuerpo femenino como signo visual en el imaginario occidental, conceptualizamos lo femenino desde la posición de sujeto enunciado y no como

sujeto de la enunciación. La mirada masculina es –según Marián Cao– una mirada de poder comparada con la de la mujer, ya que la mirada de esta ante el espejo es de reconocimiento de ser objeto. Cao (2000) explica que:

“Las leyendas y mitos nos recuerdan lo peligroso de la mujer que mira, porque revierte el paradigma dominante y se convierte en mujer fatal. La medusa, que petrifica a quien la mira, es aniquilada por ella misma al recibir su mirada reflejada en el escudo de Perseo. Es el aviso de que la mujer no debe mirar, sólo ser mirada. En este aspecto nuestro papel como espectadoras se halla mediatisado por el papel asignado al varón, como espectador.” (p. 32)

En la siguiente sección analizaremos la manera en que, desde la civilización griega, el imaginario occidental ha construido la representación del cuerpo y la sexualidad femenina como aquello que se enuncia, se observa y se dirime.

Representación del cuerpo femenino

Analizar los diferentes encuadres que comporta el tratamiento de las imágenes de las mujeres en el arte occidental nos permite una aproximación a las distintas representaciones de la feminidad construida a lo largo de un proceso de varios siglos.

Es importante aclarar la distinción que Keneth Clark (2002) realiza en su libro *El desnudo*, donde distingue el significado que tiene en la lengua inglesa el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal “es aquella en que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas”; la segunda, en cambio, proyecta la imagen de “un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado.” Este autor diferencia el “desnudo corporal”, anterior a su transformación estética y libre de representaciones culturales, del “desnudo artístico”, donde el cuerpo es producido por la cultura, es un cuerpo en representación.

Lynda Nead afirma que “*el acto de representación es en sí mismo un acto de regulación*” (Citado en Cao, 2000: p. 28). El cuerpo femenino, al ser representado artísticamente, deja de ser lo que es para adquirir las connotaciones que se desplazan desde el sujeto que opera sobre el objeto. La representación re-presenta, re-construye a las personas y acontecimientos de acuerdo con la ideología, gusto y costumbres del sujeto creador del objeto representado. En este sentido, Susan Sontag (1981) señala que la representación significa “*establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento y por lo tanto a poder.*” (p. 14) En cuanto a la representación de los desnudos femeninos, la historiadora feminista Bea Porqueres afirma que:

“En la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales (...) El asunto general del cuadro, ya sea este mitológico o histórico, suele ser una excusa para representar desnudos y para hacerlo de forma estimulante para el comprador.” (Citado en Iriarte y Ortega, 2002: p. 86)

Son significativas las representaciones de las mujeres a quienes se las ha asociado con la naturaleza –ya sea como objeto de disfrute, o asociada al elemento irracional y amenazador que arrastra al mundo en su caída–. Al respecto, Duncan explica la dicotomía mujer/naturaleza, hombre/cultura:

“La dicotomía que identifica a mujeres con la naturaleza y a los hombres con la cultura es una de las ideas más antiguas imaginadas por los hombres y que aparecen con mayor o menor fuerza en casi todas las culturas. (...) en los desnudos de vanguardia la mujer es relegada al extremo del lado de la naturaleza, en la dicotomía entre civilización y naturaleza, clasificándolas insistentemente en total oposición a todo lo que es civilizado y humano.” (Citado en Cao, 2000, p. 33)

Lynda Nead, en su obra *El desnudo femenino*, trabaja sobre la idea de que el desnudo debe ser considerado más que un tópico

entre otros dentro de la estética, pues es en la imagen femenina y en su construcción donde recae gran parte de las diferencias entre mente y cuerpo y forma y materia. Según Nead: “*si el arte se define como la conversión de materia en forma, imagínese la grandeza del triunfo del arte cuando se trata del cuerpo femenino: pura naturaleza transmutada, por medio de las formas del arte, en pura cultura*”. (Citado en Cao, 2000: p. 34)

La justificación del desnudo femenino, axioma de la filosofía medieval y renacentista, aparece en la obra platónica *El banquete*, donde Platón hace afirmar a uno de los asistentes que existen dos Afroditas, a las que denomina Celestial y Natural o Vulgar. Keneth Clark sostiene que la distinción entre ambas es muy leve y que cada una participa de los caracteres de la otra. Desde el siglo XVII se ha considerado el desnudo femenino como un tema más normal y atractivo que el masculino, pero, originalmente no fue así. En Grecia son extremadamente raras las esculturas de desnudo femenino. Siguiendo a Clark, para rastrear su evolución antes de Praxíteles no debemos buscar la absoluta desnudez, sino que hay que observar las esculturas en las que el cuerpo está cubierto por un ropaje ligero y adherido, denominado por los franceses *draperie moullée* o paños mojados. (Clark, 2002: p. 81) La Afrodita de Cnido, de Praxíteles, que parece datar del año 330 aC, estaba en actitud de entrar en el baño ritual, donde la sensualidad es transformada por el sentido griego del decoro, cumpliendo con el ideal de la armonía abstracta del arte. Los únicos dos testimonios de esculturas de desnudo femenino del siglo V a.C., corresponden a la *Venus del Esquilino* y a una estatuilla de Munich, un bronce que data del 400 a.C.

En la Antigüedad tardía, las representaciones del desnudo femenino, mucho antes de convertirse en objeto de reprobación moral o religiosa, habían dejado de ser un tema para el arte europeo. El resurgimiento de la imagen de Venus tiene lugar en el Renacimiento. Clark señala dos desnudos importantes en el

Cuatrocento. El primero corresponde al *Nacimiento de Venus*, de Botticelli, 1444-1510, que ejemplifica iconográficamente la geometría ideal de la Venus Celestial, aunque no niega el deleite sensual. Y el segundo corresponde al desnudo de la *Escuela de Pan*, de Luca Signorelli. Sobre esta obra, Clark afirma que: “*Sea cual fuese el sentido alegórico preciso del grupo entero, poca duda puede haber de que esta figura es la personificación de los instintos naturales e incorruptos. Iconográficamente es la Venus Naturalis.*” (Clark, 2002: p. 108)

Para este historiador del arte, el predominio del desnudo femenino, “*cuyo primer ejemplo es El juicio de Paris de Rafael, iba a aumentar durante los siguientes doscientos años, hasta ser absoluto en el siglo XIX.*” (Clark, 2002: p. 342)

A partir del siglo XVI, es frecuente la representación de la mujer observándose en el espejo. En la pintura de Giovanni Bellini (1429-1516), *Dama en su tocador*, 1515, subyace un mensaje moralizador y didáctico que alecciona contra la mujer como símbolo de vanidad. Sabine Melchior-Bonnet (1996) en su *Historia del espejo* afirma que:

“La lujuria está asociada a la vanidad, y ambas son hijas de Eva. A partir del s.XIII, la lujuria blande un espejo. (...) La cadena de pecados de la mujer vana y lujuriosa arrastra tras de sí la coquetería, la pereza, la envidia, la codicia y la mentira y todos ellos aparecen sujetos en un espejo.” (Citado en Cao, 2000: p. 30)

Keneth Clark afirma que el desnudo clásico veneciano fue inventado por Giorgione (1477-1510), cuyo esquema de la *Venus de Dresde*, 1508, sirvió como modelo a maestros del desnudo como Tiziano, Rubens, Courbet, Rendir, y sostiene que la primera gran celebración de la Venus Natural es la obra de Giorgione *Concierto campestre*. Clark hace referencia a la diferenciación entre la Venus celestial y la natural, al explicar que:

“En Florencia, la Venus Celestial había surgido del mar de la especulación neoplatónica. En Venecia, su hermana nació en un entorno

más tangible de yerbas espesas, manantiales agrestes y frondosa floresta; y durante cuatrocientos años, los pintores han reconocido que la Venus Natural es original y esencialmente veneciana.” (p. 121)

Clark considera a Tiziano (1488-1576) y a Rubens (1577-1640) como los dos maestros de la Venus Natural. Tiziano desarrolló el aspecto sensual del desnudo, en la *Venus de Urbino*, 1538. Los desnudos de *Las Tres Gracias*, de Rubens 1625-30 según explica Clark “*forman parte de la naturaleza; y personifican una concepción de la naturaleza más optimista que la de los griegos, pues están ausentes de ella el trueno y el mar traicionero, la caprichosa crueldad del Olimpo*”. (p. 141)

La influencia de Rubens inspiró obras del rococó como *El juicio de Paris*, 1718, de Watteau (1684-1721) y *Diana*, 1742, de Boucher (1703-1770). Según sostiene Clark, Boucher “*creó la imagen que a la Venus naturalis le habría gustado ver reflejada en el espejo, reflejo mágico en el que ella deja de ser natura sin ser deseable*”. (p. 149)

En el siglo XIX, la respuesta de Ingres (1780-1867) al cuerpo femenino tiene una sensualidad meridional, pero –de acuerdo con Clark:

“su sensualidad estuvo combinada con una pasión por la forma o, para ser más exactos, con una necesidad de exteriorizar determinadas figuras expresivas; y sus pinturas no son a menudo más que una especie de vitrina en donde expone aquellos aspectos en los que se concentran la forma obsesiva y la sensualidad.” (p. 151)

Una presentación ideal del cuerpo femenino aparece en la *Venus Anadiomene*, 1808, que sugiere que Ingres había observado la Venus de Boticelli.

Las mujeres de Courbet (1819-1877), señala Clark, eran “*modelos profesionales, y aunque sus cuerpos habían sido pintados del natural, estaban colocados normalmente junto a manantiales rodeados de bosque, en un convencionalismo aceptado*”. (p.161) Renoir (1841-1919) presenta la *Baigneuse au griffon* en el Salón de

1870, cuya postura está tomada de un grabado de la Venus de Cnido, mientras la iluminación y forma de mirar provenían de Courbet. Según Clark:

“estas fuentes contrarias revelan los problemas que debían ocuparle durante la mitad de su vida: cómo dar al cuerpo femenino ese carácter de integridad y orden, que fue descubrimiento de los griegos, y combinar tal orden con un sentimiento de cálida realidad.” (p. 162)

La serie de desnudos pintados por Renoir entre 1885 y 1919, expresa para Clark un homenaje a Venus, donde hereda los conocimientos de Praxíteles y Giorgione, Rubens e Ingres.

Las mujeres inmersas en los paisajes exóticos fueron representadas por Gauguin en Tahití. El grupo fauvista con Matisse y Derain, representaba la mujer y el paisaje como metáfora del paraíso. El expresionismo ha tomado la idea de la mujer como fuerza regenerativa de la naturaleza a través de la sexualidad, mientras que el surrealismo ha tratado la imagen de la mujer como parte del paisaje onírico creado en el inconsciente. Chadwick (1992) afirma que en el siglo XX las representaciones de la mujer y la naturaleza están dadas en muchos casos bajo la noción de escapismo: *“Las múltiples y ambivalentes visiones de la mujer por el surrealismo convergen en la identificación que de ella se hacía con las misteriosas fuerzas y los poderes regenerativos de la naturaleza”*. (Citado en Cao, 2000: p. 35)

Hemos observado, a través de las obras citadas, de qué manera la mujer ha quedado atrapada en representaciones donde se la ha marginado de todo aquello que le concierne como sujeto. Mediante las distintas representaciones del cuerpo femenino analizadas como construcción cultural, es posible verificar el modo en que la historia del arte occidental regula, actualiza, ordena, limita y dirime “lo femenino”, excluyendo de esta experiencia a las mujeres. Erika Bornay (1994) nos dice que *“el cuerpo de la mujer es un espacio visual, nunca es un signo inocente, y si este*

cuerpo aparece desnudo, la connotación erótica es incuestionable.”(p. 126) El desnudo femenino se situaría pues, como materia, al borde mismo de la experiencia estética kantiana, constituyendo lo que Kant denominó *parergon*, o el borde o margen según Derrida. Pero el arte, la forma artística, es lo que contiene y regula el cuerpo transformándolo en *objet d'art*, en algo bello, apropiado para el arte y el juicio estético.

En un contexto donde los cuerpos de las mujeres se encuentran todavía regulados por los discursos científicos y culturales, la representación del cuerpo femenino transforma experiencias personales en un proyecto claramente político para muchas artistas. En esta búsqueda, la fotografía, como observaremos en la sección que sigue, surge según Sussy Vargas (2005), como el medio con el cual se *“pueden transcribir con mayor rapidez y eficacia, por su fuerza social, lo que necesitan representar, alejándose de la pintura o la escultura, tradicionalmente reservadas a los hombres y designadas por la Historia, para hablar de arte y artistas.”*

La fotografía

La fotografía, en tanto técnica visual, se origina como una síntesis de dos experiencias. La primera es el descubrimiento de que algunas sustancias son sensibles a la luz: al retirar un objeto dejado durante un lapso sobre una hoja verde, esta conserva la silueta del objeto. La segunda es el descubrimiento de la cámara oscura, cuya descripción completa e ilustrada aparece en los manuscritos de Leonardo da Vinci (1452-1519). Durante el siglo XVIII la cámara oscura, al mejorar su técnica, se hace popular y se convierte en instrumento de dibujo. Joseph-Nicéphore Niepce consiguió las primeras imágenes negativas en 1816 y Louis Jacques M. J. M. Daguerre publicó en 1835 sus primeros resultados del proceso que llamó daguerrotipo, consistente en láminas de cobre plateadas y tratadas con vapores de yodo.

Con la fotografía –producto de la Modernidad– entramos, según Roland Barthes, en una muerte sin contrastes. Toda imagen fotográfica es un signo emanado directamente del referente, que certifica que lo que vemos se ha encontrado allí, que el referente ha sido. En palabras de Barthes, la fotografía:

“es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí (...); la foto del desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.” (Citado en Strelczenia, 2001: p. 72)

La imagen visual, de acuerdo con Paul Virilio (1998), no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa de acuerdo con los diferentes momentos de la Modernidad; según el filósofo, existen tres períodos en la logística de la imagen:

1. La era de la *lógica formal* de la imagen: de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII.
2. La era de la *lógica dialéctica*: de la fotografía, la cinematografía o, del fotograma, en el siglo XIX.
3. La era de la *lógica paradójica*: inicia en 1975 con el invento de la fotografía digital, la videografía, la holografía y la infografía.

La naturaleza dialéctica de la imagen fotográfica se expresa en la oposición del pasado y el presente, del entonces con el ahora. Una imagen es dialéctica cuando es inmortalizada. En la siguiente cita, Virilio (1998) explica este conflicto de opuestos:

“Con la lógica paradójica, en efecto, la realidad de la presencia en tiempo real del objeto es la que queda definitivamente resuelta, mientras que en la era de la lógica dialéctica de la imagen precedente, sólo era la presencia en tiempo diferido, la presencia del pasado, la que impresionaba duraderamente las placas, las películas o

los films, adquiriendo así la imagen paradójica un estatuto comparable al de la sorpresa, o más exactamente aún, al del accidente de la transposición.” (p. 83)

Desde sus inicios, la fotografía ha sido terreno fértil para el trabajo artístico de las mujeres. Peter Palmquist (1998) estudió, a partir de 1971, la historia de las mujeres fotógrafas en California y la zona oeste americana durante los años 1850-1950. En su investigación encontró que durante el siglo XIX las mujeres representaban el 10% de todos los fotógrafos de esta región y que para 1910 esa cifra se incrementó hasta el 20%. El autor señala que muchas mujeres desempeñaron diversos papeles en sus carreras fotográficas, hasta convertirse en propietarias de galerías, y muchas otras fueron fotógrafas *amateur*. Palmquist se pregunta por qué las mujeres se sintieron atraídas por la fotografía:

“Photography was seemingly one of the very few nineteenth-century professions— along with such traditional occupations as nursing and school teaching—that was considered socially acceptable, when and if a woman must work. Dabbling in the fine arts (landscape painting, for instance) was generally respectable among ladies of leisure, but much less so as an occupation. Any woman working for money in photography before 1890 (on her own as compared to being the wife of a photographer) was considered both daring and remarkable.” (Citado en Palmquist, 1998)

Sussy Vargas señala que la incursión de la mujer en la fotografía se empezó a dar en forma masiva, tanto en la fotografía documental (en la que podemos encontrar más antecedentes desde los años veinte) como en la publicitaria. Sin embargo, será la fotografía artística, a finales de la década de los setenta, la que produzca un sistema de expresión de la propia identidad. Afirma que: *“La mujer vista por la propia mujer, a partir de autorrepresentaciones o como una forma de crear una memoria visual, una nueva estructuración o un recobrar la mirada, muy diferente, a la mirada masculina”.* (Vargas, 2005), José María

Parreño (2005) plantea que la fotografía es el campo artístico en el que trabajan mayor cantidad de mujeres:

“tal vez porque desde sus inicios la fotografía no fue vista como un arte sino como una técnica al alcance casi de cualquiera y eso permitió que una sociedad que tenía relegada a la mujer fuera de las disciplinas artísticas más exigentes, como la pintura o la escultura, les dejara desarrollar un lenguaje propio.” (Parreño, 2005)

La fotografía es analizada desde un punto de vista semiótico por diversos autores. El artículo de Roland Barthes titulado *El mensaje fotográfico* (1961), supuso el punto de partida para un análisis semiótico de la fotografía, al afirmar que *“siendo el contenido de la fotografía lo real literal, la escena en sí, ello se debe a que en el tránsito entre realidad e imagen se da una reducción de proporciones, de perspectiva, de color, pero no una transformación.”* (Citado en Zunzunegui, 1989, p.137) La fotografía se definiría entonces, por su perfección analógica, la cual la constituye en mensaje sin código, estrictamente configurado por el nivel de la denotación. La tesis principal de Barthes consiste en afirmar la identidad tautológica entre significante y significado fotográfico, lo que supone que para leer ese nivel primario de la imagen no se requiere otro saber que el perceptivo. De manera que para Barthes la especificidad semiótica de la fotografía se sitúa en la evacuación del segundo de los términos de la triada formada por significante, significado y referente. (Zunzunegui, 1989)

Para Dubois (1986), en cambio, la especificidad semiótica de la fotografía se sitúa en su carácter de huella de lo real. Basándose en la clasificación elaborada por Pierce, de ícono, símbolo e índice, descarta la teoría de la fotografía como espejo de lo real, centrada en la noción de la analogía sostenida por Barthes y como transformación de lo real (la fotografía en tanto que lenguaje culturalmente codificado). La fotografía ya no pertenece al orden del ícono (semejanza) ni al del símbolo (representación por convención cultural), sino al orden del índice que se define por la contigüidad física del signo con su referente.

Dubois dice que *“al ser la foto antes que nada afirmación de una existencia, es ante todo index. Sólo a continuación puede llegar a ser semejanza y adquirir sentido”*. (Citado en Zunzunegui, 1989: p.137) Abandona la idea de la fotografía como creación cultural, convencional, ideológica y perceptualmente codificada, para efectuar un retorno hacia el referente:

“En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (antes: elecciones del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etc. —todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo—; y después: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales—prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo entre dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto—huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, pero ahí solamente, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un index casi puro.” (Citado en Arguedas González, 2005: p. 68)

En *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Dubois discute las ideas formuladas por Barthes y señala que a lo largo de la reflexión teórica de la fotografía han existido, en orden cronológico, varias tendencias:

- La fotografía considerada como espejo de lo real: Se establece su carácter mimético y según muchos intelectuales de la época, como Baudelaire, esta solo podrá ser un auxiliar menor de las ciencias.
- La fotografía considerada como transformación de lo real: Acto arbitrario, desde todos los puntos de vista técnicos y estéticos, que actúa como un entorno simbólico de apropiación; transformación de lo real.

En esta lógica intervienen Pierre Bourdieu, Rudolf Arnheim y los *cabiers du cinema*, fundamentalmente Alain Bergala.

- La fotografía considerada huella de lo real: No se puede desconocer que existe una realidad y la fotografía sería la huella de esta.

En consonancia con la noción triádica de signo de Peirce, la fotografía sería, en un primer momento, ícono (mímesis), en un segundo momento, símbolo (transformación), y en un tercer momento, índice (huella).

Desde los inicios del siglo XIX, el acto fotográfico fue interpretado como imparcial, como una imitación perfecta de la realidad, asociándose a esta práctica los términos “natural”, “automático” y “objetivo”. Hipólito Taine sostiene que, a diferencia de la pintura “...la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir”. (Citado en Arguedas González, 2005: p. 64) Para Dubois, lo que distingue a la fotografía de otras formas de representación es la sensación de realidad. Esta condición implica que la imagen indicial posee un valor singular, a partir de ser determinada solo por su referente. Explica que:

“En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc.” (Citado en Arguedas González, 2005: Pp. 67-68)

La imagen fotográfica no puede ser separada de su referente, confirma la existencia de algo o alguien, siendo por sobre todo un índice: “*Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).*” (Citado en Arguedas González, 2005: Pp. 67-68) Para sistematizar la noción de la



fotografía como índice, Dubois refiere tres principios: singularidad, testimonio y designación. Si el índice es definido por la huella física de un objeto real que ha existido en un momento, esta huella ha de ser considerada como única. De tal forma, la fotografía será siempre singular, como su referente. Unido al concepto de singularidad está la idea de testimonio. Partiendo de que la imagen fotográfica es la huella física de un solo referente, esta siempre referirá a la existencia física del objeto del cual surgió. La fotografía es evidencia; certifica, ratifica, autentifica.⁴ La fotografía designa. Como afirma Dubois: “*La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más dinámicamente aún, designa. Ella señala (es de hecho el punctum barthesiano). Ella muestra con el dedo –es también índice en ese sentido*”. (Citado en Arguedas González, 2005: p. 70) En síntesis, Dubois mantiene una posición similar a Barthes con respecto a la consideración de la fotografía como huella de la realidad. Sin embargo, considera que la fotografía solamente funciona como huella en el momento de disparar. Antes y después de este momento entran en juego los códigos.

El cuerpo femenino como texto fotográfico

Observaremos en este punto, dentro de la categoría denominada postfotografía⁵, los textos visuales de fotografías que inauguran un descentramiento significativo desde nociones establecidas a zonas de indeterminación semántica, cuyas estrategias discursivas deconstruyen dichas nociones haciéndolas estallar

4 Sin embargo, las nuevas posibilidades aportadas por la fotografía digital a la representación de objetos que no han estado presentes, cuestiona este principio. Las implicancias de la fotografía digital se encuentran en debate en la actualidad.

5 Nicholas Mirzoeff define la postfotografía como “*la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad.*” (Mirzoeff; 2003: 122)

a partir de sus mismas bases. Entre las fotógrafas que producen una revisión crítica del modo como ha sido representado el cuerpo femenino, procurando testificar acerca de su identidad, ubicamos los trabajos de Jo Spence, Hanna Wilke, Rosy Martin, Nan Goldin, Ulrike Rosenbach, Orlan, Zoe Leonard, Barbara Kruger, Ana Mendieta, Shirin Neshat, Cindy Sherman y Kuki Benski.

En el caso de Jo Spence (Inglaterra, 1934-1992), la temática del cuerpo femenino desgastado y enfermo se hace visible en sus narraciones visuales. Su trabajo fotográfico puede ser considerado como una reflexión crítica sobre la identidad y las formas en que son representadas las mujeres. Mediante la denominada “photo therapy”⁶, documentó junto a su consejera Rosy Martin, el proceso de su cáncer de mama, en un trabajo titulado *Narraciones de enfermedad*. Spence, acompañando cada imagen, narra sus experiencias, temores y sensaciones:

“Passing through the hands of the medical orthodoxy can be terrifying when you have breast cancer. I determined to document for myself what was happening to me. Not to be merely the object

6 Jo Spence describes for Sparerib No. 163, February 1986, what she means by Photo therapy: “It means, quite literally, using photography to heal ourselves. As a part of my health project I have been working on my stress and anxiety levels, reviewing my life and trying to understand the part that psychic life (phantasy/fantasy) plays in my well being, or otherwise. Particularly, I have worked with Rosy Martin, a sister co-counsellor, who shares similar interests and cultural poitics with me. Photo therapy should be seen within the broader framework of psychoanalysis and its application to the photography and family life, but should always take account of the possibility of Active Change. We drew upon techniques learned together from co-counselling, psychodrama, and a technique called “reframing. Ways in which I have used the camera before include taking naturalistic photographs as things happened to me and around me (what is called documentary photography); staging things especially for the camera; using old personal photographs as a starting point and re-inventing what they mean. The whole technique depends upon expecting photographs to help us to ask questions, rather than supplying answers. Using this framework for photography it is possible to transform our imaginary view of the world, whilst working towards trying to change it socially and economically”. En: <http://hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/jotext2.htm>



of their medical discourse but to be the active subject of my own investigation. Here whilst a mammogram is being done I have persuaded the radiographer to take a picture for me. She was rather unhappy about it, but felt it was preferable to my holding the camera out at arm's length and doing a self portrait.” (Spence, 1986)

“Before I went into hospital in 1982 I decided I wanted a talisman to remind myself that I had some rights over my own body. Terry Dennett and I set up a series of tableaux, each with a different caption written on the breast. This is the one I took with me. I felt I was entering unknown territory and wanted to create my own magic fetish to take with me.” (Spence, 1986)

“Whilst not wishing to deny the care and dedication of most National Health Service personnel, the patient is routinely infantilized and placed in a position of powerlessness whilst surrogate mummies and daddies (doctors and nurses) carry out their prescribed, hierarchical medical tasks.” (Spence, 1986)

“Marked up for amputation.. After a long emotional discussion with the surgeon on the day of my operation he eventually who finally conceded that I have only the tumor removed,” (rather than a mastectomy) “and that we’d take it from there.” (Spence, 1986)

“Women attending hospital with breast cancer often have to subject themselves to the scrutiny of the medical photographers as well as the consultant, medical students and visiting doctors. Once I had opted out of orthodox medicine I decided to keep a record of the changing outward condition of my body. This stopped me disavowing that I have cancer, and helped me to come to terms with something I initially found shocking and abhorrent.” (Spence, 1986)

De forma semejante a Spence, la norteamericana Hanna Wilke (EEUU, 1940-1993) documentó a través de trece fotografías, su enfermedad de cáncer linfático. En la fotografía del 30 de junio, de su serie *Intra-Venus*, 1992, se la ve posando cubierta con aparatos médicos y con los brazos en alto como la actriz y cantante brasileña Carmen Miranda.

El cuerpo como espacio textual de resistencia frente a los discursos médicos, psicoanalíticos y culturales, es el tema de la obra de Rosy Martin (Inglaterra, 1946). En su serie *Outrageous Agers*, proyecta textos de Bachtin, Freud, Reuben, Plath, Butler, Grosz, Irigaray y Macdonald, sobre fragmentos de cuerpos para desafiar la inscripción de discursos médicos, psicoanalíticos y culturales acerca del cuerpo. (Martin, 2000) Martin explica su trabajo en la siguiente cita:

“Since 1983, with the late Jo Spence, I evolved and Developed a new photographic practice –phototherapy– based upon re-enactment. Through embodiment, I explore the psychic and social construction of the multiplicity of identities within the drama of the everyday. I use the self as a text to be deconstructed, challenged and reviewed, bridging private/public, theory/practice.”

Para Mirzoeff, Nan Goldin (EEUU, 1953) sería la primera postfotógrafa; al volver la cámara hacia sí misma, hacia su propio cuerpo, atestigua su propia existencia. Goldin modifica la propia naturaleza de la fotografía, al pasar de *voyeur* a testigo. Es clave su *Autorretrato un mes después de ser golpeada*, 1984, de la serie *Balada de la dependencia sexual*, publicada por primera vez en 1986, donde exhibe en su rostro las consecuencias de la violencia a la que fue sometida por su amante, con el objetivo de recordar esta experiencia para que no se repita. Según Ulrike Lehmann, durante treinta años sus fotografías han documentado la historia de su vida y la de sus amigos. Sin embargo, van más allá del ámbito autobiográfico para transformarse en testigo ocular de determinados grupos y subculturas con quienes la artista se ha relacionado. Cuando en 1965 se suicidó su hermana mayor, Nan Goldin comenzó a tomar retratos de su familia y amigos para no perderlos, para aferrarse a la vida. Uno de los motivos recurrentes de su obra es el de la mujer observándose en el espejo. Sus fotografías son a la vez imágenes reflejadas de sus amigos, de su vida y de su forma de reafirmarse. (Citado en Grosenick, 2001)



Entre las artistas que reflexionan acerca de los modos en que ha sido representado el cuerpo femenino, observamos a continuación la obra de Ulrike Rosenbach, Orlan y Zoe Leonard.

Ulrike Rosenbach (Alemania, 1943), en la serie de fotografías *Female Energy Change*, de 1976, al emplear figuras mitológicas y superponerles su propia imagen, cuestiona la tradición estética de la historia del arte occidental, que ha regulado los cuerpos de las mujeres transformándolas en formas artísticas y apropiándose de ellas.

De modo similar a Ulrike Rosenbach, la francesa Orlan (Francia, 1947) se inspiró en obras famosas de la historia del arte occidental para revisar la representación del cuerpo femenino. En su serie *Tableaux vivants*, de 1971, encarnó a mujeres emblemáticas, como la Gran Odalisca de Ingres, la Maja de Goya o la Olimpia de Manet.

Omnipresencia, de 1993, es el nombre de la séptima operación quirúrgica-*performance* a la que se sometió Orlan. Esta serie de cirugías dieron comienzo en 1990. En las cinco primeras adquirió la barbilla de *Venus*, según el ideal femenino de *Boticelli*; los labios de *Europa*, al estilo rococó de *Boucher*; la frente de *Mona Lisa*, de *Leonardo*, y los ojos de *Psique*, a la manera de *Gérôme*. En 1993, Orlan expuso bajo el título de *Omnipresencia*, en la galería Sandra Gering, de Nueva York, cuarenta paneles fotográficos verticales de un metro cuarenta centímetros de altura, en cada uno de los cuales había una foto de Orlan que correspondía a un día diferente después de la séptima operación y debajo una recreación de su rostro mediante hibridaciones. Este trabajo constituye un documento de la recuperación de las heridas y la adquisición de una nueva identidad. Se expusieron también una sábana, relicarios de su carne y los instrumentos empleados por el cirujano.

Hay varias metáforas biológicas en este trabajo: las vendas que se van sacando para develar el nuevo rostro son como el capullo

que es abandonado para que surja el ser adulto desarrollado. Es una verdadera metamorfosis.

En los mismos lineamientos críticos acerca de la representación del cuerpo femenino, Zoe Leonard (EEUU, 1961) expone la objetivación que ha sufrido la mujer en la historia del arte occidental. Es una artista que ha trabajado en el contexto artístico y también en el activismo político. En 1992, entre los retratos históricos de mujeres colgados en las diferentes salas del museo de la documenta 9, instaló fotografías de vaginas que aludían a la obra *El origen del mundo* (1866), de Gustave Courbet, para destacar que “*nosotras las mujeres hemos sido representadas en exceso como objetos pero en defecto como productoras. Y también que nuestro sexo ha sido representado en exceso como algo a lo que se mira pero en defecto como algo que sentimos*”. (Citado en Grosenick, 2001: p. 317)

El cuerpo femenino como un espacio político donde converge la lucha de género es el eje sobre el cual reflexiona Barbara Kruger (EU, 1945-?). Mediante la combinación de imagen y texto, cuestiona acerca de las maneras usadas por los medios de comunicación para construir y hacer visible la violencia, el poder y la sexualidad en nuestra sociedad. (Citado en Grose-nick, 2001: p. 282)

De acuerdo con Juan Antonio Ramírez, para Kruger el cuerpo femenino en el arte contemporáneo es mucho más que un “tema”: es, un verdadero campo de batalla, un problema político. Su obra *Your body is a battleground*, 1989, fotoserigrafía sobre vinilo, muestra un primer plano del rostro de una joven y bella mujer que mira de frente al espectador, o mejor, a la espectadora, a quien aparentemente se dirige. El rostro se encuentra dividido en dos mitades simétricas: a la mitad izquierda le corresponde el positivo fotográfico y a la derecha, el negativo. En la siguiente cita Ramírez (2003) explica las contradicciones y contrastes a los que se ve sometido el cuerpo femenino:

“Bárbara Kruger sugiere la dificultad de encontrar un territorio único para la corporeidad (y muy especialmente para la de la mujer) en la sociedad contemporánea. Nuestro cuerpo, viene a decir, es un ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas. La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello.” (p. 14)

La convergencia de disputas y conflictos que, de acuerdo con Ramírez se desarrolla en el cuerpo de la mujer, se expresa visualmente mediante la técnica fotográfica. De esta manera, al invertir los tonos Kruger enfatiza con metáforas las contradicciones a las que se ve sometido el cuerpo femenino.

En el mismo eje que Barbara Kruger, las obras de Cindy Sherman (EEUU, 1954) y de Kuki Benski (Argentina, 1951) reflexionan sobre las imágenes femeninas que difunden los medios masivos y ponen bajo cuestión los papeles estereotipados de la mujer en la sociedad. Sherman siempre es a la vez sujeto y objeto de su trabajo, interpretando papeles femeninos culturalmente establecidos, que difunden los medios de comunicación. Muchas obras se centran en la teatralización de la imagen y en el disfraz; desde los años 70, se autorretrata en diversos contextos, en ocasiones muy cinematográficos, para descubrir facetas radicalmente diferentes de su persona.

Kuki Benski desarticula los estereotipos de lo femenino entramados como opuestos que oscilan entre la docilidad virginal y la tiranía frívola, porque según los modelos diseñados por la sociedad burguesa, las mujeres estaríamos en la obligación de elegir entre la sexualidad corporal o la respetabilidad materna representada por la Virgen. En *La Venus de Miles*, 1996-97, la artista reconstruye arbitrariamente su historia personal entrelazada con la de Isabel Sarli, un *sex-symbol* del cine argentino de los años 60. Pero combina las alusiones sensuales con diversas rutinas domésticas, que ironizan la tradicional visión de la feminidad. Esta obra muestra que muchos de estos modelos

de *Venus* responden más a intereses comerciales que a aspiraciones del colectivo femenino. *La Venus de Miles* (ironía de la clásica *Venus de Milo*) se contrapone a las miles de Venus individualizadas e incapaces de responder a las exigencias del modelo. (Hernández, 2002)

La violencia y represión que padece la mujer en diversos ámbitos y culturas se exponen en la obra de Ana Mendieta (Cuba, 1948-NY, 1985) y Shirin Neshat (Irán, 1957). Ambas, provenientes de las culturas cubana e iraní, respectivamente, desarrollaron su obra en EEUU.

Ana Mendieta realiza *Escena de violación*, 1973 reaccionando a la violación y asesinato de una estudiante en el campus de su universidad en Iowa. Organiza un cuadro vivo en su propio apartamento para develar la violencia contra la mujer. Al utilizar su propio cuerpo y sangre, establece una distancia crítica con el arte conceptual de los setenta, al que consideraba dominado por los hombres y extremadamente limpio.

Shirin Neshat realizó la serie fotográfica *Mujeres de Allah*, 1993, que son fotografías en blanco y negro, de partes del cuerpo descubiertas –rostro, manos y pies– en las que la artista hizo inscripciones en persa. Los textos seleccionados pertenecían a escritoras iraníes que metaforizan temas como el deseo carnal, la sensualidad, la vergüenza y la sexualidad.

En las obras de las fotógrafas mencionadas, dentro de una instancia discursiva autorreflexiva denominada posfotografía, hemos podido observar en todos los casos la particular determinación de las artistas de “poner el cuerpo” para dar cuenta de las vivencias que la mujer experimenta en una sociedad patriarcal. Analizaremos a continuación las reflexiones de las fotógrafas costarricenses Rebeca Alpízar, Rocío Con y Adela Marín, quienes elaboran un discurso estético como productoras de significados que redefinan su identidad social, cultural y de género.



Rebeca Alpízar

Rebeca Alpízar nació en San José en 1968. Es licenciada en Artes Gráficas de la Universidad de Costa Rica y realiza varios cursos de grabado; también es estudiante del Énfasis en Grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Ha realizado diversos talleres de grabado y arte contemporáneo con maestros como la artista Catherine Bolle (Suiza), Antonio Martorell (Puerto Rico), María Eugenia Quintanilla (México), Ibrahim Miranda (Cuba), entre otros.

La densidad de la imagen de Alpízar, multiplicada frente a una serie de espejos, en su Serie *Frente al espejo*, 2001, nos sugiere distintas significaciones, diferentes niveles de lecturas posibles: el quiebre de un punto de vista único, la constitución del “yo” a través del estadio del espejo, el espejo como borde o frontera entre lo real y lo virtual, los distintos papeles que debe cumplir la mujer en la sociedad patriarcal, así como los estereotipos de la “belleza femenina” y las presiones de la mirada social que determinan cómo debe ser el cuerpo de la mujer. El espejo surge en su obra como aquel objeto que confronta al sujeto con su mismidad. En la siguiente cita, la artista explica su propuesta de la siguiente manera:

“Podría llamarse un encuentro o enfrentamiento consigo mismo frente al espejo, objeto capaz de confrontarnos como sujeto, allí donde nada favorece, donde se nos muestra con fidelidad la figura reflejada, sitio en que nuestra máscara no tiene permitido actuar, ese espacio donde reside el rostro que ocultamos al mundo.” (Mandel, 2005)

La temática de la mujer frente al espejo, representa la búsqueda de la identidad femenina y condena la mirada patriarcal que aprecia y juzga a las mujeres por su apariencia. En *A room of One's Own*, Virginia Woolf escribe: *“Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”*. (Citado en Arguedas González, 2005: p. 187)

Nos constituimos como sujeto en función de múltiples representaciones simbólicas, “somos” de acuerdo con cómo nos ven. La multiplicidad de representaciones o de imágenes que el espejo refleja en oposición a un “original”, devela la noción nietzscheana de quiebre de la unicidad del punto de vista. Su máxima “*no hay hechos, solo interpretaciones*”, idea clave para la hermenéutica, otorga un papel fundamental al sujeto. Un mismo hecho, ante las múltiples interpretaciones regidas por la perspectiva particular de cada individuo o grupo, derriba toda noción de objetividad. Nietzsche, de este modo, anticipa la Posmodernidad al descartar la posibilidad de una intuición intelectual que captaría lo que sea “la cosa en sí” o la esencia de las cosas. Para él, es imposible llegar al alma de las cosas ya que esta queda reducida a apariencias, a máscaras.

Las sucesivas máscaras-disfraces empleadas por la artista en sus fotografías, como metáfora de aquello que se interpone para que el sujeto capte la última verdad de las cosas, evidencian que la totalidad de lo real está en permanente devenir, con lo cual el conocimiento de toda sustancia última es imposible. Así, categorías metafísicas como finalidad, unidad, verdad, esencia, quedan excluidas, siendo el intelecto el que debe construirlas para asir una realidad que, en perpetuo devenir, es inagotable. Por ello, al derribar el fundamento unívoco y estable de las cosas, el conocimiento se vuelve relativo, provisorio, no permanente. La verdad y el conocimiento de la realidad objetiva están bajo sospecha.

En las series fotográficas *Frente al espejo*, 2001 (Figura N.º 3), presentada en agosto en el Museo Calderón Guardia, en San José de Costa Rica y *Yo a través del espejo*, 2005 (Figura N.º 4), presentada en julio en el mismo sitio, Rebeca Alpízar transita un camino de reconocimiento de sí misma a través de “todas sus facetas”, para verse con sus propios ojos:



Figura N.º 3 Rebeca Alpizar, Serie *Frente al espejo*, 2001. Cortesía de Rebeca Alpizar.



Figura N.º 4 Rebeca Alpízar, *Yo a través del espejo*, 2005. Cortesía de Rebeca Alpízar.

“Frente al espejo he llegado a conocer todas mis facetas y al mismo tiempo una sola, los vestuarios con que juego todos los días de mi vida, esos que aparentan diferentes personajes formando parte de mi mundo cotidiano, pero a su vez no afectan en nada mi esencia como ser con alma. Ahí en ese instante me reconozco a mi misma.”
(Mandel, 2005)

El primer momento del proceso de constitución del yo es –según Jacques Lacan– el estadio del espejo, que consiste precisamente en una identificación, a la que define como «la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen». Lacan explica que entre los seis y los dieciocho meses, el niño frente al espejo identifica la forma humana, que distingue como propia, experimentando enorme placer ante ese reconocimiento. En el reflejo especular, la *imago* supera la percepción de desmembramiento inicial y va configurando la imagen completa del cuerpo en su integridad. La imagen íntegra sucede a la imagen fragmentaria. Así, la completud del cuerpo que da lugar a la formación del yo, se construye a partir de una imagen externa, de una identificación imaginaria. Esa primera identificación ante el espejo, clave para la formación del yo, es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones simbólicas que le seguirán luego y que irán constituyendo el “yo” del ser humano. (Blasco, 1992) En palabras de Jean Marie Benoist (1981):

“...es en la teoría lacaniana del estadio del espejo y en la función determinante de una hendidura o separación del sujeto previa a todo encuentro con el contexto social, es decir como un programa virtual del Edipo, donde se juega el porvenir de lo simbólico como distancia diferencial que presiona de antemano y desde dentro toda determinación de lo propio. Aquí aparece cuestionado de inmediato la posibilidad de afirmar al sujeto como plenitud y presencia para sí.” (Citado en Macaya, 1997: p. 22)

El estadio del espejo, al brindar la primera noción de unicidad, de mismidad, funda al mismo tiempo la alteridad, donde la madre pasa a ser, así, el otro inalcanzable. Macaya (1997) señala

que de acuerdo con la teoría: “*somos inicialmente incapaces de distinguirnos del entorno, incluyendo a la entidad materna, por lo que se debe establecer los linderos del yo y del cuerpo, lo mismo que aprender a distinguir a las otras personas como realmente otras.*” (p. 22)

La relación dialógica entre mismidad y otredad nos lleva a la noción que Jacques Derrida –partiendo de la lingüística de Ferdinand de Saussure– denominó la *différance*.

Saussure descubrió que en la lengua no existen más que diferencias. Cada uno de los elementos del sistema lingüístico es lo que es en función de los demás componentes del sistema. Por ello, en función de la característica de interrelacionalidad del sistema lingüístico que solo es diferencial, el signo pasa a ser lo que no es. *Différance* puede ser entendida entonces como un juego de presencia – ausencia, como un movimiento del repliegue –despliegue en el ámbito de la diferencia. Ese juego interrelacional del signo lingüístico se transfiere a la identidad relativa y relacional del yo. El sujeto, de manera similar a como ocurre con los componentes del lenguaje, debe ser considerado no como un ser en sí, sino en permanente relación con la otredad diferenciada.

La multiplicidad de las imágenes reflejadas en las fotografías de Rebeca Alpízar evoca el concepto derridiano de la *différance*. Este juego interrelacional de la presencia / ausencia, visualiza la identidad como un proceso de búsqueda autorreflexivo permanente que Alpízar (2005) explica de la siguiente manera:

“Después de enfrentarme en varias ocasiones ante el espejo y experimentar un sinnúmero de vivencias, he descubierto que esta propuesta me presenta el otro lado del espejo, donde está ese otro “YO”, el virtual, ese que se me aparece como tú, ese “TÚ” que me enfrenta y me hace reconocer que no soy yo sino otro, que vive una fantasía y pasa a un torbellino donde puede ser distorsionado y donde se pretendería cambiar la realidad.”

Esta estrategia de descentrar lo idéntico, de subvertir la mismidad, pone en cuestión la identidad femenina como una

dimensión esencial. La confrontación de la mismidad establece un juego relacional que nos lleva a reconocernos y aceptarnos en la mirada de los otros. Es, más bien, buscando ese objeto perdido para siempre, ese otro “yo”, el virtual, constatando fantasías que procuren modificar la realidad, como la obra fotográfica de Rebeca Alpízar se inscribe en la relatividad de la dinámica diferencial, en la *différence*.

El espejo, vivenciado como el borde o margen que debe cruzarse para acceder a otro nivel de experiencia, se convierte en el umbral que conecta dos mundos diversos: el real y el virtual, el mundo de lo contingente y el de lo imaginario. Alpízar lo expresa del siguiente modo:

“La vivencia de Alicia a través del espejo en el pasaje donde ella traspasa el umbral y siente como si se derritiera el espejo, transformándose en una blanda nebulosa que puede compararse con esa necesidad que existió en mi “yo interior” y que pudo ser exteriorizado por medio de la Fotografía, donde fue posible ese mundo imaginario e irreal, hacia el cual podría escapar cada vez que sintiera que este mundo real ineludible me abochornara con sus superficialidades, me enfrenta a la necesidad de crear un mundo al otro lado del espejo. Solo necesito convivir un rato con ese “yo virtual” que me hace comprender que ese mundo deseado se encuentra dentro de mí misma, si soy capaz de trascender el mundo de lo cotidiano, y penetrar en un mundo de fantasías, de maravillas y donde todo lo lindo, lo mágico, se une para jugar un rato conmigo”.

Otra de las significaciones que sugiere esta serie fotográfica, refiere a la multiplicidad de papeles que la mujer debe cumplir en la sociedad patriarcal. Las diversas posturas y gestos, así como, las distintas imágenes reflejadas frente al espejo, nos hacen reflexionar acerca de las múltiples funciones que la mujer desempeña en su mundo cotidiano, cuyo verdadero problema, según Alejandra Eidelberg (2005):

“... no es la multiplicidad de actividades en que una mujer hoy puede desenvolverse, sino que lo haga sólo obedeciendo a exigencias que funcionan como imperativos compulsivos: ‘hay que ser esposa,

madre, hay que trabajar, y rendir eficazmente en todo. Y más, más y más". (Citado en Barbuto, 2005)

Las sociedades postindustriales contemporáneas se basan principalmente en dos conceptos: economía de mercado y democracia, en términos de derechos individuales y representación política. Este modelo económico, que Nina López Jones (1997) ha llamado "economía de genocidio", se caracteriza por la disminución dramática del empleo, aumento de la pobreza y la exclusión social, altos niveles de concentración del capital y pérdida de derechos laborales y sociales. En él –según la autora– *"las múltiples necesidades sociales insatisfechas se cargan sobre las mujeres, quienes gestionan la miseria y la sobrevivencia y brindan trabajo gratuito a la familia ya la comunidad."* (Citado en Fontenla y Bellotti, 1997)

En una línea de pensamiento similar, Tatiana Lobo (2005) plantea que el capital absorbe y mediatiza lo que lo contraría: *"Recordemos que la abolición de la esclavitud fue posible cuando al desarrollo industrial le salió más barato el obrero asalariado. Volvemos para atrás. El neoliberalismo –el TLC es la misma cosa– ofrece más trabajo pero no dice que su oferta es trabajo neoesclavo. Y en esta nueva esclavitud caen, primeras prisioneras, las mujeres."* (Lobo, 2005)

En este sentido, el informe de Desarrollo Humano de 1995, publicado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), refiere que las mujeres representamos el setenta por ciento de los mil trescientos millones de personas más pobres del mundo. Esta sociedad dual de inclusión y exclusión que –a nivel global– se basa en una violenta polarización social, devela una *"feminización de la exclusión social"* (Fontenla y Bellotti, 1997).

La publicidad mediática, según Tatiana Lobo (2005), enseña que mujer es la de la farándula, no la de la maquila: *"La desnudez del cuerpo femenino (anoréxico y bulímico) se vende como*

libertad pero, al contrario, está atado con hilo dental a la eficacia industrial de la prostitución y la pornografía.”

La dualidad del sistema patriarcal y capitalista que genera y reproduce la opresión de género, incluye cuerpos que portan la cualidad simbólica de la inclusión a dicho sistema: cuerpos bulímicos, anoréxicos, moldeados, necesariamente jóvenes y bellos, que exhiben las marcas de modelos culturales opresivos en su función de control y dominación. Cuerpos de mujeres consumidos por el exceso de trabajo, cuerpos-máquina, cuerpos-instrumento para la producción, reproducción y prostitución, sometidos por el disciplinamiento patriarcal. La glorificación de la belleza corporal, la escultura de los cuerpos bellos, la gimnasia, los ejercicios y el culto al cuerpo sirven como instrumento de poder a los grupos hegemónicos. El cuerpo humano, según sostiene Foucault, entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder” está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. (Foucault, 2005)

Somos nuestros cuerpos, pero estos se encuentran sujetos a las necesidades de la sociedad de mercado, a sus imposiciones normativas, a sus requerimientos represivos.

“De allí el temor a su deterioro, a la vejez, de allí su condición de objeto de culto, de objeto de inversiones, por la higiene, por la estética, por la simbología; porque el cuerpo es el vehículo privilegiado de representación y movilidad social.” (Walter, 2002)

La obsesión por el cuerpo no es natural ni espontánea, sino que está determinada por imperativos, sociales, económicos y corporativos. Según Lipovetsky (1994), la cultura del bienestar

no se concibe sin todo un arsenal de normas, de informaciones técnicas y científicas que estimulen un trabajo permanente de autocontrol y vigilancia de sí: tras el imperativo categórico, el imperativo narcisista glorificado sin cesar por la cultura higiénica y deportiva, estética y dietética. Ante la carencia de trascendencia social, histórica o metafísica, la existencia corporal se reduce a su materialidad presente, actual, sin finalidad ni sentido. El sociólogo francés afirma que, por un lado, la época fuera-del-deber liquida la cultura autoritaria y puritana tradicional, pero por el otro, engendra nuevos imperativos (juventud, salud, esbeltez, forma, ocio, sexo) de autoconstrucción de uno mismo, sin duda personalizados, mas creadores de un estado de hipermovilización, estrés y reciclaje permanente. La cultura de la felicidad desculpabiliza la autoabsorción subjetiva, aunque al mismo tiempo arrastra una dinámica ansiosa por el propio hecho de las normas del mejor-estar y mejor-parecer que la constituyen.

El mundo social funciona, según Bourdieu (2000), como mercado de los bienes simbólicos dominado por la visión masculina; señala que *“Ser, cuando se trata de mujeres, es, como ya se ha visto, ser percibido, y percibido por la mirada masculina o por una mirada habitada por las categorías masculinas.”* (p. 124)

Lagarde, para referirse al estado de las mujeres en el mundo patriarcal, ha construido la categoría de cautiverio. Desde una perspectiva antropológica, la noción de cautiverio como síntesis del hecho cultural define políticamente la condición de las mujeres, la cual se concreta en la relación específica con el poder y se caracteriza por la privación de libertad, por la opresión. La autora explica que la condición genérica de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. Sostiene que la condición de las mujeres es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo (los otros, las instituciones, los imponderables, la sociedad, el

Estado, las fuerzas ocultas, esotéricas y tangibles). También es opresiva la condición genérica por la definición como carentes, capaces de renuncia, cuya actitud básica consiste en ser capaces de todo para consumir su entrega a los otros, e incapaces para autonomizarse de ellos. Esta autora ha denominado “cautiverio” a la expresión político-cultural de la condición de la mujer, afirmando que las mujeres están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal.

En consecuencia, dicha condición de cautiverio de la mujer hace que el uso y representación que la mujer realiza del cuerpo femenino, se diferencie necesariamente del que puedan hacer los hombres, debido a que la mujer vivencia genérica e históricamente su propio cuerpo como uno encarcelado, disciplinado, sometido, torturado y objetivado por la norma patriarcal. Frente a la necesidad de las mujeres de procurar reapropiarse de sus cuerpos para sí, de recuperar su ser y su subjetividad, así como de generar un discurso femenino, no se ha constituido paralelamente un discurso sobre la condición masculina. Como afirma Lippard:

“Una mujer que usa su propio rostro y cuerpo tiene el derecho a hacer lo que quiera con ellos, pero hay un sutil abismo que separa el uso de las mujeres por parte de los hombres para la excitación sexual del uso de las mujeres por las mujeres para exponer ese insulto.” (Citado en Arguedas González, 2005: p. 195)

En nuestra sociedad, la norma hegemónica de la libertad es clasista y patriarcal: burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina. De ahí que para Lagarde (1990) sean históricamente libres los individuos y las categorías sociales que pertenezcan a las clases dominantes, a los grupos genéricos y de edad dominantes (hombres, adultos, productivos o ricos y heterosexuales), a las religiones y otras ideologías dominantes. Los hombres no han podido reflexionar sobre su identidad masculina porque, de acuerdo con esta autora, la han confundido con la identidad de la humanidad.

Al jugar con la indumentaria y mutar su apariencia externa, Rebeca Alpízar resignifica las conductas sociales y cuestiona los atributos de estatus social y de género. De esta manera, opera en su trabajo el borde discursivo que deconstruye distintas fronteras: la que existe entre el “yo” y el otro virtual; la frontera entre la inclusión y exclusión social y la existente entre la realidad cotidiana y la fantasía, el deseo y lo imaginario.

Surge la interrogante acerca de cómo sería la relación de las mujeres con la realidad si destinaran para sí parte de la energía que dedican a los demás, a los otros, para de ese modo obtener su aceptación, afecto y reconocimiento. El espejo se convierte entonces en la frontera que necesitamos traspasar para liberarnos de la realidad que se nos impone, que nos determina y nos sujeta al cautiverio. Señala Alpízar (2005):

“Yo como original, mis imágenes reflejadas como una multiplicidad necesaria en una cotidianeidad reflejada en el símbolo ambivalente del espejo que en algunas veces se nos hace indispensable como indicador de conductas sociales, adivinador y visionario de deseos ocultos, supersticiones y mitos.

Nos presenta un mundo fuera de la realidad donde es posible que no seamos nosotros mismos, es entonces donde debemos enfrentarnos a la realidad del espíritu; esa que solo el ojo como espejo del alma puede proyectar, ahí donde nos liberamos de cualquier vestuario, accesorio u otro objeto que se nos imponga y que no nos es permitido que nos perdamos al vernos reflejados en una imagen infinita que nunca será única.”

Rebeca Alpízar logra una nueva representación del cuerpo femenino donde, liberada de “cualquier vestuario, accesorio u otro objeto que se nos imponga”, reivindica la capacidad de ser sujeto dentro de un cuerpo. El espejo se convierte entonces en la frontera que necesitamos traspasar para liberarnos de la realidad que se nos impone, que nos determina y nos sujeta al cautiverio.

A continuación, analizaremos la obra fotográfica de Rocío Con, quien reflexiona sobre las fronteras identitarias, culturales, así como también sobre la identidad femenina.

Rocío Con

“El cuerpo lleno no representa nada del todo. Por el contrario, son las razas y las culturas las que designan regiones sobre este cuerpo, es decir, zonas de intensidades, campos potenciales. En el interior de estos campos se producen fenómenos de individualización, de sexualización. De un campo a otro se pasa franqueando umbrales: no se deja de emigrar, se cambia de individuo como de sexo, y partir se convierte en algo tan simple como nacer y morir” (Gilles Deleuze-Félix Guattari)

Rocío Con nació en San José en 1978. Es Bachiller en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, de la Universidad Autónoma de Centroamérica, Costa Rica, (UACA); realizó su Art Residency (2002) en Vermont Studio Art Center, Estados Unidos, y en Malmö, Suecia, estudios de maestría en Art Academy.

En 2000 presenta la serie fotográfica *Yo como Manga*, (figura N.º 5) fotografías digitales de 110x128cm cada una. La artista explica que su motivación es:

“...explorar la ficción y la realidad en torno a los roles de género, consumo, tradición e identidad divagando entre la cultura asiática y occidental, en especial la latina, a través de diversos medios como la fotografía, objeto y video cuestionando las distancias de referencia entre el objeto reproducido y el inicial. (Citado en Díaz Bringas, 2003: p. 100).

Términos como descentramiento, borde, margen o frontera, son referentes de los discursos sobre la sociedad, la aproximación sociológica y política a la temática multicultural, ingresando también, en las prácticas culturales y en el arte contemporáneo. En este sentido, las propuestas de Rocío Con reflexionan sobre las fronteras culturales entre oriente y occidente, entre centro y periferia, entre identidad individual y colectiva, así como también acerca de la identidad femenina.



Figura N.º 5 Rocío Con, *Yo como Manga*, 2000. Cortesía de Rocío Con.

Vattimo (1990) argumenta que con la caída de la noción de una racionalidad de la historia, “*el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades ‘locales’ –minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales y estéticas–*” (p. 84). La proliferación de los diversos márgenes y periferias, así como la multiplicación de “otredades” han contribuido a generar discontinuidades dentro del campo cultural, las que han fragmentado la idea del centro hegemónico. Estas formas de pluralidad discursiva, de polifonía, niegan que exista solo una

manera verdadera de humanidad o postura estética, incluyendo voces hasta ahora subvaloradas por la autoridad y el control metropolitano. Tal disgregación modificó el esquema binario de centro / periferia, dando paso a nuevas representaciones. Al fusionarse el norte con el sur y el este con el oeste, el borde se transforma en centro, combinándose para generar nuevas modalidades y prácticas culturales. Así, regiones anteriormente marginales adquieren una centralidad cada vez mayor en el campo de la cultura. Gran parte de esta actividad –según Gerardo Mosquera (2004)– es resultado de *“reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o de su intención de causar un impacto –cultural, social, o aún político– en sus medios.”* (p. 85)

En relación con el binomio centro / periferia en la producción artística contemporánea, se señala un cambio de paradigma, dado que en lugar de devorar críticamente la cultura impuesta por occidente, artistas de todo el mundo construyen sus propias versiones de esa cultura desde sus propios contextos, experiencias y culturas.

Las series fotográficas de Rocío Con ejemplifican el cambio de paradigma y de direccionalidad de los procesos culturales que solían ir de lo “global” a lo “local”.

La artista explica su interés por el cómic japonés *Manga*:

“La idea tiene como punto de partida el cómic japonés Manga como fenómeno masivo productor de historietas, películas y toda la subcultura de indumentaria y demás artículos comerciales en Asia y que pasó a Occidente. Mi interés por el Manga fue por lo visual y lo literario, por la facilidad visual para ser reproducida y también por los textos de los mangakas –escritores de los cómics– como una verdadera producción literaria.” (Mandel, 2005)

Los antecedentes del Manga –palabra con que los japoneses designan el cómic o la historieta– son los Ukiyo-e, grabados que parodiaban las costumbres cotidianas de la cultura japonesa durante el Período del Edo (1600-1867).

En 1814, el artista Katsushika Hokusai comenzó a realizar dibujos en los cuales narraba historias cortas protagonizadas por samuráis, representando las guerras que había atravesado Japón durante ese lapso. En el período de la posguerra mundial, surgieron en Japón los *emonogotari*, como resultado del contacto entre historietistas japoneses y occidentales. Sin embargo, el estilo del Manga como es conocido hoy, surgió en 1947 con Osamu Tezuka, quien imitó el estilo de ojos grandes y rasgos occidentales de Disney, creando una historia de robots. Jordi Sánchez-Navarro (2003) señala que la obra de Tezuka, conocido como el “Disney japonés”, desde comienzos de los sesenta, modeló el gusto del público y, en cuanto al estilo, que los creadores de manga y anime, *“en una suerte de política cultural popular, caracterizan a los personajes de sus historias con extraños colores de pelo y peinados extremos, formas de ojos variadas y diversas extensiones corporales.”* (p. 234)

A los pocos años deriva del Manga la animación para cine y televisión, a lo que los japoneses llaman Anime. Existen distintos géneros dentro del Manga y del Anime: romántico, humor, terror, ciencia ficción, acción, fantasía, y se dirigen a grupos diversos.

Una de las características del Manga y Anime es presentar una hibridización cultural, basada en un sincretismo táctico que, según Sánchez-Navarro, es el propio de una cultura trashumante. Los bordes identitarios aparecen difusos en las representaciones de algunos de los personajes. Como explica Sánchez-Navarro:

“En algunas ocasiones, los creadores ponen en escena personajes obviamente “occidentalizados” y que hablan con marcados acentos extranjeros; en otras, ponen nombres japoneses a personajes con rasgos físicos que no lo son y viceversa, dotando a sus diseños de una variedad que en apariencia no existe desde un punto de vista social, variedad que, correlativamente, se traslada a la masa de consumidores en diáspora, afectando a la modelación de sus identidades.” (p. 234)

Del mismo modo, las fronteras de género resultan lábiles en el Manga y el Anime. Sánchez-Navarro explica que si antes existía una clara diferencia entre el Shonen manga, es decir, el Manga para chicos, basado en la acción, con argumentos fuertes y personajes de desarrollo débil, y el Shojo manga, o Manga para chicas, basado en los sentimientos, con argumentos débiles y personajes de desarrollo fuerte, a partir de los noventa estas distinciones comienzan a resultar poco operativas, pues, si bien siguen produciéndose ejemplos de género puro, empiezan a menudear los híbridos y las quimeras en las que se mezclan las características del Shonen y del Shojo, donde se invita a los lectores y espectadores a comprender y disfrutar de los materiales culturales aparentemente destinados al otro sexo.

La serie fotográfica *Yo como Manga* constituye una profunda reflexión que nos permite varios niveles de lectura al deconstruir distintos bordes discursivos: el borde entre lo verdadero y lo falso, el original y su copia, la realidad y la fantasía; el borde entre la cultura occidental y la oriental; el borde entre la alta cultura y la cultura de masas y el borde existente entre la pintura y la fotografía.

El primero de los niveles de lectura mencionados nos lleva a analizar cada una de las fotografías como una puesta en imágenes de lo que Jean Baudrillard denominó la *cultura del simulacro*. Rocío Con cuestiona, a través de múltiples transformaciones de su rostro, la relación entre realidad y ficción, el original y su copia. Nos explica el punto de partida de su obra de la siguiente manera:

“Me interesó cómo mediante la cancelación de algunos rasgos físicos orientales se pudieron imitar algunos de los dibujos de la tipología de Disney. En ese sentido, Japón me parece una cultura del simulacro, una mezcla de la ficción y de la realidad de manera impresionante. La serie surgió a partir del libro de Baudrillard y como una transición entre la pintura y la fotografía.” (Mandel, 2005)

La obra, al basarse en el texto de Baudrillard, centraliza un rasgo parergonal que consiste en el hecho de ser producido en la transformación de otro texto, evocando –como señalara López Anaya– la imagen de palimpsesto, es decir “*la lectura de textos anteriores dentro de los nuevos textos*”. (Citado en Oliveiras, 1993: p. 218) Acerca del proceso de producción, la artista comenta que:

“Esta serie se puede leer en forma lineal de atrás para adelante, como al revés, o como cada uno quiera tomarlo. La foto del medio puede leerse tanto como pretransformación o como postransformación. La última foto no significa la última transformación, sino que pueden seguir infinitas transformaciones de personajes. Es la idea de la copia sobre la copia que siempre se va alterando aunque sea en un punto mínimo del original. Pero en el caso de mi obra, no hay un original en sí, un referente inicial, y estas copias toman el espacio del sujeto en sí. Este personaje es el mismo en la base que va sufriendo cambios y transformaciones. Es como una obra de teatro donde hay varios personajes y en donde hay diferentes niveles de lectura pero hay un punto donde la obra se dirige y donde esencialmente la obra es una sola. Siempre me sentí intrigada con una tía con esquizofrenia, con la forma en que una misma persona podría ser muchas otras.” (Mandel, 2005)

El borde discursivo que opera en esta serie fotográfica trae a un primer plano de mostración aspectos relativos al proceso de producción de la obra. Tal sucesión de transformaciones viene a plantear la interrogante de cuándo finaliza efectivamente una obra. Cada fotografía puede leerse como módulos que pueden intercambiar su ubicación y, dado que las transformaciones pueden ser infinitas, la serie queda signada por su constante inacabamiento. Así, cada fotografía es susceptible de ser considerada como un desplazamiento en el proceso de la diseminación, como un continuo separarse de la unidad dadora de sentido.

En *La precesión de los simulacros*, Baudrillard (1993) explica la clara diferencia entre disimular y fingir:

“Disimular es fingir lo que se tiene. Simular es fingir lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: “Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella” (Littré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”. (p. 12)

Se pregunta el filósofo francés, si el que simula, *“¿está o no está enfermo contando con que ostenta “verdaderos” síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo”.* (p. 12) Así, el que simula se encuentra en el borde, en el margen, en el filo entre la realidad y lo imaginario. Para Baudrillard, Disneylandia constituye el modelo más perfecto de todos los posibles simulacros:

“Disneylandia existe para ocultar que es el país “real”, toda la América “real”, una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación.” (p. 30)

Al observar las fotografías donde el rostro de la artista ha sido cuidadosamente maquillado, se visualiza un juego entre los bordes de la pintura y la fotografía, quedando expuesta muy claramente la noción de simulacro y artificio planteada por Baudrillard.

Las imágenes presentadas por Rocío Con, aplicadas al contexto social japonés, cuestionan el binomio verdadero / falso al comentar que: *“La sociedad japonesa es muy controlada, con gran disciplina que, si sale de ese control no funciona. El uso de estas imágenes sería como un disimulo de ciertos tabúes sexuales y de la violencia.”* (Mandel, 2005)



Figura N.º 5 Rocío Con, *Yo como Manga*, detalle 2000. Cortesía de Rocío Con.

En un segundo nivel de lectura podríamos situar el borde que plantea esta serie fotográfica entre la cultura occidental y la oriental. Mike Featherstone (2002) sostiene que la percepción de la historia como un interminable proceso lineal de unificación del mundo, con Europa en el centro en el siglo XIX y los Estados Unidos en el centro en el siglo XX, se ha vuelto más difícil de sostener con los inicios de un cambio en el equilibrio global del poder en detrimento de Occidente. A fines del siglo XX se reconoce cada vez más que los pueblos del mundo no occidental tienen historias que son suyas propias.

Según Said, con la finalidad de construir una identidad coherente, Occidente creó una fantasía de superioridad. Una de las imágenes a las que recurrió es la del Oriente como entidad que alberga todas las diferencias exóticas y la otredad, que han sido reprimidas y echadas fuera por Occidente.

Otra de las posibles lecturas de la serie *Yo como Manga* centraliza el borde entre la alta cultura y la cultura de masas. Rocío Con dice:

“Me interesa el borde entre la alta cultura del teatro del Noh japonés y la cultura popular del manga. El tema de la máscara, el personaje, la transformación. En el teatro Noh, la palabra en japonés para máscara es normen, Men significa superficie. En los antiguos ritos religiosos se consideraba que la máscara era el dios en sí y que en el acto de cubrirse el rostro con la máscara, la persona se convertía en la forma de un Dios. La alta cultura tiene un acceso mas limitado, en cambio la cultura popular se dispersa más. Me interesa producir un cuestionamiento con respecto a la producción en masa, y la producción globalizada”. (Mandel, 2005)

Visualizamos la máscara, como el umbral o frontera entre lo culto y lo popular, entre lo sagrado y lo profano, entre una conciencia humana y otra divina. La imagen resultante incluye el “ser original” y “el nuevo ser”, donde ambos se articulan en una nueva transformación que cruza el borde entre realidad y fantasía.

Una de las fotografías de la serie expone la idea de simulacro al mostrar una aparente cirugía en la que la artista intenta corregir sus rasgos orientales de acuerdo con cánones occidentales de belleza (figura N.º 6). La artista explica que:

“La imagen de la cirugía alude a los cánones de estética y belleza global. El manga surge como imitación de la cultura occidental especialmente la norteamericana. Hay ejemplos en Latinoamérica de morochas teñidas de rubio y en Japón de mujeres que se operan los ojos por presiones sociales, moldes y cánones muy estrictos de la cultura dominante.” (Mandel, 2005)

Esta imagen deconstruye el “mito de la belleza” como categoría universal y homogénea determinada por los procesos de globalización. Naomi Wolf (1991) sostiene que el mito de la belleza, basado en la existencia universal y objetiva de la cualidad denominada belleza, constituye la versión moderna de una actitud de control social vigente desde la revolución industrial. Según esta autora, el mito de la belleza no tiene que ver con las mujeres, sino más bien con los hombres y con el poder:



Figura N.º 6 Rocío Con, *Yo como Manga*, 2000. Cortesía de Rocío Con.

“La «belleza» es un sistema monetario semejante al patrón oro. Como cualquier economía, está determinada por lo político, y en la actualidad, en Occidente, es el último y más eficaz sistema para mantener intacta la dominación masculina (...) La belleza no es universal ni inmutable, aunque Occidente pretenda que todos los ideales de belleza femenina parten de un único modelo platónico de mujer ideal.” (Pp. 15-16)

La frontera entre la cultura oriental y occidental, se va haciendo cada vez más borrosa al ver cómo algunas mujeres orientales se someten a intervenciones quirúrgicas para hacer desaparecer sus ojos rasgados, ponerse más busto y afinarse las narices para intentar borrar todo tipo de rasgo de etnicidad y homogeneizarse. Ante el avance de tal situación, el 7 de abril de 2005 se dieron cita en Tokio cerca de 300 mujeres japonesas para manifestarse en contra de la occidentalización de la belleza. Magela Demarco, (2005) comenta que:

“Fueron llegando de a poco. Llevaban en sus cabezas unas largas y lacias pelucas rubias platinadas, imitando el estilo de las europeas y las americanas. Llevaban pancartas con consignas que cuestionaban la sumisión a los modelos de belleza foráneos, coreaban cánticos y para terminar la protesta, como broche final, todas al mismo tiempo arrojaron las blondas pelucas por el aire.”

Como sugiere Geoffrey Batchen, *“el desarrollo de la modernidad ha alcanzado un punto en el que se hace evidente que no existe una diferencia significativa entre naturaleza y cultura”* (Citado en Mirzoeff, 2003: p. 170). Tal erosión de límites queda expresada en las transformaciones del cuerpo moderno. Ya no existe un cuerpo puramente natural. Son cuerpos manipulados desde la dieta, la gimnasia muscular y la cirugía. En la frontera entre la subjetividad interna y la objetividad externa, el cuerpo aparece como *“un fluido y un híbrido de una zona fronteriza entre ambas, tan sujetos a cambios como cualquier otro artefacto cultural.”* (Mirzoeff, 2003: p. 170) En este sentido, señala Mirzoeff, la

realidad virtual es la conciencia de que la realidad producida por la sociedad disciplinaria de la Modernidad fue siempre surrealista y de que no existen normas con las que poder evaluar a las personas de forma fidedigna. Elizabeth Grosz, opina que no existe oposición entre:

“el cuerpo «real», material por un lado, y sus diversas representaciones culturales e históricas por otro. (...) Estas representaciones e inscripciones culturales constituyen los cuerpos de forma bastante literaria y ayudan a reproducirlos en cuanto tales. (...) Como si de una condición interna básica de los cuerpos humanos se tratara, tal vez



Figura N.º 7 Rocío Con, *No es al revés*, 2000. Cortesía de Rocío Con.

una consecuencia de su apertura a la competición cultural, los cuerpos deben asumir el orden social como su núcleo productivo. Parte de su propia «naturaleza» es una «falta» orgánica u ontológica o la falta de finalidad, una responsabilidad ante la terminación, el orden y la organización sociales.» (Citado en Mirzoeff, 2003: p. 170)

En su obra *No es al revés*, 2000 (figura N.º 7), fotografía invertida del ojo de la artista, ironiza acerca de los mitos que posee Occidente sobre la genitalidad de la mujer oriental. Sobre esta fotografía, Con explica que “*No es al revés surge de un chiste que dice que las orientales tienen la vulva al revés. Esta presente todo lo maleable, lo tergiversable, lo ambiguo*”. (Mandel, 2005)

El ojo, que también alude a su condición de fotógrafa, construye sus propias imágenes tras la cámara por medio de una mirada que intenta explorar al Otro. Su mirada implica un doble proceso: un mirar hacia dentro y hacia fuera. La mirada interior es un retorno hacia su propio cuerpo, hacia la memoria de los orígenes, cuyo reconocimiento resulta imprescindible para abrirse a lo diferente, al Otro. Esta mirada ambivalente, hacia Oriente y Occidente, abierta hacia el interior y al exterior, permite recuperar la sexualidad, la voz femenina y su relación con el entorno, deconstruyendo estereotipos.

El humor así como la carga irónica duchampiana, están eficazmente utilizados para transgredir los discursos dominantes, al ubicar en el centro de la obra una doble marginalidad: la genérica y la cultural.

Desde un punto de vista semiótico, la fotografía *No es al revés*, al sustituir la vulva por un ojo ubicado en forma vertical (semejante en su curvatura, contorno y color) constituye un ejemplo de metáfora denotativa por presentar semejanzas de rasgos físicos. La denotación trabaja sobre las cualidades primarias que hacen la esencia del objeto. Como afirma Elena Oliveras (1993):

“Al trabajar con propiedades las metáforas denotativas se apoyan en rasgos “físicos”; concretamente, en la extensión del objeto en el espacio (en su volumen, espesor, largo, ancho, profundidad). Lo que ellas toman en cuenta es el contorno del objeto, su recorte en el espacio, su forma y también su color.” (p. 158)

En esta metáfora, más que tratarse de parecido entre las imágenes, la equivalencia se impone al parecido, dado que, como explica Oliveras, *“no se trata de comparar parecidos sino de producir un salto paradigmático que nos lleve a la Otredad del modificador, aspecto clave de la “estrategia” de la equivalencia.”* (p. 159)

La ambigüedad, la ambivalencia, la identidad y la hibridez cultural son algunos de los tópicos que la artista centraliza para cuestionar la noción de una auténtica cultura como un patrón interno coherente. Con señala:

“Cuando me preguntan acerca de mi identidad, no puedo responder con una sola referencia. Si me preguntan si me siento más costarricense que china o si mi ser costarricense se ha visto reforzado durante mi residencia en Suecia, es difícil de responder. Los costarricenses me confunden con una extranjera por mi apariencia física, algunas personas chinas me consideran “mitad china”, y en Suecia algunos piensan que soy una aborígen de Suramérica.” (Mandel, 2005)

La problemática de la identidad, la interrogante sobre quiénes somos, conlleva un complejo proceso de búsqueda, de tránsito permanente por los bordes de nuestro ser, que nos permite la posibilidad de pensarnos a nosotros mismos y nos enfrenta con nuestro presente, pasado y futuro. Álvaro Mata (1994) refiere que el indagar lo que constituye la identidad específica costarricense nos obliga a plantear quiénes somos en el espacio-tiempo de ahora y nos introduce en el proceso paulatino y constante del construirse. Según Mata:

“Desentraña, en nuestro caso, la particular manera como se expresa y mira desde aquí el entorno. Nos reconoce y nos redescubre. Pero, el ser no es una esencia. Somos el resultado de una

conjunción práctica enclave que une la posibilidad y la imposibilidad, la subyugación y el sometimiento entre postulados y restricciones del medio sociocultural y la satisfacción existencial.” (p. 215)

La globalización –de acuerdo con Jesús Martín Barbero (2002)– pone en marcha un proceso de interconexión mundial que conecta todo lo que vale instrumentalmente y desconecta todo lo que no vale para esa razón. Esta inclusión/exclusión convierte a la cultura en espacio estratégico de tensión. Por ello, Martín Barbero (2002) dice que:

“Lo que galvaniza hoy a las identidades como motor de lucha es inseparable de la demanda de reconocimiento y de sentido. Y ni lo uno ni lo otro son formulables en meros términos económicos o políticos, pues ambos se hallan referidos al núcleo mismo de la cultura en cuanto mundo del pertenecer a y del compartir con. Razón por la cual la identidad se constituye hoy en la fuerza más capaz de introducir contradicciones en la hegemonía de la razón instrumental.”

Nelly Richard se pregunta si esta posmodernidad no absorbe las «culturas marginales» *“como una dimensión complementaria de lo variado que matizaría el fondo demasiado uniforme de la cultura universal, adornando su mosaico de rarezas con singularidades y particularidades”*. (Citado en López Fernández, 2004: p. 109)

En este sentido, podríamos considerar la propuesta estética de Con como una reflexión provocativa producida a partir de la diversidad cultural de diferentes territorios e historias, memorias y experiencias, para procurar una demanda de reconocimiento y de sentido.

Adela Marín

Adela Marín nació en Costa Rica, en 1969. Cursó la carrera de Artes Plásticas con énfasis en Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, donde en 1992 obtuvo su bachillerato; realizó estudios de fotografía con

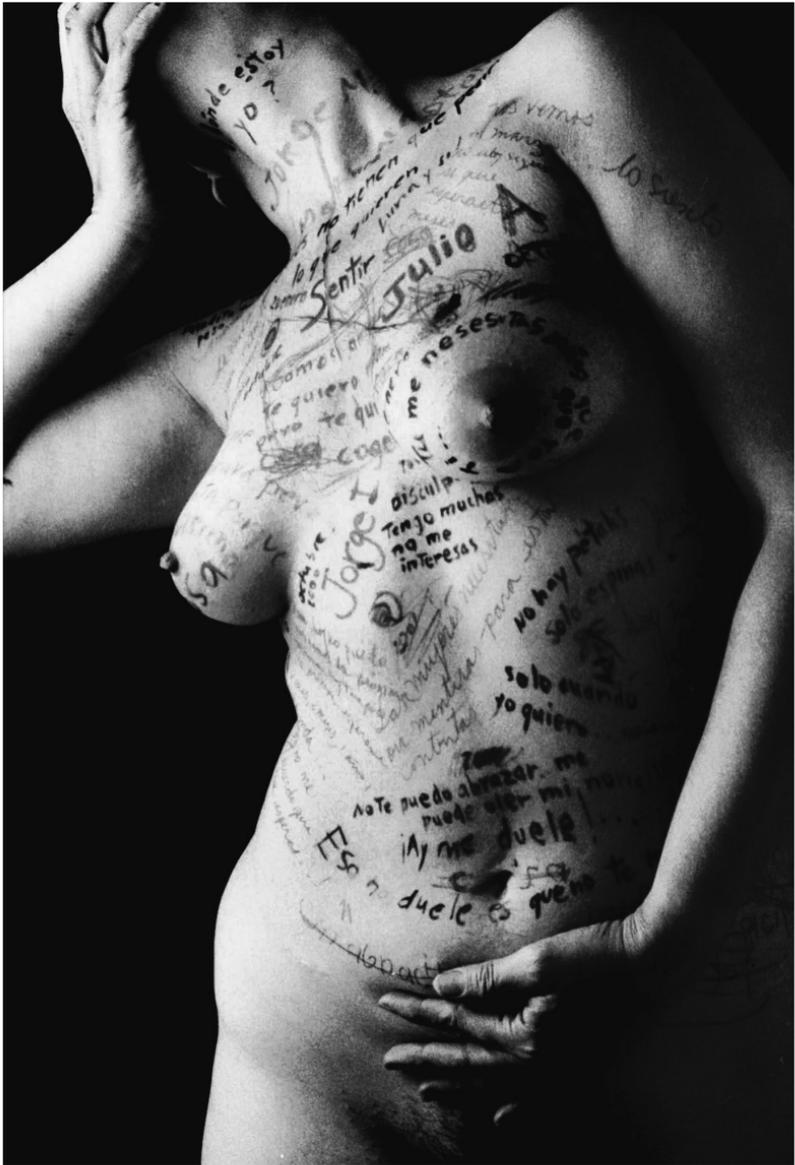


Figura N.º 8 Adela Marín, *Rituales*, 2002. Cortesía de Adela Marín.

Giorgio Timms en la Universidad de Costa Rica y en 1997 presentó la exposición de fotografías titulada *Cautiverios*, en el Museo Calderón Guardia. La obra *Rituales*, de 2002 (figura N.º 8), consiguió Mención de Honor, Premio Latinoamericano en el Concurso Mujeres y Testimonios, de Ecuador, y fue expuesta en abril del mismo año en el centro Cultural de España, en la exhibición de fotografía titulada *Nosotros que nos queremos tanto*. Esta obra es un políptico de nueve piezas, en las que escribió sobre la superficie de su propio cuerpo, a modo de un ritual catártico, frases peyorativas y descalificadoras que le han dicho distintos hombres a lo largo de su vida. La artista escribe en el catálogo:

“En mi piel me urgo, transpiro invocaciones y algunos nombres, me escarbo y me duele... ¿Quién soy yo?, entre más busco más me pierdo, más me encuentro. Me enfrento a mí misma en quienes he amado. Sólo soy yo, pero, no soy únicamente; en esta habitación de sensaciones, en la superficie de mi piel conviven muchos, mi piel es el reducto de la memoria de algunos rostros, de palabras, puñales, promesas incumplidas, deseos inconclusos, de mis equivocaciones, de mí misma más allá de la locura de ser sólo un pedazo de carne, una imposición, algo para desechar. Con esta ansiedad imprecisa de modificarme y renacer siendo lo más sincera posible, en este ritual donde me desnudo de la herida y de lo absurdo, en este momento en que aún más perdida, me reencuentro.” (Marín, 2002)

La obra de Adela Marín es una reflexión acerca de la sutil frontera entre dominadores y dominados. Es directamente sobre los cuerpos y al margen de cualquier coacción física que la fuerza simbólica ejerce su poder, la cual, como explica Bourdieu (2000), devela un margen o borde entre dominadores y dominados, desencadenando variadas emociones:

“Los actos de conocimiento y de reconocimiento prácticos de la frontera mágica entre los dominadores y los dominados que la magia del poder simbólico desencadena, y gracias a las cuales los dominados contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos,

adoptan a menudo la forma de emociones corporales –vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad–.” (p. 55)

Los efectos y condiciones de la eficacia que posee la violencia simbólica están –según Bourdieu– *“duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones”.* (p. 55)

Nuestras reacciones ante nuestros propios cuerpos no se reducen a una imagen del cuerpo o a representaciones subjetivas asociadas al grado de autoestima que tengamos de nosotras mismas. De acuerdo con Bourdieu, *“toda la estructura social está presente en el núcleo de la interacción, bajo la forma de los esquemas de percepción y de apreciación inscritos en el cuerpo de los agentes interactivos”.* (p. 83)

Él señala que:

“todo, en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo–para–otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros.” (p. 83)

La violencia simbólica no puede dissociarse de la dominación lingüística. Autores como Nietzsche, Bakhtin y Austin han afirmado que el lenguaje nunca es neutral. El discurso es precisamente el lugar donde se dirimen las relaciones de poder. Estos autores han anticipado la posmodernidad al inaugurar una nueva forma de abordar el conocimiento y el lenguaje y su articulación con la creciente importancia del tema del poder y su relación con el discurso. Como señalara Foucault (1981):

“Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. (...) Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para

una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo.” (Vol. 1, p. 123)

Siguiendo a este autor, se observa de qué manera en instituciones como hospitales psiquiátricos, cárceles y colegios, que crean sus propios sistemas de control, surgen disciplinas teóricas como la psiquiatría, la criminología, la pedagogía, lo que evidencia el estrecho vínculo que existe entre el poder y el conocimiento.

Si la sexualidad se constituyó para Foucault como un dominio por conocer, ello fue así a partir de relaciones de poder que la instituyeron como posible objeto de estudio. Y si el poder la consideró como un posible objeto, eso ocurrió porque técnicas de saber y prácticas discursivas fueron capaces de sitiarla. Es así como, según Foucault:

“Entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe exterioridad alguna, incluso si poseen su propio papel específico y se articulan una con otra, a partir de su diferencia.” (Vol. 1, pp. 119-120)

Partiendo de autores como Austin y Derrida, Judith Butler definió el género en términos de performatividad, lo cual implica reconocer el papel fundamental que posee el lenguaje en la interpretación de la realidad; en respaldo de la tesis foucaultiana de que el discurso es una de las vías de manifestación del poder, de que el poder actúa a través del lenguaje, Butler habla de un acto de cierre, de clausura, donde se produce una anticipación de sentido que regula, determina nuestra comprensión del mundo. Somos performados, estamos preconfigurados por el lenguaje. Sin embargo, la posibilidad de ruptura con el contexto previo es el reflejo de la fuerza de lo performativo. Butler afirma que:

“la performatividad entendida como una acción renovable sin origen o final claro, sugiere que el acto de habla no está limitado

ni por el hablante específico ni por el contexto imaginario. Esta habla no sólo es definida por un contexto social, sino que también está marcada por su potencialidad y capacidad para romper con ese contexto." (Citado en Escudero, 2001: p. 252)

Cuerpo y discurso se entrecruzan constantemente, pero no siempre coinciden. Para Butler, es precisamente la posibilidad de esta no coincidencia, de esta inestabilidad, lo que abre el campo de la acción subversiva, que permite implementar estrategias de resignificación, revaloración, reubicación de términos marginados, degradados, como *cuerpo* o como *mujer*.

El cuerpo de Adela Marín, lejos de ser un elemento pasivo e inerte, un simple efecto lingüístico que pueda ser reducido a una matriz de significantes, se transforma en un agente activo, productivo, actuante. Su intencionalidad se manifiesta en la siguiente cita:

"Es como un mapa de mi vida, de mi desarrollo como ser sexuado. Pensé no quedar sólo en el conflicto, sino pasar a ser otra persona, no quedar en el plano de víctima, dejar de ser cosa. Para mí fue como un exorcismo, como un proceso mágico-religioso. Fue como un ritual de sanación que marcó un cambio en mi vida." (Mandel, 2005)

La ubicación espacial de las frases –cuyo recuerdo constituyó la segunda etapa de su trabajo– no ha sido aleatoria. Por el contrario, obedece a una racionalidad emotiva, a una cartografía corporal vinculada al deseo. De allí que la primera frase, donde empieza todo, sea "*Dónde estoy yo*". Nombres masculinos y números significativos en su historia de vida, se ubican en los puntos nodulares: cerca del corazón, en el centro del pecho. La luna y el sol –lo femenino y lo masculino– se repiten como símbolo del eclipse. Palabras como "cosa" y corazones dibujados al estilo de graffiti aparecen varias veces tachados. Entre las frases podemos leer las siguientes:

"Las mujeres no tienen que pedir lo que quieren sentir."

“Disculpa, pero tengo muchas. No me interesas.”

“Sentir.” (En el centro del pecho)

“Somos amigos. Te quiero ayudar, pero antes te quiero coger.”

“Nos vemos en marzo... lo siento.”

“No estoy seguro.”

“Sé que esperaste meses.”

“Las mujeres necesitan oír mentiras para estar contentas”

“No hay pétalos, sólo espinas”.

“Sólo cuando yo quiero”

“No te puedo abrazar, me puede oler mi novia”.

“—¡Ay, me duele! (cerca del estómago)

—Eso no duele. Es que no te relajas”.

“Porfa, sólo un abracito”.

“No puedo verte porque voy a estar con una que sí es virgen”.

“Estás un poco pasadita de peso” (varias veces)

“Mami”.

“Anoche te dí vuelta con Yuca. ¿Qué te parece?”.

“Ya sé que estás brava, pero no importa porque estás riquísima”.

“Hoy no puedo. Nos vemos la próxima semana”.

“Hoy tampoco”.

*“La próxima. Espérame un mes.....dos meses.....un año,
la vida.....”*

Ay, no me acuerdo que me esperabas”.

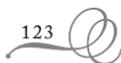
“Hoy no puedo hablar. Hoy no puedo oír. Mañana tampoco. Tal vez otro día. Tal vez nunca”.

“Tú me necesitas más que yo a ti”.

El cuerpo de Adela Marín se transforma mediante este ritual en una realidad que encierra un principio de movimiento y transformación; en otras palabras, es un cuerpo performativo en la medida en que es capaz de resistir, de generar significados descentrando el contexto previo y de implantar un principio de inteligibilidad y racionalidad diferente. Por lo tanto, a través del ritual de escribir sobre su cuerpo, la artista posibilita la resistencia al cuestionar las asimétricas relaciones de poder. El recurso estratégico del discurso lingüístico como complementario del discurso visual aparece en la obra de Marín como la mejor manera de subvertir el mandato patriarcal que reduce a las mujeres a un cuerpo sin palabras. Minh-ha Tinh explica el proceso que denomina “writing the body”: *“In writing themselves, women have attempted to render noisy and audible all that had been silenced in phallogocentric discourse”*. (Arguedas González, 2005: p. 142) Su cuerpo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de subversión y resistencia. Adela Marín explica el punto de partida de la obra:

“La idea nació cuando Lidia Blanco me invitó a una exposición en el Centro Cultural de España. La propuesta era hacer un retrato no convencional. Entonces, me acosté y empecé a pensar quién era yo, y surgió la idea de que, tal vez, todas las experiencias vividas en los últimos cinco años era el momento de decirlas. Entonces me levanté y comencé a hacer el dibujo para ver cómo lo iba a representar.” (Mandel, 2005)

El discurso, en la serie de fotografías de Marín, se inscribe sobre su propio cuerpo, el cual pasa a ser el sitio desde donde resiste la dominación masculina. Bourdieu (2000) escribe que siempre ha visto en la dominación masculina la consecuencia de lo que denomina la violencia simbólica, *“violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.”* (p. 12) Según el autor, dicha dominación, que convierte a



las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Señala que las mujeres existen:

“... fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta «feminidad», solo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia e incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser.” (p. 86)

Bourdieu discute la opinión de Sandra Lee Barky, quien atribuye a la mera acción del «complejo moda-belleza» la inculcación a las mujeres de *“profundas ansiedades respecto a su cuerpo”*. (Citado en Bourdieu, 2000: p. 89) Si bien no niega el efecto de esas instituciones, afirma que *“sólo puede tratarse de un refuerzo del efecto de la relación fundamental que coloca a la mujer en la posición de ser percibida como condenada a ser vista a través de las categorías dominadoras, es decir, masculinas.”* (p. 89)

Ni el cuerpo, ni el pensamiento, ni los sentimientos tienen sentido fuera de la articulación discursiva. Las maneras como el discurso constituye los cuerpos y las mentes de los individuos forman parte de una red de relaciones de poder cuyas bases –según Bourdieu– son institucionales: la familia, el estado, la iglesia y la educación:

“Es preciso reconstruir la historia de la (re)creación continuada de las estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina que se está realizando permanentemente, desde que existen hombres y mujeres, y a través de la cual el orden masculino se va reproduciendo de época en época. En otras palabras, una «historia de las mujeres» que intente demostrar, aunque sea a pesar suyo, una gran parte de las constantes y las permanencias, está obligada, si quiere ser consecuente, a dejar un espacio, y sin duda el más importante, a

la historia de los agentes y de las instituciones que concurren permanentemente a asegurar esas permanencias, Iglesia, Estado, Escuela, etc., y que pueden ser diferentes, a lo largo de diferentes épocas, en su peso relativo y sus funciones.” (p. 105)

La familia es la principal fuente de la reproducción de la dominación y la visión masculinas, al imponer precozmente la experiencia de la división sexual del trabajo y de la representación legítima de esa división, asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje. La Iglesia, profundamente antifeminista, inculca una moral profamiliar, completamente dominada por los valores patriarcales, en especial por el dogma de la natural inferioridad de las mujeres. La escuela continúa transmitiendo los presupuestos de los valores patriarcales y, sobre todo, los inscritos en sus propias estructuras jerárquicas. Por último, el Estado ha ratificado e incrementado las proscripciones y prescripciones del patriarcado privado con las de un patriarcado público, inscrito en todas las instituciones ocupadas de gestionar y regular la existencia cotidiana de la unidad doméstica.

El discurso, que según Bakhtin (1975) funciona por un equilibrio entre fuerzas centrípetas y centrífugas, está estratificado y se manifiestan grupos que dominan sobre otros imponiendo sus normas y valores. Toda expresión verbal del hombre es una pequeña construcción ideológica. De este modo, la ideología atraviesa la totalidad de los discursos, cuya apropiación y constitución se convierten en uno de los principales objetivos de la lucha político-ideológica. Bakhtin señala que:

“...no quedan en el lenguaje palabras y formas neutrales, de ‘nadie’: el lenguaje se ve totalmente malversado, recorrido por intenciones, acentuado. Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo” (p. 110).

La perspectiva nietzscheana, del mismo modo, indica que el acto mismo de nombrar las cosas, da poder:

“...debíamos permitirnos el concebir también el origen del lenguaje como una exteriorización de poder de los que dominan: dicen ‘esto es esto y aquello’ imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido y con esto se lo apropia, por así decirlo.” (Nietzsche, 1981: p. 32)

Al apropiarse ideológicamente de los discursos, cuya constitución es un propósito fundamental de la lucha político-ideológica, el cuerpo de Adela Marín ha dejado de ser *“sólo un pedazo de carne, una imposición, algo para desechar”*, se ha vuelto sujeto activo, actuante. Los gestos, movimientos y potencialidades de su cuerpo han sido transformados, a través del ritual, en objeto político, de resistencia y contestación. Su cuerpo es, como sugiere Elizabeth Grosz: *“material plegable y plástico, capaz de ser formado y organizado en otras maneras o según esquemas clasificatorios bastante diferentes de nuestros modelos binarizados. Si es un objeto social, el cuerpo puede ser redefinido, pueden ser contestadas sus formas y funciones y su lugar en la cultura, reevaluado o transformado.”* (Citado en Arguedas González, 2005: p. 142)

Capítulo 4

Videoarte e identidad

El modo de representación del cuerpo femenino en la historia del arte occidental ha sido determinado por el punto de vista androcéntrico, el cual ha regulado los cuerpos de las mujeres, transformándolas en formas artísticas y apropiándose de ellas. Sin embargo, como sostiene Marián López Fernández (2004), uno de los aportes del arte feminista ha sido la deconstrucción de las imágenes convencionales de feminidad que el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando, desmontando, para ello, las marcas enunciativas y comunicativas tramadas en los textos visuales. Las artistas feministas intentarán, según la autora, subvertir las reglas establecidas, centralizando sus discursos en el propio cuerpo, así como en los nuevos medios de comunicación y en espacios de experimentación como el video y la fotografía, los cuales abren nuevas vías de acceso a audiencias más amplias.

En un contexto donde los cuerpos de las mujeres se encuentran todavía regulados por los discursos científicos y culturales, las artistas que analizaremos en este capítulo proponen una indagación estética sobre sus propios cuerpos.

El discurso femenino en el Videoarte

“El video no es sólo una forma de estar más cerca de la realidad, son mil maneras de estar más allá.”

Jean Paul Fargier

El término video proviene de la primera persona del presente indicativo del verbo latín *video* que significa “yo veo”, el cual

también ha derivado en “ser visto”. Anne Marie Duguet, define el videoarte como un arte multimedia, que amalgama los otros medios y en el que se entrecruzan las diferentes disciplinas. Duguet marca el desarrollo del videoarte necesariamente relacionado con la televisión y el cine clásico, que son las artes del movimiento y, en cuanto a su inspiración esencial, piensa que debe buscarse en las artes plásticas, en el arte minimal, en el arte conceptual, en la *performance*, en la música y en el teatro.

La importancia del video en el mundo contemporáneo, según Nicolás Mirzoeff (2003), se debería a que la principal vía de comprensión de la realidad es visual y no textual. A partir de la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana, propone la cultura visual como un campo de estudio. Según el autor, la vida moderna se desarrolla en la pantalla y la experiencia humana es más visual, está más visualizada que antes, ya que disponemos de imágenes vía satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano. La denominada cultura visual plantea el interés por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el sentido o el placer asociados con la tecnología visual.

De forma semejante, Paul Virilio considera que hemos entrado en un nuevo régimen de visibilidad en el cual, el video y la infografía son elementos esenciales para el cambio del sistema de percepción. Afirma que no hay imágenes autónomas y que la imagen mental, la imagen virtual de la consciencia, no se puede separar de la imagen ocular. Tampoco se puede separar de la imagen gráfica dibujada, de la imagen fotográfica. Se piensa en un bloque de imágenes, es decir, en una nebulosa de la imagen que reúne imagen virtual e imagen actual. Imagen mental, ocular, óptica, gráfica o pictórica, fotográfica, cinematográfica, videográfica, holográfica, y, por último, imagen infográfica forman una sola y misma imagen. (Virilio, 1998) El videoarte es definido por Gilles Charalambos (2005) como

cualquier obra con intencionalidades artísticas que emplea, en sus procesos y como soporte, los instrumentos o dispositivos propios del video: cámaras, grabadoras, despliegues en televisores, monitores o proyectores, tratamientos videográficos, transmisiones televisivas, sistemas computarizados de producción videográfica, etc. Dentro de esta categorización tecnológica, surgida en los años sesenta y setenta, coexisten varias tipologías en su utilización; podríamos citar tres características principales que han definido al videoarte como medio: el videorregistro o la grabación en diferentes soportes y formatos (cinta, disco, chip, etc.); los circuitos cerrados o las transmisiones de televisión; y las instalaciones, donde la tecnología del video también es utilizada en su carácter de artefacto u objeto. De tal forma, la incorporación de este nuevo medio tecnológico dio origen a variados géneros artísticos.

Por las características de experimentar con tiempo y espacio, plástica y rítmica, imagen y sonido, el videoarte se constituye como un fenómeno híbrido, inestable, versátil. Su amplitud de convocatoria y pluralidad temática, así como su constante búsqueda y experimentación en diálogo con distintas disciplinas, técnicas y expresiones, le permite una renovación continua. Tales posibilidades experimentales y comunicativas facilitan su capacidad para transgredir estereotipos. Según Gilles Charalambos, buena parte de las obras videoartísticas atraviesan fronteras entre varios dominios; las prácticas pueden variar, pero se encuentran interrelaciones comprendidas no solo entre las disciplinas del arte, sino también con métodos científicos. El video, de acuerdo con el autor, puede ser una herramienta creativa que permite cuestionar las definiciones excluyentes que han limitado los quehaceres artísticos; ahí parece radicar una de sus configuraciones más determinantes.

Los proyectos videoartísticos iniciales surgieron del seno de *Fluxus* con los pioneros Nam June Paik (Corea) y Wolf Vostell (Alemania). El primero de ellos realiza en 1963 la *Exposition of*

Music Electronic Television. El segundo presenta en Nueva York *El Entierro de un Televisor*. Dentro de la historia del arte, el videoarte surgió en la segunda mitad de los años sesenta, cuando paralelamente, en las artes plásticas, se indagaba acerca de la relación entre espacio y tiempo; el movimiento como recurso expresivo rítmico había sido admitido en la plástica. Aparecieron obras de arte cinético y cinético-luminoso, entre otras tendencias. El arte llamado cibernético fue una consecuencia de las interdisciplinidades que surgieron de la relación de estas formas con las nuevas tecnologías electrónicas, principalmente, la de los entonces recientes computadores. Dicho arte se caracterizaba por la utilización de controles y sistemas informáticos para programar tanto signos como dinamismos y animaciones en la obra. Estas formas de arte tuvieron un desarrollo importante en algunos países suramericanos como Argentina y Brasil, aunque también en Venezuela y México se apreciaron avances significativos; artistas como Le Parc, Soto o Cruz-Diez fueron importantes representantes.

Ernesto Calvo (2001) menciona los aportes situados a medio camino entre lo tecnológico, búsquedas estéticas y reflexiones sociopolíticas, culturales y personales, de artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Gerard Richter, Vito Aconci, Bruce Nauman, Carolee Schneeman, Allan Kaprow, Orlan, Pipilotti Rist, Gary Hill, Hill Viola y Mona Hatoum, entre tantos otros. Refiriéndose al contexto centroamericano, Calvo señala que la relativa hegemonía (y hasta dominancia) que el videoarte ha venido alcanzando en las artes visuales contemporáneas de los llamados “centros”, no ha resultado similar en el contexto latinoamericano, centroamericano, o específicamente costarricense, donde, junto a una marginal y a veces precaria apropiación de ese medio, en ocasiones se suma un desconocimiento de lo que se está realizando en contextos geográficos cercanos, aunque distantes por momentos en sus intercambios y conocimientos

mutuos; todo lo cual impide el establecimiento de diálogos y retroalimentaciones imprescindibles a la conformación de proyectos continuos y sostenibles.

Por las características de experimentar con espacio y tiempo, con imágenes y sonidos, el videoarte se constituye como un fenómeno híbrido, inestable, versátil. De acuerdo con la lógica del suplemento, la identidad femenina es un proceso de definición, de (de)construcción permanente. El video, precisamente, al presentar la particularidad de atravesar las fronteras entre varias disciplinas o áreas artísticas, resulta ser una de las estrategias idóneas para trasponer en imágenes visuales el proceso de deconstrucción de la identidad femenina.

Las posibilidades exploratorias, expresivas y comunicativas del video, facilitan la facultad de transgredir todo tipo de esencialismo. Los procesos de construcción de sentido, que analizaremos en el siguiente punto en los videos de Lucía Madriz, subvierten tabúes, roles fijos y estereotipos, enfatizando los aspectos construidos culturalmente en torno a la feminidad.

Lucía Madriz

Ocupan un lugar central en sus reflexiones, los estereotipos acerca de la belleza, entre los cuales el vello capilar –uno de los significantes “tabú” para la mujer, junto al de la menstruación– surge como elemento marginal centralizado en varias de sus obras. De este modo, las imágenes como instrumentos de instrucción son constantemente cuestionadas. Los videos de Lucía Madriz exploran los mecanismos de alienación y expropiación que la sociedad impone sobre nuestros cuerpos.

Lucía Madriz nació en Costa Rica en 1973. Es Licenciada en Artes Plásticas, egresada en 1999 de la Universidad de Costa Rica; en 2003-04 obtuvo una beca para Artistas Extranjeros

del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD), Medien Kunst Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe. Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: *Erscheinen* (2004) Badischer Kunstverein Karlsruhe, en Alemania; *Sacando trapos sucios* (2003); *Acción para el Día Internacional de la Mujer*, en San José, Costa Rica; *Con el pétalo de una rosa* (2002), en la Sala de Exposiciones Temporales, La Nación, en San José, Costa Rica.

En el video *Mujer natural*, de 2002 (figura N.º 9), la artista explora el crecimiento capilar de las diversas zonas del cuerpo femenino (el cabello y el vello) que la mirada de la sociedad patriarcal ha legitimado como “bellas” y las que ha desvalorizado, condenando a la mujer a procurar ocultarlas y a sentir vergüenza de ellas. En palabras de la artista: “... *las construcciones culturales en torno a los conceptos de hombre y mujer donde la sociedad articula una serie de mecanismos sociales que regulan a todos los individuos según su sexo biológico—marginando a su gran mayoría*”. (Mandel, 2006)

Según Naomi Wolf (1991) desde la revolución industrial las mujeres occidentales de clase media han sido controladas por ideales y estereotipos, así como por coacciones materiales. El surgimiento del mito de la belleza fue una de las varias ficciones sociales emergentes que, enmascaradas como componentes naturales de la esfera femenina, encerraron a las mujeres dentro de ellas.

Al desocultar las zonas capilares marginales u ocultas del cuerpo femenino, colocándolas en el centro de la composición visual, se deconstruye la noción de “belleza” naturalizada como un mito circunscrito a la esfera femenina. En este sentido, Mary Wollestonecraft afirma que:

“las mujeres gentiles son, hablando literalmente, esclavas de sus cuerpos, y se glorifican en su sometimiento... las mujeres en todas partes están en este deplorable estado... Enseñadas desde su infancia que la belleza es el centro de una mujer, que la mente toma la forma del cuerpo y que, rondando alrededor de



Figura N.º 9 Lucía Madriz, *Mujer natural*, 2002. Cortesía de Lucía Madriz.



Figura N.º 9 Lucía Madriz, *Mujer natural*, 2002. Cortesía de Lucía Madriz.

su jaula dorada, busca solamente adornar su prisión." (Citado en Bordo, 1998: p. 38)

Para las mujeres, que en su mayor parte han sido confinadas a llevar una vida centrada, tanto en el embellecimiento de su propio cuerpo como en la reproducción y el cuidado de cuerpos ajenos, el asirse a la "cultura corporal" es un hecho esencial en la vida cotidiana. Lucía Madriz explica que:

"En un contexto globalizado donde el ideal femenino de belleza difundido por los medios de masas se ha convertido en un mecanismo de homogenización (ser delgada, ser rubia, tener grandes senos, ser joven), y por tanto generador de discriminación (lo diferente no es Lo Bello, lo que no es caucásico no lo es), me parece importante cuestionar las "pequeñas" demandas sociales que controlan la apariencia del cuerpo de las mujeres." (Mandel, 2006)

El video *Dime cuándo sonreír*, de 2002 (figura N.º 10), que obtuvo Mención de Honor en el Primer Concurso Centroamericano de Videocreación Inquieta Imagen, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, inicia mostrando el rostro de la artista con una sonrisa, la cual se va transformando imperceptiblemente hasta desaparecer por completo. Lucía Madriz explica que en este video su intencionalidad es explorar: *"la sobrevaloración de la sonrisa en la mujer especialmente en nuestra cultura; otro de los secretos de la belleza femenina: el complacer"*. (Mandel, 2006) La artista centralizó su atención sobre la construcción social de la feminidad como delicadeza y domesticidad, que produce un "cuerpo dócil" y socialmente entrenado. De este modo, al poner en el centro de su video un gesto cotidiano como la sonrisa –que por su automaticidad– puede considerarse marginal, descentralizado o inconsciente, se deconstruye la forma en que nuestros cuerpos se encuentran sometidos a una política de coerciones que –como explica Foucault (2002)– *"constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos"*. (p. 126)





Figura N.º 10 Lucía Madriz, *Dime cuando sonreír*, 2002. Cortesía de Lucía Madriz.

El poder moderno produce y normaliza cuerpos que sirven a las relaciones predominantes de dominación y subordinación. Este nuevo tipo de poder no está en posesión de individuos o grupos, sino que funciona como una dinámica o red de fuerzas no centralizadas. Tales fuerzas configuran formas históricas particulares, dentro de las cuales ciertos grupos asumen la dominación, la cual es sostenida mediante una multiplicidad de *“procesos, de diferente origen y ubicación dispersa”* (p. 138) que regulan la construcción del espacio, el tiempo y la manifestación corporal.

En el marco de su teoría de la microfísica del poder, Foucault expone la emergencia de los cuerpos sometidos y útiles, es decir, de los “cuerpos dóciles”. Es dócil –según el autor– *“el cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”*. (p. 125) En estos esquemas de docilidad, el cuerpo constituye el punto focal de intereses tan imperiosos y apremiantes, que *“queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones.”* (p. 125) A los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo Foucault denomina las “disciplinas”.

Las disciplinas, advierte, han llegado a convertirse durante los siglos XVII y XVIII en fórmulas de dominación. A diferencia de otros tipos de dominación, como la esclavitud, la domesticidad, el vasallaje, o el ascetismo de tipo monástico, las disciplinas surgen en el momento en que nace un arte del cuerpo humano, el cual *“no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés.”* (p. 126)

Foucault (2002) explica que el cuerpo humano entra en una política de coerciones, en un mecanismo de poder, que lo explora,

lo desarticula y lo recompone, constituyendo un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación de cada uno de sus elementos, gestos y comportamientos:

“Una ‘anatomía política’, que es igualmente una ‘mecánica del poder’, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’.” (Pp. 126-127)

De tal forma, las imágenes presentadas en el video *Dime cuándo sonreír*, nos confrontan con la noción del cuerpo como blanco del poder: el cuerpo que es manipulado, educado, que obedece y responde dócil y complacientemente. Sin embargo, al tomar conciencia del sometimiento a las “disciplinas”, a las cuales estamos sujetas las mujeres mediante la autovigilancia y autocorrección individual a las normas, los mecanismos de poder son deconstruidos desde los márgenes. Así, las relaciones de poder no son herméticas, resultan inestables, la hegemonía es precaria y quedan resquicios para la resistencia.

En una línea de pensamiento semejante, Lucía Madriz propone el video titulado *Retrato Autoadhesivo*, de 2005 (figura N.º 11), donde desmonta la problemática de la estética y la identidad. Son varios los niveles de lectura que nos ofrece este texto visual. El rostro-máscara de la artista cubierto de curitas frente a un espejo es objeto de la mirada, pero, carente de mirada propia, se cosifica, deviene objeto, revelando que lo que prevalece es el deber de las mujeres de someter, cortar, intervenir, reciclar y modificar sus cuerpos para el placer de los otros: cuerpos para ser deseados en lugar de desear. La artista centraliza así la noción de la mujer invisibilizada. La ausencia de rostro indica un cuerpo femenino que no posee subjetividad ni identidad. Sobre su motivación, la artista comenta:



Figura N.º 11 Lucía Madriz, *Retrato autoadhesivo*, 2005. Cortesía de Lucía Madriz.

“Decidí realizar la obra de una manera performática con curitas (band aids) frente a un espejo. Me interesa la confrontación del yo, el problema estético y de identidad. El uso de las curitas remite a heridas pequeñas, aparentemente sin importancia. Pero debido a la cantidad y al lugar donde se encuentran remiten a muchas de heridas aparte de que se convierten en una máscara que esconde y o protege a su dueña.” (Mandel, 2006)

Otro de los posibles niveles de interpretación gira en torno a la reflexión que Lucía Madriz realiza sobre el negocio de la cosmética con fines netamente estéticos:

“Esta obra es un comentario sobre la industria cosmética (especialmente la cirugía con fines estéticos, no médicos o de reconstrucción) y las nuevas presiones-soluciones impuestas a las mujeres y en especial a las mujeres jóvenes. Así aparentemente tener poco busto o poco derriere es un problema económico y no sexista, y la vejez tiene solución, aunque esta sea solo externa.” (Mandel, 2006)

Susan Bordo (1998) considera al cuerpo femenino como un texto cultural, donde la anatomía y la biología interactúan siempre con la cultura. Bordo señala que por medio de la rutina, la actividad habitual, nuestros cuerpos aprenden lo que es “interno” y lo que es “externo”, cuáles gestos están prohibidos y cuáles son requeridos, qué tan violables son las fronteras de nuestros cuerpos, cuánto espacio alrededor de nuestro cuerpo se puede reclamar, etc. Estas son, según Bordo, con frecuencia lecciones mucho más poderosas de las que aprendemos conscientemente, a través de una instrucción específica acerca del comportamiento apropiado para nuestro género, raza y clase social.

También, la antropóloga Mari Luz Esteban (2004), quien investiga la salud y el cuerpo desde una mirada feminista, considera que el cuerpo *“no es nunca natural, sino que siempre es construido social y políticamente (...) el cuerpo es un lugar de discriminación pero también de resistencia y contestación.”* Su investigación, que resume con el término “antropología encarnada”

(p. 3), parte del concepto de *embodiment*⁷, de corporización⁸. Partiendo de su experiencia e identidad corporales, Esteban destaca la conjugación de tres elementos claves la influencia directa de la cultura occidental contemporánea sobre el cuerpo, el haber padecido determinados problemas fisiológicos –obesidad e hirsutismo–, y las intersecciones que se producen en su propia identidad personal, social y profesional, la multiplicidad de roles que encarna: “*mujer, feminista, médica “de mujeres”, y antropóloga, que mantienen una cierta tensión entre ellos, y también una especificidad y convergencia en el campo del cuerpo*”. (p. 2) Esta misma articulación que plantea en el campo científico puede trasladarse al artístico, donde las conexiones entre lo biográfico, la indagación estética y el contexto social e histórico están presentes, aunque no siempre de manera lineal.

Sin duda, lo que las propuestas visuales de Lucía Madriz procuran es jugar –a través del humor y la ironía– con la idea del movimiento libre de las identidades y sexualidades.

Lucía Madriz comenta acerca de los parámetros en los que se enmarca su trabajo:

“Considero especialmente las pequeñas reglas que parecieran ser inofensivas como la modificación de la apariencia para alcanzar estereotipos y conforman parte de los significados simbólicos

7 El concepto de *embodiment*, según Esteban, “*es central en el estudio actual del cuerpo. Con la noción de embodiment se quiere superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo de la cultura como “proceso material de interacción social”, subrayándose su dimensión potencial, intencional, intersubjetiva, activa y relacional. El cuerpo como: “Agent in, and as locus of intersection of, both an individual psychological order and a social order, as well as for seeing the body as both a biological being and a conscious, experiencing, acting, interpreting entity (...). The interactive dimension of agency acquires a broader basis when the social actor is understood as an embodied agent” (Lyon y Barbalet, 1994: Pp. 55, 63)*”. (Esteban; 2004: p. 3)

8 Esteban distingue el uso del adjetivo encarnado/a, reservando corporización para el sustantivo.

culturales atribuidos a nuestros cuerpos y que finalmente dan forma a nuestra identidad como mujeres. Las ideas de lo bello y lo desagradable, lo que complace (y nos somete) a la sociedad y los significados simbólicos que raptan nuestro cuerpo de nuestra psique.” (Mandel, 2006)

La cultura del bienestar, de acuerdo con Gilles Lipovetsky (1994), no se concibe sin todo un arsenal de normas, e informaciones técnicas y científicas que estimulen el trabajo permanente de autocontrol y vigilancia de sí: tras el imperativo categórico, el *imperativo narcisista* es glorificado por la cultura estética, deportiva, higiénica y dietética. La ética contemporánea de la felicidad engendra imperativos consumistas de autoconstrucción y reciclaje permanentes en función del bienestar y del mejor-parecer.

El cuerpo femenino, como ha señalado Andrea Dworkin (1974), es un territorio histórica y socialmente “colonizado”, en lugar de ser un espacio de autodeterminación individual. Los estándares de belleza describen en términos precisos la relación que una mujer individual tendrá con su propio cuerpo. Prescriben su motilidad, su espontaneidad, su postura, su garbo los usos que le puede dar a su cuerpo. Definen precisamente las dimensiones de su libertad física. Dworkin ha afirmado además, que en nuestra cultura ninguna parte del cuerpo de una mujer se deja sin tocar, sin alterar. Ningún rasgo ni extremidad se libra del arte o el dolor del mejoramiento. De pies a cabeza, cada sección de su cuerpo es sujeta a modificación y alteración. Esta alteración es un proceso continuo y repetitivo. Es vital para la economía, la importante sustancia de la diferenciación masculino-femenina, la más inmediata realidad física y psicológica de ser una mujer.

El sistema patriarcal, mediante la opresión de género, produce cuerpos cuya cualidad simbólica reproduce el disciplinamiento de las instituciones patriarcales. En este contexto, la obra de

Lucía Madriz nos alerta cuando afirma que “*la colonización de la identidad empezó hace mucho tiempo pero cada vez vamos mas adentro: bajo nuestra piel, hacia nuestro genoma, eliminando todo lo que sea natural.*” (Mandel, 2006)

Próxima a las reflexiones de Lucía Madriz, la obra de Priscilla Monge, que analizaremos en el siguiente punto, subvierte los tabúes, prejuicios y mandatos culturales que pesan sobre el cuerpo femenino.

Priscilla Monge

Dentro del género de video narrativo⁹, las reflexiones estéticas de la artista conceptual Priscilla Monge centralizan la ambigüedad y la ironía, como estrategias para reflexionar sobre la identidad femenina.

Nació en 1968 en San José, Costa Rica, donde vive y trabaja. Estudió artes plásticas en la Universidad de Costa Rica. Algunas de sus exposiciones individuales son: *Relaciones*, en la Galería Jacobo Carpio (2000), en San José, Costa Rica; *Mua Instala*, en la Galería del Museo de Bellas Artes de Tegucigalpa, Honduras (1999); *The Soap Factory*, en Atenas., Grecia (1996); *Priscilla no pinta*, también en la Galería Jacobo Carpio (1995).

9 Videoarte narrativo: se presenta como evolución de la narrativa convencional televisiva y como extensión de su contraparte cinematográfica. En él se reconocen elementos de continuidad narrativa o de estructuras del relato, la composición de la imagen de tipo figurativo, la caracterización de personajes por medio de actores y la creación de ficción a través de principios dramáticos provenientes del teatro y la literatura. Por adoptar características experimentales, este género aporta principalmente elementos no lineales de yuxtaposiciones o deconstrucciones del relato, así como variaciones híbridas en las formas de contar historias. (Charalambos 2005)

En 1996 realizó el video *performance*¹⁰ *Pantalones para los días de regla* (figura N.º 12). En esta acción, recorre las calles céntricas de la ciudad de San José usando un pantalón confeccionado con toallas sanitarias, para centralizar la naturaleza de lo sucio, de lo oculto, develando el tabú y los prejuicios sociales. Priscilla Monge juega con la ironía al afirmar que le interesaba el hecho de que “*los pantalones están hechos para ocultar, proteger, guardar, almacenar. Pero acá, cambió su esencia al dejar al desnudo todo un proceso íntimo*”. (Mandel, 2006)

Robert Briffault, refiriéndose al tabú de la menstruación, señalaba que “*Una cosa puede ser tabú porque es demasiado sagrado para que se le toque, o porque es impura (...) Así el tabú puede ser una expresión de extrema reverencia o de extremo horror*”. (Citado en González de Chávez Fernández, 1998: p. 79) Probablemente, sea ese doble carácter del tabú el que da su significado a la menstruación. González de Chávez Fernández (1998) señala que el carácter sagrado y sobrenatural, representado en las grandes diosas, es teñido de poderes maléficos en la mujer menstruante. Dice:

“La sangre femenina daña, envenena, debilita; es sucia, impura; es PELIGROSA. En consecuencia, la mujer menstruada debe ser evitada, mantenida lejos, no puede ser vista ni tocada. No puede tocarse ni cocinar. Todo lo que entra en contacto con ella debe ser enterrado, roto, desinfectado, purificado... Por ello, es un hecho común el aislamiento de las menstruantes en cabañas aisladas, donde deben permanecer inmóviles, estando sujetas a regulaciones dietéticas o a ayuno”. (p. 80)

10 Video-performances: involucran una acción en vivo, con la presencia del artista, el medio video no solo es utilizado como registro, sino también explotando sus cualidades específicas. Lo mismo puede decirse en su utilización teatral, ya sea como amplificador visual, personaje o, inclusive, elemento escenográfico presencial; en ellos espacio y tiempo pueden reestructurarse. (Charalambos 2005)

Lo que emerge tras todas estas restricciones, según la autora, es el profundo temor a la potencia del cuerpo de la mujer, que se percibe como poderoso y amenazador, al punto de dejar a los hombres sin poder. En su *Historia natural*, siglo I a.C., Plinio dice que:

“Cuando la mujer en ese estado (menstruando) se aproxima, los vinos se agrian, los granos que toca se vuelven estériles, las plantas de los jardines se secan y los frutos de los árboles bajo los cuales ella se sienta, caen. (...) El bronce y el hierro se convierten en presa de la herrumbre y adquieren un olor repelente. Los perros tranquilos (que han comido se vuelven rabiosos y su mordedura fatal)”. (Citado en Giberti, 1989: p. 80)



Figura N.º 12 Priscilla Monge, *Pantalones para los días de regla*, 1996. Cortesía de Priscilla Monge.

Dentro del discurso médico del siglo XIV, Henri de Mondeville (1260-1320), profesor de anatomía en Montpellier, escribió: “Esa sangre es la muerte, la podredumbre amenazante y cuando después de la concepción queda encerrada en los miembros del feto engendra la lepra, la rubéola y la viruela”. (Citado en Giberti, 1989: p. 80)

Ambrosio Paré (1510-1590), considerado el padre de la cirugía francesa del siglo XVI, escribió sobre la menstruación: “*Las reglas provienen de una superfluidéz de humores fríos y húmedos que las mujeres no pueden absorber a causa de su falta de calor. Si los hombres no tienen reglas es porque, en tiempos normales, su virtud natural, cálida y fuerte, digiere esa superfluidéz.*” (Citado en Giberti, 1989: p. 80)

Durante el siglo XIX, el discurso médico revaloriza la función materna pero, pese al nuevo enfoque, el discurso sobre la fisiología femenina se diferenciaba poco de lo que habían sostenido sus antecesores, ya que se seguían definiendo las funciones femeninas como intrínsecamente insanas. Como se menciona en *La reproducción humana* de Lidia Falcón: “*El flujo menstrual agrava cualquier molestia uterina previa y vuelve a avivar con facilidad las llamas adormecidas del mal*”. (Citado en Giberti, 1989: p. 86)

Eva Giberti (1989) señala que las apreciaciones acerca de la fisiología femenina que inspiraron las prácticas médicas fueron omitidas para las mujeres. Para esta autora, el silencio intelectual e institucional acerca de estos datos “*constituye un síntoma social y forma parte de una política destinada a mantener la subordinación de género a través de la ignorancia, silenciando la historia de los abusos sobrellevados y padecidos. Es una desinformación que invisibiliza la violencia*”. (Giberti, 1989: p. 81)

El discurso religioso también afirmaba la inferioridad de la mujer debido a su fisiología: “*El Levítico establece que la mujer menstruante mantiene su impureza durante siete días y que quien la toque compartirá su impureza. Mahoma entiende que la menstruación es*

un mal; por eso será preciso mantener lejos a las menstruantes hasta que vuelvan a ser puras.” (Giberti, 1989: p. 75)

La sangre periódica de la mujer, vinculada con la ciclicidad lunar, el cosmos, la Madre Tierra, remite a la vida y, simultáneamente, a la muerte. El poder exclusivo de la mujer —la fecundación— del que no puede ser por completo expropiada, es reconvertido en contaminación, indignidad, impureza, vergüenza. González de Chávez Fernández (1998) explica:

“Más que dadora de vida, ella es representada como dadora de muerte. Ella es MORTÍFERA. No solo por el poder de (rechazo) que ella detenta, sino también, paradójicamente, por el Amor que puede dar y/o que inspira, ya que son abundantes las referencias masculinas al temor de ser atrapados, debilitados por el amor de la Madre, de la Mujer. Así pues, todo en Ella está teñido de peligrosidad: representa siempre el retorno a los orígenes. Y el más allá”. (p. 81)

Simone de Beauvoir (1949) afirmaba que en todas las civilizaciones y todavía en nuestros días, la mujer inspira horror al hombre; ella interpreta el tabú de la menstruación de la siguiente manera:

“Puesto que se considera que el principio femenino alcanza entonces el máximo de su fuerza, se teme que, en un contacto íntimo, triunfe sobre el principio masculino. De manera más imprecisa al hombre le repugna hallar en la mujer poseída la esencia temida de la madre; se afana por disociar esos dos aspectos de la feminidad, y por ello, la prohibición del incesto, bajo la forma de exogamia o de figuras más modernas, es una ley universal. (...) El hombre se defiende de la mujer en tanto que ésta es fuente confusa del mundo y turbio devenir orgánico.” (p. 181)

En la década de los años setenta, obras como *The red flag*¹¹, de 1971, por Judy Chicago y *Blood work diary*¹², de 1972, por Carolee Schneeman, han afirmado su presencia de género,

11 *The red flag* es una fotografía que muestra una mujer extrayéndose un tampón.

12 *Blood work diary* exhibe sangre de menstruación sobre tela.

cuestionando la historia del tratamiento que recibieron nuestros cuerpos.

Dentro de una teoría de los discursos, entendida como producción de sentido, en la *performance Pantalones para los días de regla*, al desempeñar un papel importante la recepción del público, se avanza un paso más. Priscilla Monge explica su motivación:

“Pensé en hacer algo que incluyera más al público. Me puse el pantalón un día que estaba con la regla. Hice actividades normales para ver la reacción de la gente. En el 99% de los casos la reacción fue de temor. Uno de los hombres que estaba a la par del teléfono me pidió que no lo tomen en la foto porque le daba vergüenza. Una muchacha me corrió y me dijo “se le pasó la regla”. (Mandel, 2006)

Podríamos considerar esta *performance* como una acción abyecta. Julia Kristeva formuló el concepto de abyección¹³ en términos de ambigüedad e incertidumbre: *“No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado”*. (Citado en Nead, 1998, p. 57) Nuestra subjetividad se funda sobre la base de la conciencia del borde que hay entre el sujeto y el objeto, del margen entre el adentro y el afuera del cuerpo. Lynda Nead señala que a Kristeva:

“...le interesan las maneras en que la subjetividad y la sociabilidad se basan en la expulsión de lo que se considera no limpio o impuro del yo limpio y propio. Esto implica un rechazo o un repudio del funcionamiento corporal del sujeto, especialmente de esas funciones que se definen como inmundas o antisociales.” (p. 57)

Precisamente, los elementos que provocan abyección, son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior

13 El término de abyección fue formulado por Julia Kristeva formuló en su ensayo de 1980 *Podere del horror*.

del cuerpo –orina, lágrimas, heces, sangre menstrual, etc. – Así, lo abyecto se ubicaría en ese borde ambiguo, indefinido, entre la interioridad y la exterioridad corporal.

Al traspasar las fronteras de los límites corporales, la abyección en la que incurre la obra de Monge subvierte los ideales estéticos del cuerpo femenino como una superficie sellada y acabada. Si la tradición del arte occidental ha centralizado el exterior del cuerpo femenino y el carácter completo de su superficie, la acción de esta artista revela su interior, afirmando el señalamiento de Julia Kristeva, para quien lo abyecto “*está del lado femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal.*” (Citado en Nead, 1998, pp. 56-57). Al centralizar lo “abyecto o marginal”, lo “no limpio o impuro”, la acción política de resistencia ejercida a través de su propio cuerpo permite que el tabú ancestral que pesa sobre las mujeres pueda ser deconstruido, revisado, visibilizado y cuestionado.

Continuando con su intencionalidad de quiebre y subversión de los clichés asociados a la mujer, las siguientes obras realizadas por Monge en video corresponden a la trilogía de sus Lecciones –de maquillaje, (des)vestirse y morir de amor–. En relación con sus inicios en la actividad videoartística, Monge comenta:

“Tuve mi primer encuentro con el video y la video-instalación a partir de algunos trabajos de José Antonio Hernández-Diez. Desde ese momento supe que algún día trabajaría usando este medio, aunque entonces me parecía muy lejano, sobre todo por el trabajo técnico que supone y con el cual no tenía más relación que el televisor de la casa. Muchos años después tuve la oportunidad de contar con algún presupuesto –que en otros países sería una broma. De cualquier forma, ello fue definitivo para que me interesara ya para siempre y de manera constante de eternizar imágenes y palabras, porque, aunque suene muy cursi, es tan serio como eso.”

Para reflexionar acerca de los mandatos culturales que someten a las mujeres, Monge realizó la serie de las denominadas “lecciones”.

La primera de la serie, *Lección de maquillaje No.1*, de 1998 (figura N.º 13), fue presentada en la Bienal de San Pablo, y en Espacios/Cuerpos/Identidades Videoarte Costarricense (y algunos convidados...), exhibida en el Centro Cultural de España, en diciembre de 2001. Esta impactante obra de referencias autobiográficas, aborda la problemática de la violencia doméstica. En cuanto a sus antecedentes, Monge comenta:

“El antecedente de esta obra es una experiencia personal. Mi madre, mi hermana y yo sufrimos de violencia verbal. Era un hogar violento. Recuerdo que una vez, teniendo catorce o quince años me maquillé un ojo de morado en el carro mientras iba al colegio. Pasé todo el día así y cuando me preguntaban qué me había ocurrido, inventé que me había caído en el baño. Recién al ver el video editado, tomé conciencia de aquel episodio.” (Mandel, 2006)

Las referencias personales son acentuadas por el hecho de ser la hermana de la autora –Cynthia Monge– la modelo del video. La artista comenta: *“No podía ser yo, porque estaba como directora pero, sí era importante que fuera mi hermana o yo”*. (Mandel; 2006)

Uno de los subtextos presentes en *Lección de maquillaje No.1*, remite a los ideales de belleza occidental que nos imponen a las mujeres a través de los medios de comunicación masiva, la publicidad, el diseño, la moda y la industria. El maquillaje, como dice el video, es importante *“para cubrir toda imperfección o defecto”*. El ideal del cuerpo bello ha sido atacado por las feministas por considerarlo una ideología cosificante, opresora, y una forma de explotación. La cualidad llamada “belleza”, más allá de las implicaciones estéticas, es una cuestión de relaciones de poder. Como explica Wolf (1991):



Figura N.º 13 Priscilla Monge, *Lección de maquillaje N.º 1*, 1998. Cortesía de Priscilla Monge.

“La «belleza» es un sistema semejante al del patrón oro. Como cualquier economía, está determinada por lo político, y en la actualidad, en Occidente, es el último y más eficaz sistema para mantener intacta la dominación masculina. El hecho de asignar valor a la mujer dentro de una jerarquía vertical y según pautas físicas impuestas por la cultura es una expresión de las relaciones de poder, según las cuales las mujeres deben competir de forma antinatural por los recursos que los hombres se han otorgado a sí mismos” (Pp. 15-16)

Según ella, el mito de la belleza en su forma moderna es un invento reciente, el cual fue ganando terreno luego del periodo de la industrialización, a medida que se quebraba la unidad de trabajo de la familia, y que el surgimiento de las fábricas demandaba una esfera separada de domesticidad, más apta para sostener a la nueva categoría de hombre proveedor. Durante la década de 1830 se consolidó el culto a la domesticidad y se creó el índice de belleza.

Otro subtexto abre una nueva lectura referida al borde ambiguo que hay entre la seducción y la agresión, entre la dominación y el sometimiento, entre la víctima y el victimario. Dentro de la denominada corriente conceptual, con sutileza e ironía, la artista refuerza la relación fronteriza que existe entre los mecanismos de control y dominación masculina frente a

la sumisión de la mujer. Varios elementos –desde los efectos visuales y gestuales hasta los sonoros– se conjugan para acentuar la idea de agresión. El instructor aparece en escena con la camisa fuera del pantalón y, al comenzar a aplicar el maquillaje sobre el rostro de la modelo, la brusquedad de los movimientos que realiza semeja ser golpes; su dedo índice tomado en primer plano, connota la imagen un pene que amenaza la boca de la mujer. Los movimientos que realiza son imprecisos, con lo cual, la pintura roja se sale de los límites de los labios. El video culmina con la frase: *“El maquillaje lo cubre todo. Y puede transformar una apariencia simple y cotidiana en una visión espectacular.”*

La elección de la música no fue aleatoria; la artista señala: *“Quise que la música fuera de las procesiones de semana santa para connotar violencia y sacrificio.”* (Mandel, 2006)

Un elemento común entre la primera y la segunda lección, como es usual en esta artista, es la presencia de rasgos autobiográficos. En la Lección No. 2 *“Como (des)vestirse”* 2000, Priscilla Monge protagoniza un *strepapease* realizado con prendas no eróticas en tiempo normal, pero que es editado en reversa. Priscilla Monge comenta el punto de partida de la obra:

“Cuando estuve en Bélgica oí que había trata de blancas de todo el mundo. Fuimos con mi pareja y Gerardo Mosquera a un local a ver. El show empezó con “Vicky de Centroamérica”. Se la veía incómoda al empezar a bailar y a quitarse la ropa, y de pronto, se las volvía a poner hasta que vinieron unas personas y se la llevaron.”
(Mandel, 2006)

Se trata de una obra de múltiples capas discursivas. La acción realizada por Monge expone la frontera que hay entre la esclavitud sexual femenina y la procreación. Su obra exhibe la scisión de la sexualidad femenina entre el cuerpo erótico y el cuerpo maternal. El cuerpo sexuado y erótico

de la mujer corresponde a la no prohibición, a la transgresión, al pecado. Es el cuerpo que simboliza la prostituta¹⁴.

Santiago Ramírez sostiene que en la base de las patologías femeninas se encuentra un fuerte antagonismo entre satisfacción genital y procreativa: “*cualquier actitud extrema, ya sea aquella que limite la satisfacción genital, o aquella que frustre la satisfacción procreativa necesaria e inevitablemente cobijan dentro de sí fuentes de patología que tarde o temprano se pondrán al descubierto*”. (Citado en Lagarde; 1990: p. 703)

Kathleen Barry (1987) señala que la institucionalización de la esclavitud sexual, de acuerdo con los análisis feministas, es interpretada en términos de una explotación económica que se traduce en una falta de oportunidades para las mujeres, consecuencia de un orden social y económico injusto. Sin embargo, considera que el dominio sexual es la primera causa del poder sexual. Al investigar las diferencias existentes entre la trata de mujeres y la prostitución callejera, Barry afirma que tanto las prácticas empleadas para forzar a las mujeres a prostituirse como las estrategias y fines del proxeneta son las mismas, solo que en el caso de la trata de mujeres, se cruzan fronteras internacionales. A través de sus investigaciones, la autora descubrió que lo que hace que la prostitución resulte invisible como forma de esclavitud, se origina en el modo en que una joven o una mujer llega a ella:

“Si es secuestrada, comprada, contratada fraudulentamente a través de una agencia o del crimen organizado, resulta fácil reconocer su victimación. Pero si ingresa en la esclavitud porque la han inducido a prostituirse a través del amor y de tácticas amistosas, entonces pocas personas, o ni siquiera ella misma, están dispuestas a reconocer su victimación.” (p. 26)

14 La voz prostituta, según Alonso es “*exponer públicamente a todo género de torpeza y sensualidad*”, y *exponer*, es, entregar, abandonar una mujer a la pública deshonra: corromperla”. (Citado en Lagarde; 1990: p. 561)

Entre los criterios para definir si un caso determinado corresponde a esclavitud sexual femenina, la autora toma en cuenta las estrategias de captación y las condiciones objetivas de esclavización en que se mantiene a una mujer, por lo general, de las que no puede escapar y en las que es explotada y maltratada.

Otra de las capas discursivas reflexiona sobre la frontera entre el desnudo y su contraparte negativa, el cuerpo sin ropa. Nead (1998) señala que si el desnudo, según Clark, *“es el cuerpo «vestido» por el arte, el cuerpo en representación, (...) el cuerpo sin ropa debe representar el cuerpo antes de su transformación estética. La categoría del cuerpo sin ropa describe el cuerpo fuera de las representaciones culturales; es el término denotativo con respecto a la connotación del desnudo”* (p. 31). Según la autora, al establecer esta oposición entre cuerpo sin ropa y desnudo, Clark incurre en las oposiciones binarias que rigieron la filosofía occidental basadas en la dicotomía cuerpo/alma. Para Nead, el discurso dualista sobre el cuerpo sin ropa y el desnudo, formulado por Clark, depende de la posibilidad de que un cuerpo esté fuera de toda representación y que luego se represente por medio del arte. Pero, al respecto, señala que:

“Dentro de las formaciones sociales, culturales y psíquicas, el cuerpo se hace denso de significado y de sentido, y la pretensión de que el cuerpo pueda alguna vez quedar fuera de toda representación se inscribe también con un valor simbólico. No puede haber un cuerpo sin ropa que sea «otro» del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación”. (p. 34)

El desnudo representado en esta segunda lección deconstruye esta oposición binaria para transitar entre los márgenes reguladores del arte y lo obsceno¹⁵. La obscenidad, a

15 *“La etimología de «obsceno» es discutida pero puede ser una modificación del latín scena, y significa literalmente lo que está fuera, o a un lado del escenario, más allá de la representación. En este contexto, la pareja arte/obscenidad representa la distinción entre lo que puede verse y lo que está más allá de la representación. El desnudo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de*

diferencia de la perfección del arte, es lo que se considera de carácter defectuoso, fuera de toda representación artística. El cuerpo obsceno, según Nead, “*es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud.*” (p. 13) Esta contraposición entre una contemplación tranquila y una forma de excitación puede asociarse con la oposición arte / obscenidad. Kenneth Clark, como experto testigo en el comité sobre pornografía de Lord Longford, en 1972, afirmaba: “*En mi opinión, el arte existe en el terreno de la contemplación, y está limitado por algún tipo de transposición imaginativa. En el momento en que el arte se convierte en un incentivo para la acción pierde su verdadero carácter.*” (Citado en Nead, 1998: p. 49)

Entre los dos polos –arte y obscenidad– Clark registra variadas respuestas que diferencian formas de representación aceptables e inaceptables. Nead (1998) afirma que para Clark, “*el término «sensualidad» desempeña un papel crítico como una forma de contenido sexual que es permisible y se puede acomodar dentro de la categoría del arte, ya que el deseo sexual está presente pero transformado o momentáneamente detenido.*” (p. 50)

El desnudo femenino opera, pues, en este video, como el borde, margen o parergon –tal como lo denomina Derrida–, entre arte y obscenidad. El desnudo en sí, natural e inestructurado, representa, como explica Nead, “*algo que está fuera del campo propio del arte y el juicio estético*”; pero el estilo artístico, en este caso el claroscuro, el equilibrio y la armonía de la imagen del video, “*contiene y regula el cuerpo y lo hace objeto de belleza, apropiado para el arte y el juicio estético.*” (p. 45) Señala que:

la obscenidad. Es ésta la importancia simbólica del desnudo femenino. Es el lazo estructural interno que une arte y obscenidad y un entero sistema de significados.
(Nead; 1998: p. 46)

“El desnudo femenino tensa las oposiciones de valor de la metafísica occidental hasta sus límites y fuerza hasta el punto del compromiso la estética kantiana del juicio universal. Si volvemos a la oposición básica de arte y obscenidad que he discutido más arriba, podemos ahora situar el desnudo femenino no sólo en el centro de la definición del arte, sino también en el borde de la categoría, desplazándose hacia el límite, moviéndose hacia la obscenidad.” (p. 46)

Mediante este *streaptease* invertido, el juego deconstruccionista de (des)vestirse que nos propone Monge, aparece otra de las referencias que la artista nos explica en la siguiente cita: *“Otra raíz del video es una amiga. Ella fue abusada por un familiar y siempre se sobrecubría de ropa para dormir protegida.”* (Mandel, 2006)

Así, la ropa funciona como un signo fronterizo y ambiguo entre lo erótico y placentero que representa el *streaptease* y la posibilidad de protegernos de la violencia. La música es un elemento importante que acompaña el texto visual. Según la artista, *“la cajita de música acentúa la idea de un baile eterno y cansado, la cosa cíclica que no se corta”*. (Mandel, 2006) De tal manera, el signo acústico connota el eterno ciclo de la violencia y del abuso al cual están sometidos los cuerpos de las mujeres.

En la última lección de la serie, del mismo modo que en las anteriores, es posible observar la autorreferencialidad de su propuesta.

La tercera lección *Cómo morir de amor*, 2000 (figura N.º 14), transita el margen entre la salud mental y la locura. Monge



Figura N.º 14 Priscilla Monge, *Lección No 3 Cómo morir de amor*, 2000. Cortesía de Priscilla Monge.

refiere a: *“Esa línea tenue que hay entre estar sana y loca. Siento que muchas veces yo he estado en ese filo y que el arte es una coartada. El arte te salva”*. (Mandel, 2006)

La locura fue concebida por Sigmund Freud como un problema de la cultura: *“...el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura”*. (Citado en Lagarde, 1990: p. 700) Frente a la pregunta de por qué enloquecen las mujeres, Lagarde sostiene que la definición de las mujeres como seres sociales en torno a la renuncia es una de las bases de la locura femenina, de la locura genérica, de su malestar específico. Otra de ellas se encuentra en su diferente racionalidad frente a la norma que contiene un camino de racionalidad, y somete a las mujeres al poder que las mutila. Finalmente, indica que la locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política. (Lagarde, 1990)

Algunas de las dificultades de muchas mujeres por concretar el ideal femenino a la manera tradicional, deriva de la imposibilidad —por más esfuerzos que hagan— por cumplir con su “deber ser”: por no ser bonitas, por no ser jóvenes, por ser pobres, por no ser vírgenes, por ser gorda o flacas, por no tener empleo, etc. Pero, lo que es más doloroso e intolerable para poder sobrevivir es, como explica Lagarde en la siguiente cita, la vida sin compañero sentimental:

“Las vivencias de soledad conyugal son demoledoras para algunas de ellas, por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo. Como mujeres están hechas para ser, y algunas han sido seres, de y para los otros. Su problema consiste en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo pueden ser con el otro, y la que es el otro.” (p. 703)



Lagarde (1990) hace referencia a la novela *La mujer rota* (1981), donde Simone de Beauvoir define la categoría de mujeres rotas interiormente porque, debido a motivos que no dependen de ellas directamente, se ven obligadas compulsivamente a dejar de ser de otros: *“Cuando los otros se ausentan de sus vidas, sucede el vacío y la desarticulación. Este cambio en su identidad genera una pérdida de gran magnitud porque se complementa con la impotencia de las mujeres para construir alternativas vitales que sustituyan la pérdida”*. (p. 714) En este sentido, Lagarde señala que de acuerdo con la tipología de la locura establecida por Marie Langer (1980), las suicidas por amor corresponden a las mujeres rotas y al bovarismo¹⁶, al extremo de la desesperanza, de la muerte.

El narcisismo en la acción de besar su propia imagen en el espejo expone el conflicto sobre el que reflexiona la lección *Cómo morir de amor*: el de la soledad que, llevada hasta el nivel de paroxismo, se convierte para la mujer, en un elemento fronterizo entre la posibilidad extrema de sobrevivir o de morir. Monge comenta que:

“Aparecen imágenes de un fondo blanco donde deja la impresión del beso que tiene una hora escrita en lápiz. Es como acentuar la cosa histérica y agonizante, el tiempo que no transcurre o que lo hace a otra velocidad. Al final, cuando se para y se va, la imagen del cuerpo es transparente. Una de las referencias de este video es el filme Gritos y susurros¹⁷ (1972) de Ingmar Bergman, que transcurre en un ambiente todo rojo.” (Mandel, 2006)

16 El bovarismo proviene de la novela de Flaubert, en la cual Madame Bovary, al ser abandonada por su amante, *“enloquece, se rompe, se desestructura, por el grado de dependencia vital al que llegó con él, por las expectativas frustradas en torno a su salvación, y frente a la insatisfacción de su vida. La muerte fue el camino de la locura de amor, locura de la dependencia, locura ante la pérdida del otro y frente a la imposibilidad de sobrevivir a partir del reconocimiento y el esfuerzo vital del otro.”* (Lagarde; 1990: p. 721)

17 En su libro *Imágenes*, Bergman comenta que la utilización del color rojo en esta película simboliza el interior del alma humana. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Gritos_y_susurros

Como señala Lagarde (1990), el estado de desasosiego, la depresión, la tristeza, la angustia ante la soledad, el dolor por el abandono, el desamor y los celos, producen en las mujeres rotas un estado de enloquecimiento definido por la imposibilidad de abandonar la negación de reconstruir la existencia sobre las mismas bases o sobre bases nuevas.

La narración –entre *kitsch* y parodia de culebrón– explora los sentimientos de las mujeres que se enamoran sin medida o que han enloquecido de amor, develando el umbral que existe entre la razón y la locura, entre la vida y la muerte.

Como hemos podido observar, lo negado, lo reprimido y lo indecible es actuado-develado por Priscilla Monge en su video *performance Pantalones para los días de regla*. Mediante la ironía puesta en juego en las tres lecciones –de maquillaje, cómo (des)vestirse y cómo morir de amor– la artista deconstruye la normatividad del “deber ser” que la cultura patriarcal nos impone a las mujeres.

De manera semejante al trabajo deconstructivo de Priscilla Monge, Karla Solano, cuya obra analizaremos en el siguiente punto, reflexiona mediante el recurso de equiparar el signo lingüístico al signo visual, sobre el problema de la completud de la identidad femenina.

Karla Solano

El cuerpo de Karla Solano es el material con el cual construye sus discursos, convirtiéndose en sujeto de análisis y a la vez en objeto artístico. En sus obras, temas filosóficos como el hecho de ser, cambiar, el paso del tiempo y la continuidad a través de las sucesivas generaciones, ocupan un lugar central en sus reflexiones. Nació en San José de Costa Rica, en 1971, y allí vive y trabaja. En 1995 se graduó como bachiller en Diseño Publicitario, en la Universidad Véritas, en Costa Rica. En 1993

realizó estudios de técnicas de Fotografía en la Universidad de Costa Rica. Entre sus exposiciones individuales están: *Vanitas* (1995), en el Instituto Goethe, *Se-Permuta* (1999), en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *Simposio de Arte Centroamericano* (2000), en la Galería Nacional, *Geografías –arte en exteriores–* (2000) y *Lienzos* (2001), en La Nación, todas efectuadas en Costa Rica.

En el video *Sweing*, de 2004 (figura N.º 15), obra seleccionada en el certamen de Bienarte 2005, en San José, advertimos uno de los bordes discursivos que Karla Solano centraliza para hacernos reflexionar acerca de la complementariedad entre signos diversos: el texto lingüístico y el visual. Como consecuencia de la naturaleza mixta de los signos, la palabra ingresa en el texto visual, al mismo tiempo que este lo hace en la palabra. La artista, con hilo y aguja, borda en la palma de su mano la palabra



Figura N.º 15 Karla Solano, *Sweing*, 2004. Cortesía de Karla Solano.

unirme, registrando, de alguna manera, ese momento poético donde imagen y texto parecen surgir por un recíproco alumbramiento. Una de las posibles capas de lectura de *Sweing* es su reflexión sobre la carencia que experimenta el ser humano vinculada a una pérdida original, la de un objeto perdido para siempre, por deber renunciar al goce inmediato y continuo, a “*estar completamente dentro de las cosas*” para entrar en el orden simbólico, en el orden lingüístico.

Ese lugar vacío que es la carencia, es lo que separa las palabras de las cosas. Gracias a la carencia, sin embargo, el ser humano es un sujeto de deseo que busca completarse. Entonces, la palabra *unirme* tal vez sea la expresión de un doble deseo: ser sujetos de nuestra propia existencia venciendo las dificultades que implican el desconocimiento de nuestras verdaderas motivaciones inconscientes por una parte, y el funcionamiento social que deja cada vez menos espacio al desarrollo de nuestra subjetividad, por otra. La obra, en palabras de la artista, “*trata de unión y separación, de cuan dolorosa o por otro lado satisfactoria puede ser*”.

Otra posibilidad interpretativa parece referirse al tema de la identidad femenina, que según afirma Lagarde (1990), se define en torno al problema de la completud¹⁸ humana, cuya categoría desarrolla del siguiente modo:

“La completud es la categoría construida antropológicamente que me permite hacer referencia a la valoración cultural de la mujer como ser genéricamente incompleto, inacabado, imperfecto. Así, la incompletud de la mujer se funda en la realidad social de las mujeres y en las concepciones dominantes sobre las mujeres en la sociedad y en la cultura patriarcal. La valoración de las mujeres no ocurre a partir de ellas mismas, ni son contrastadas con sus cualidades: disminuidas en una sociedad que las interioriza, son evaluadas con el estereotipo social e ideológico del hombre y se concluye que son seres incompletos”. (p. 786)

18 La palabra completud, del latín completus, significa acabado, perfecto.

La mayoría de las mujeres, según ella (1990), viven sus vidas como seres incompletos y cautivos. La incompletud, siguiendo a la autora, las define en dos niveles: en el reconocimiento social e ideológico patriarcal de los hombres como paradigma de ser humano completo, acabado, total y poderoso, correspondiendo su correlativo incompleto de las mujeres. De allí que para existir las mujeres deben completar su existencia de ser femenino para los otros. Un segundo nivel de la incompletud de las mujeres es la construcción que se produce a partir de la confrontación de las mujeres reales con el estereotipo de mujer.

La sensación de carencia marca todo el sentido de nuestra futura vida simbólica como mujeres, dado que al posicionarnos como seres incompletos ya desde antes de nacer, nos constituimos desde lo que no somos o no tenemos y no desde lo que tenemos.

Mediante un cuestionamiento a sí misma, a su propia identidad, *Sweing* procura subvertir este posicionamiento de carencia e incompletud. A través de la palabra “unirme” cosida en su piel, Solano deconstruye desde los márgenes la lógica de la exclusión, de la incompletud y de la falta. En este sentido, Gisela Eckert (1986) señala que para Kristeva el cuerpo aparece como “una fuerza semiótica en la escritura, capaz de quebrantar el orden simbólico restrictivo.” (p. 13) Para Eckert, en el pensamiento postestructuralista de Kristeva y Derrida, “la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental.” (p. 13)

Recurriendo a la misma estrategia empleada en *Sweing*, Solano presenta otra interesante reflexión, que analizaremos de seguido, acerca de la permeabilidad de la frontera entre la violencia social e intrafamiliar contra la mujer.

En *Hogar*, 2004 (figura N.º 16), cose en la palma de su mano una casita con chimenea y nubes. La artista comenta su objetivo:

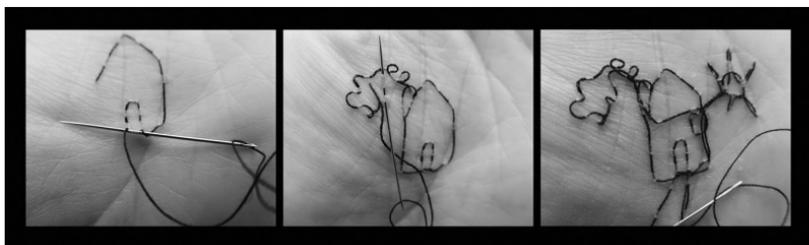


Figura N.º 16 Karla Solano, *Hogar*, 2004. Cortesía de Karla Solano.

“Hogar” ese que de niñas imaginamos maravilloso y soñamos conformar algún día lleno de amor y felicidad... En estos tiempos modernos la importancia que tenía la familia en otras épocas ya no la tiene más y vivimos en un mundo cada vez más individualista y violento.” (Mandel, 2006)

La conocida frase “Hogar, dulce hogar”, es cuestionada en el video de Solano. Lo que aparenta ser algo inocente e ingenuo, esconde una realidad muy diferente. La casa –símbolo de refugio, calidez, protección, amparo–, oculta aspectos marginales como son el peligro, la agresión y la violencia. Solano manifiesta que:

“El bordado de una “casita” con chimenea (dibujo frecuente en las niñas de Costa Rica) país en el que no nieva, es para mí una esperanza del calor del hogar que todos añoramos tener. El hecho de cocer mi mano es un recuerdo de infancia y al mismo tiempo se convierte en espejo de la agresiva época en la que vivimos.” (Mandel, 2006)

De acuerdo con Lagarde (1990), la violencia a las mujeres, a pesar de ser valorada como algo impropio, es una constante en la sociedad y en la cultura patriarcales, debido al paradigma de la debilidad intrínseca de las mujeres y del papel de protección y tutelaje de quienes poseen como atributos naturales de

su poder, fuerza y agresividad. La violencia contra las mujeres puede manifestarse de múltiples maneras, de acuerdo con quién la ejerce, contra qué tipo de mujer, y las circunstancias en que ocurre:

“Hay la violencia del sojuzgamiento económico, de la imposición de decisiones, del engaño, de la infidelidad, del abandono. La violencia afectiva y corporal—reconocida como crueldad mental y como violencia física o “sexual”—, implica gritos, maltrato, humillación, distintos grados de ultraje erótico, el secuestro, los golpes, la tortura y la muerte.” (p. 258)

Osvaldo Bayer señala que estudios de *Amnesty International*, sección Francia, dicen que cada cuatro días muere una mujer en ese país como víctima de actos de violencia de su cónyuge o pareja, según estadísticas policiales. En 2002 se registraron 5568 sentencias por actos violentos contra mujeres; en 2003 ascendieron a 7922.

Un borde discursivo sobre el cual reflexionan los videos *Sweingy Hogar*, es el que hay entre arte y artesanía. La artista comenta: *“La costura, elemento históricamente delegado a las mujeres se convierte en mi trabajo en un reflejo de mi época y mi realidad; una contemporaneidad de provocación y violencia intrafamiliar.”* (Mandel, 2006) El textil, asociado al mundo femenino y a la artesanía, ha sido considerado jerárquicamente inferior o marginal con respecto al arte. A pesar de haber desempeñado un papel fundamental en el desarrollo económico de la revolución industrial europea, es evidente la exclusión del textil en los salones de arte y exposiciones de diseño. En este sentido, Dolores Juliano (1992) indica que *“la falta de aprecio social por este arte (el bordado) puede explicarse históricamente por su ligazón con un grupo humano previamente desvalorizado. No es, entonces, que las mujeres hagamos cosas poco importantes, sino que formamos parte de una sociedad que cataloga como poco importante cualquier cosa que hagan las mujeres”*. (Citado en Cao, 2000: p. 27) De tal modo, al emplear una estrategia marginal como el bordado, Solano cuestiona la

jerarquización entre arte/artesanía y el papel de la mujer dentro del arte, así como su posicionamiento en la sociedad.

Podemos considerar las prácticas discursivas hasta aquí analizadas, como reflexiones sobre la identidad femenina, necesariamente deconstructivas. Judith Butler (1999) sostiene que si es correcta, aunque sea en parte, la afirmación de Beauvoir respecto a que una no nace mujer sino que se convierte en mujer, entonces mujer en sí es un término en proceso, un convertirse, un construirse del que no se puede decir definitivamente que tenga un origen o un final. Las propuestas videoartísticas de Lucía Madriz, Priscilla Monge y Karla Solano, socavan los fundamentos de las normas estéticas y los valores hegemónicos. En este contexto, la representación del cuerpo de cada una de ellas puede considerarse un espacio sociohistórico que, vinculado a procesos materiales y simbólicos, desarrolla una capacidad para hacer y transformar el paradigma dominante. Así, las estrategias discursivas orientadas a la resignificación y redefinición de la identidad femenina se transforman en un proyecto altamente político que implica el cuestionamiento las conductas subordinadas que las mujeres hemos interiorizado.

Los discursos que las artistas tratadas, tanto en este capítulo como en el anterior, construyen sobre sus propios cuerpos, deconstruyen las múltiples identidades de la feminidad dentro del imaginario contemporáneo y constituyen importantes aportes en la permanente lucha por la autodefinición y la autorrepresentación.

Capítulo 5

Fragmentos y transparencias

Desde un enfoque semiótico, Santos Zunzunegui (1989) afirma que toda imagen coloca a su potencial espectador destinatario ante la operación de fragmentación y recorte, como paso básico para el aislamiento de las configuraciones de sentido.

La perspectiva lacaniana ubica la constitución de la forma humana como un todo, en el estadio del espejo, donde el niño identifica su propia imagen que, además, distingue como propia. La imagen unificada de sí mismo frente al espejo confirma al niño la separación irreversible y definitiva con el cuerpo, el ser y con la imagen materna. Según Macaya (1997), en el reflejo especular la *imago* constituye ciertamente la imagen completa del cuerpo en su integridad, con lo cual se supera la percepción anterior de inicial desmembramiento: la imagen íntegra sucede a la imagen de lo fragmentario, un seno de la madre, la punta de un dedo, un trozo de la cara, la nariz. Sin embargo, pese a la captación integral del cuerpo, no existe para Lacan el sujeto humano unificado: el sentido de identidad surge en el niño no como visión homogénea y única (esencial), sino más bien como la relación dinámica entre la autoimagen o valoración personal y las designaciones de su ser realizadas por los otros, las cuales el niño interioriza.

Podemos observar las categorías de fragmentación y transparencia del cuerpo en la estrecha unión que ha habido entre el

discurso médico y el artístico¹⁹. En el campo de las ciencias médicas, los anatomistas fueron los primeros en representar el interior del cuerpo visualizando tejidos, huesos, articulaciones, músculos y órganos en los tratados anatómicos. En el siglo XVI se legitima la disección aplicada a la investigación anatómica y fisiológica, se coleccionan fragmentos anatómicos para ampliar y mejorar la práctica médica. Cada porción del organismo –los huesos, la piel, el cerebro, el corazón, etc.– es territorio de los distintos especialistas. De forma similar, en el terreno del arte, la enseñanza académica del dibujo, la pintura y la escultura, se basaba en el ejercicio de fragmentos del cuerpo, cabezas, troncos, manos y pies, siendo la representación total del cuerpo la culminación de varios ensayos anatómicos previos. Mediante la examinación interna del cuerpo (de su anatomía) y de su superficie exterior (de la clase de dibujo del natural), los discursos médico y artístico han regulado las normas de salud y belleza del cuerpo femenino, las cuales permanecen vigentes.

La mujer fragmentada

“El rechazo, la exclusión de un imaginario femenino ciertamente pone a la mujer en la posición de experimentarse a sí misma sólo de manera fragmentaria en los márgenes poco estructurados de una ideología dominante como desperdicio, como exceso, como aquello que queda de un espejo investido por el sujeto (masculino) para reflejarse a sí mismo.”

Luce Irigaray

19 Marcia Pointon se ha referido a la relación entre el examen del cuerpo femenino en el aprendizaje médico y artístico del siglo XIX: *“La sala de conferencias en la escuela de medicina se construía de forma similar a la clase del natural en la academia, y los estudiantes de arte recibían lecciones de anatomía igual que los estudiantes de medicina. El mismo tipo de exclusiones fundadas en el género eran operativas en las dos instituciones; las mujeres eran excluidas de la clase del natural (y, en consecuencia, de los escalones más elevados de la profesionalización) y eran excluidas de la profesión médica.”* (Citado en Nead, 1998)

Según Lynda Nead (1998), la representación de la figura humana se basa en la mitología clásica. Ella menciona el mito del pintor Zeuxis, quien deseaba hacer una pintura de la diosa Venus. Como ninguna mujer era para él lo suficientemente bella para tomar como modelo de la obra, el artista congregó a todas las mujeres de Crotona y eligió las mejores partes de cada una de ellas para compilar la imagen perfecta de la feminidad. Nead dice: “*Por separado ninguna de esas partes o fragmentos poseía ninguna significación; su significado reside en su relación con un ideal: la forma completa, acabada de una mujer.*” (p.116) Tal mito fue retomado en el Renacimiento por León Bautista Alberti, quien explica:

“Yo imité al artista de Crotona que, cuando hacía una representación de una diosa, elegía la belleza de formas más notable y elegante entre las muchachas más hermosas y las traducía en su obra. Así nosotros también elegimos muchos cuerpos, que son considerados los más hermosos entre los que conocemos, y tomamos de cada uno sus dimensiones que luego comparamos entre sí, y dejamos fuera los extremos por ambos lados, tomamos las figuras válidas según la mayoría de exempeda (medidas reguladas).” (Citado en Nead, 1998: p. 116)

Las obras que observaremos en esta sección subvierten la tradición estética de la forma corporal femenina como una forma completa y acabada, inaugurada por Zeuxis y continuada por la fórmula de Alberti para proponer sus narraciones subjetivas.

Para poder adentrarnos en la lectura de las imágenes que representan fragmentos corporales, conviene antes comprender la figura retórica de la denominada sinécdoque, en la cual se sustituye la parte por el todo o a la inversa. La sinécdoque, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española es un “*tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa*”.

Juan Antonio Ramírez (2003), traslada esta definición lingüística a la retórica del cuerpo, para hacer referencia a los

cuerpos despedazados, real o simbólicamente. Para Ramírez, un fragmento “*puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el ente animado y la «naturaleza muerta»*” (p. 207)

La tradición del desnudo femenino, según Nead, ha sido el núcleo de cierta estética idealista de la totalidad y la contención y ha sido organizada “*alrededor del principio de la integridad del cuerpo y sus fronteras físicas.*” (p. 101)

Juan Antonio Rodríguez (2003) indica que en el arte contemporáneo el tema de la fragmentación corporal ha coincidido con dos factores estéticos: uno es el primer plano fotográfico o cinematográfico, y el otro, el denominado cubismo sintético, del cual derivan los *collages* dadaístas y constructivistas. En este sentido, la obra de Hanna Höch (Alemania, 1889-1978) podría considerarse como uno de los primeros antecedentes donde se encuentra la categoría de la fragmentación en función del cuestionamiento del papel de la mujer en la sociedad. En *Dada Ernst*, 1920, Hanna Höch cuestiona el rol de la mujer en la sociedad moderna alemana. Dos piernas de mujer y un ojo masculino en medio de ellas ocupan el punto principal de la composición. Un arco-máquina une las monedas con una gimnasta que simboliza la mujer moderna y detrás de ella, una mujer desnuda que toca la trompeta simboliza la feminidad. Mediante la contraposición de ambas figuras, la artista cuestiona la sexualidad de la mujer en el mundo moderno bajo la vigilante mirada masculina.

Examinaremos a continuación las diversas estrategias discursivas empleadas por mujeres artistas contemporáneas que quiebran la tradición estética idealista, reelaborando la dicotomía todo/fragmento en las representaciones del cuerpo femenino, para enfatizar, en cada caso, sus reflexiones particulares.

El cuerpo como ex-voto

En las obras de la francesa Annette Messenger y de la chilena Eugenia Vargas, el discurso del fragmento corporal se presenta a manera de ritos religiosos.

Annette Messenger (Francia, 1943), en *Mis deseos*, 1990 y *En balance*, 1999, expone múltiples fotografías enmarcadas en las que se representan detalles corporales como manos, bocas, torsos, pies, etc., suspendidas del techo de la sala mediante hilos de lana extraídos de ropas rasgadas que establecen conexiones formales y simbólicas entre los fragmentos del cuerpo reproducidos. La reflexión acerca del borde entre protección/opresión la explica la artista en la siguiente cita:

“Por ejemplo, la lana que uso en mis obras la saco de desmadejar pulóveres usados. Esa lana que en algún momento sirvió para calentar el cuerpo y protegernos, cuando se desmadeja se transforma en una red, como la de los vasos sanguíneos, que cubren y unen los fragmentos anatómicos de las fotografías. La lana y los pulóveres producen en mi obra una sensación ambigua de “protección”, con todo lo tierno y opresivo que tiene la palabra “proteger”: defender al otro y ofrecerle ternura, pero también oprimirlo y encerrarlo.” (Lebenglik, 1999: p. 29)

El trabajo de Messenger, al desmontar los roles estereotipados de masculinidad y feminidad, transita la postura teórica de la identidad construida performativamente. La performatividad²⁰, es la fuerza que refleja la posibilidad de la ruptura con el contexto previo.

De modo semejante a Messenger, la chilena Eugenia Vargas realiza *performances* las cuales exhibe como registros fotográficos

20 Según Judith Butler “la performatividad entendida como una acción renovable sin origen o final claro, sugiere que el acto de habla no está limitado ni por el hablante específico ni por el contexto originario. Esta habla no solo es definida por un contexto social, sino que también está marcada por su potencialidad y capacidad para romper con su contexto.” (Citado en Escudero; 2001: p. 8)



donde representa fragmentos anatómicos que remiten a los fragmentos corporales que cuelgan en las paredes de los santuarios.

Adheridas al cuerpo, 1993, es una obra compuesta de once imágenes articuladas en cuatro niveles, a modo de árbol, cuyas ramas están representadas por las manos en el nivel superior. Según se observa, las fotografías adheridas al cuerpo apuntan, de acuerdo con Carmen Hernández (2002), al encadenamiento de signos que configuran la identidad personal y artística, con el cruce de situaciones banales y trascendentes.

Las obras de Messenger y de Vargas, al exponer un procedimiento estético que recuerda las prácticas religiosas de los ex-votos, cuya pretensión es proteger o sanar el cuerpo herido por sus diferentes tribulaciones o pérdidas, oscilan entre lo natural, lo simbólico, lo cotidiano y lo trascendente. A continuación, nos referiremos a las obras de Francesca Woodman y de Paloma Navarés, quienes reflexionan sobre el borde entre lo eterno y lo efímero.

El cuerpo efímero

La preocupación por el tiempo, el envejecimiento, la fragilidad, lo transitorio, lo efímero, son temas presentes en los discursos estéticos de Francesca Woodman y de Paloma Navarés.

Las imágenes de Francesca Woodman (EEUU, 1958-1981) en la serie *Providence*, donde aparece su propio cuerpo fragmentado fundiéndose, desapareciendo o a modo de inquietantes apariciones en ambientes sombríos e inquietantes, abordan su preocupación por lo efímero, lo frágil y lo transitorio del tiempo.

En una línea de pensamiento semejante a la de Woodman, otra de las propuestas del cuerpo femenino como reflexión sobre la juventud, belleza y el paso del tiempo, se encuentra presente en la obra de Paloma Navarés. Su propuesta devela el sometimiento del cuerpo femenino a medidas disciplinarias extremas –correcciones cosméticas, cirugías y diversos

procedimientos— que sirven para mejorar o al menos conservar el *status quo*.

A fines de los noventa y del año 2000, Paloma Navarés (España, 1947) realiza una serie de vitrinas que contienen cajas transparentes y tarros dentro de los cuales hay fetos humanos, ojos, labios y otros fragmentos de la anatomía femenina. Ramírez (2003) señala que Navarés juega con el universo de la cosmética y con el de la medicina, en una calculada ambigüedad que se apoya en el hecho de que los armarios-escaparates transparentes de los salones de estética se parecen mucho a los que hay en los centros de salud. El cuerpo del maquillaje es un cuerpo parcelado, como el de las intervenciones quirúrgicas y como el de las presentaciones sistemáticas de los gabinetes de anatomía.

Los trabajos de Woodman y de Navarés estructuran un discurso de fragmentos que enfrenta diversos bordes: lo eterno y lo efímero, cuerpo y alma, consciente e inconsciente, salud y enfermedad. Son una “búsqueda de posición”, una indagación que, según la teórica francesa del feminismo, Luce Irigaray, permitirá a las mujeres encontrar su propia voz.

Una línea de reflexión diferente es la que veremos a continuación, propuesta por las artistas argentinas Graciela Sacco y Nicola Costantino, quienes recurren a la fragmentación para resignificar temas políticos y estéticos. Mientras la primera de ellas emplea la técnica de la heliografía²¹, la segunda recurre a los moldes de silicona y matricería realizados en resina poliéster.

21 La heliografía está basada en la acción química de la luz sobre los cuerpos. A partir del contacto de una luz —natural o artificial—, con una superficie emulsionada en una solución de sales, durante un lapso determinado, esta será alterada con una marca lumínica. Sometida luego, en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles las imágenes heliográficas, las escrituras solares.

El fragmento como deslimitación estética

En lo que respecta a Graciela Sacco (Rosario, Argentina, 1956), la instalación *Venus envasada*²², 1993, consta de cinco valijas intervenidas con fragmentos fotográficos corporales ampliados. Alude a la necesidad de rescatar la representación de la belleza y el amor del envase en que se encuentra como imagen destinada al consumo indiscriminado de la publicidad. En *Bocanada*, 1994, presenta enormes bocas abiertas que aluden a temas como el hambre y la pobreza. La repetición de estas imágenes frontales, desprovistas de textos, compite con los afiches de las campañas políticas y produce una contaminación de signos visuales. Esta operación de deslimitación estética se refuerza por el carácter anónimo y mudo de la interferencia urbana. Al borrar su firma, la acción se bifurca en el afichismo político y en el *spot* publicitario.

Muy cercana a las indagaciones de Sacco, la ambigüedad es un tema central en la obra de Nicola Costantino (Rosario, Argentina, 1964). Como veremos, esta transita los bordes o márgenes entre el diseño de moda y el arte.

En *Peletería con piel humana*, 1998, obra que consiste en elegantes vestidos, la chaqueta y los zapatos no están elaborados con cuero, como parece a primera vista. Al acercarse, el espectador queda sorprendido al ver que la indumentaria reproduce con extraordinaria fidelidad la textura de la piel humana. El estampado de las telas, confeccionadas con género de silicona, consta de fragmentos corporales uniformes, de protuberancias y orificios distintivamente anatómicos, tetillas, ombligos, orificios anales, pero, desprovistos de toda referencia sexual para enfatizar el carácter de universal, con cuellos y puños de pelo castaño natural. Así, en los márgenes o bordes entre diseños de

22 Esta obra es una versión reducida de la instalación *Transporte crítica: Venus empaquetada*, presentada en el Museo Sívori, Buenos Aires, julio de 1993.

alta costura y obras de arte, procura dar cuenta de la voracidad del consumo y de la antropofagia (concepto eje de la XXIV Bienal de San Pablo) generalizada en la sociedad actual. Lo privado, “devorado” por lo público en un rito caníbal que pide que todo sea exhibido y comercializado, constituye la densidad de la obra de Costantino.

Otra de las ambiguas propuestas de Costantino, es *Savon de corps*, 2003. Se trata de un artículo cosmético de lujo, un múltiple de 100 jabones que contienen un 3 por ciento de grasa del cuerpo de la artista; este tejido adiposo —que suma dos kilos— se obtuvo de una liposucción a la que Costantino se sometió para tal proyecto. Se observa un *backlight* de 180 x 240 cm con la imagen publicitaria de la artista semidesnuda entrando en el agua; el eslogan en francés, idioma del *glamour*, invita a bañarse con ella: “Prends ton bain avec moi”, y se proyecta un comercial filmado en 35 mm, de 40 segundos de duración, en el que Nicola publicita su jabón; la obra se completa con un grupo de exhibidores con jabón y jabonera. La estrategia publicitaria para la comercialización de cosméticos se basa en la identificación del público con un personaje famoso como una modelo o actriz, y no en el artículo en sí. En *Savon de Corps*, la artista no aparece por ser la cara, sino la materia prima del producto. La mirada crítica de Costantino sobre la industria del cuerpo toma forma en un jabón con el que el público no comprará la imagen, sino el cuerpo de la modelo, en una nueva concepción de consumo. Su acción, muy próxima a la concretada por Graciela Sacco en *Bocanada* (1994), se bifurca entre el arte corporal y el *spot* publicitario.

El recurso de la fragmentación, la ambigüedad e ironía, es característico de las obras de Sacco y Costantino, quines provocan una deslimitación estética, al deconstruir los márgenes o bordes entre arte y diseños de alta costura, o entre arte y publicidad.

En el siguiente punto observaremos el modo en que los fragmentos corporales en las fotografías de Sandra Bermúdez y Mary Duffy, exploran la identidad sexual y de género, lo mismo que la relación existente entre la identidad privada y pública del cuerpo femenino.

El fragmento como borde entre arte y obscenidad

La serie de fotografías presentada en la Alianza Francesa de Bogotá para la exposición *Skin 2001*, de Sandra Bermúdez (Colombia) contiene grandes imágenes que recurren a todas las convenciones de la pornografía: encuadre cerrado, color saturado, superficies húmedas. En realidad –según el crítico José Roca– se trata de fotografías de las manos de la artista con productos de belleza como champú, vaselina o crema; su carácter “pornográfico” está dado por lo que el observador ve o cree ver en ellas, con lo cual la obra se constituye en una crítica efectiva a los códigos de representación. De este modo, su propuesta se sitúa en el borde entre lo que vemos y lo que creemos o queremos ver, en los bordes entre arte y pornografía. La artista ha afirmado sobre su obra:

“Estos autorretratos quieren cuestionar la iconografía de la mujer como objeto... [y] ... reflejan conflictos personales inherentes a la condición femenina en nuestra sociedad... Quisiera llegar a aquellos que puedan reconocerse a sí mismos o a sus reflexiones a través de estas imágenes”. (Citado en Roca, 2001, col.37)

En el contexto de lo que Nead denomina “fascismo del cuerpo”, Mary Duffy genera imágenes que, como veremos, transgreden los cánones del cuerpo perfecto y enfrentan la temática de género, la representación y la discapacidad. Mary Duffy (Irlanda) cuestiona la noción de belleza e integridad del cuerpo femenino mediante la obra fotográfica *Cortar los brazos que atan*, de 1987. Son ocho paneles acompañados por textos en

cuya primera imagen se ve una figura de pie, envuelta completamente con una tela blanca que semeja una estatua cubierta. La artista reflexiona sobre el tema del género y la discapacidad; señala:

“Por medio de mis obras, trato de encontrar y encuentro un equilibrio en relación con mis sentimientos hacia mi cuerpo (...). No es un enunciado confortable o definitivo sobre imágenes de mujeres o imágenes de discapacidades (...). He estado rodeada toda mi vida de imágenes de una cultura que valoriza enormemente la belleza física y la integridad, una cultura que niega la diferencia. Mi identidad como una mujer con una discapacidad es fuerte, sensual, sexual, fluida, flexible y política”. (Citado en Nead, 1998: p. 127)

Nead manifiesta que *“la relación estética del todo y la parte o fragmento es redefinido en la construcción visual que hace Duffy de su cuerpo. En la tradición clásica heredada del Renacimiento, la belleza femenina con frecuencia es tipificada por las estatuas romanas, que son parciales e incompletas.”* (p. 127) Para la autora, la obra de Duffy es la conceptualización de su cuerpo como un todo, completo y autolimitado, que se opone a la tesis de la visión de Peter Fuller²³ en cuanto a que *“el poder del fragmento –tal como está centrado en la imagen del cuerpo femenino– deriva de la necesidad del espectador de reparar y completar la forma. La significación del fragmento reside en el grado de su diferencia respecto de un todo imaginado.”* (p. 130) Por el contrario, las fotografías de Mary Duffy, *“fuerzan a sus audiencias a enfrentarse a esas normas estéticas y culturales y los valores y juicios que implican.”* (p. 130)

Las artistas hasta aquí examinadas ofrecen una visión particular del cuerpo femenino fragmentado. En todos los casos, es un

23 Peter Fuller basa su análisis sobre la imagen rota de la forma femenina en la *Venus de Milo*, en el paradigma de las teorías psicoanalíticas de Melanie Klein, quien se centra en los primeros meses de vida de un/a niño/a. Las fantasías de odio y destrucción es luego reemplazada, según Klein, por la aceptación de la ambivalencia, conforme el niño aprende a reconocer su amor y su odio hacia la madre y comienza a separar su propia subjetividad de la de su madre. (Nead, 1998)



trabajo deconstructivo en la medida en que sus autorreflexiones se apartan de la forma en que el cuerpo femenino había sido representado en la historia del arte como forma acabada y completa. A continuación analizaremos con mayor profundidad las obras de Karla Solano y de Cecilia Paredes, quienes mediante la estrategia de la instalación y de la *fotoperformance*, respectivamente, transgreden múltiples fronteras.

El cuerpo-rizoma. Karla Solano

La piel como superficie límite, como frontera o borde entre el interior y el exterior del cuerpo, entre la mirada de un mundo de detalles microscópicos y de un paisaje corporal macroscópico, es el eje central de la reflexión de Karla Solano en su fotoinstalación *Threshold*, 2004 (figura N.º 17).



Figura N.º 17 Karla Solano, *Threshold*, 2004. Cortesía de Karla Solano.

El espacio de esta fotoinstalación, presentada en la Bienal de Shangai –cuyas dimensiones son 2.70 x 6.90 cm para las paredes y 5.70 x 6.90 cm para el piso y cielo–, está íntegramente construido de fotografías digitales que la artista tomó de distintas partes de su cuerpo y tensó sobre bastidores de tela. Sus imágenes procuran hacer visible lo que en apariencia no lo es para la mirada cotidiana. La fragmentación, decisiva por la importancia que asume en su producción, nos induce a pensar que la parte puede ser el todo y viceversa. Los *close-up* fotográficos exploran detalles mínimos de las texturas de la superficie corporal, a la vez que contrastan paradójicamente con el tamaño mural de cada fragmento, situación que crea cierta incertidumbre al visitante. Entonces, para comprender esta paradoja y reconocer los signos visuales que Karla Solano deconstruye, este debe hacer uso de su memoria individual. La estructura conformada por las imágenes fragmentadas del cuerpo de la artista, nos instala dentro de un espacio lúdico que no concibe centro ni jerarquías, sino una multiplicidad de ordenamientos y posibles lecturas. Este juego al que somos invitados a participar apela a la memoria de cada espectador, quien, al trasponer el umbral y recorrer el espacio, debe ordenar a modo de un rompecabezas, pieza por pieza.

El *espacio-cuerpo* de Solano nos recuerda la estructura que Deleuze y Guattari (1977) denominaron *Rizoma*²⁴. El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no signifiante, definido solo por una circulación de estados. En la introducción del libro *Rizoma*, los autores explican sus principios generales: El principio de conexión y el de de heterogeneidad: “*cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo*”; el principio de multiplicidad: “*sólo cuando lo múltiple es*

24 El “rizoma” es la parte subterránea, generalmente horizontal, de un entretejido de raíces de ciertas plantas. Puede ramificarse y permitir que desde una parte de ese entramado surjan otros tallos y permite así la multiplicación vegetativa de la planta, su proliferación, a veces muy rápida.



tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes.”; el principio de ruptura asignificante: “frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.”, y los principios de cartografía y calcomanía: “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.”

Según los autores, “*El rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculo.*” (p. 16)

De esta manera, *Threshold*, mediante la paradoja fotográfica de construir con fragmentos de la superficie exterior de su cuerpo un espacio interior, constituye un rizoma que no sigue una lógica de conexión, donde cada segmento puede enlazarse con otro. En este espacio rizomático, en el cual cada lectura es realizada libremente por el visitante guiado solo por el deseo, Karla Solano quiebra la lógica binaria.

Retomando la máxima nietzscheana en cuanto a que “*no hay hechos, solo interpretaciones*”, las palabras *Threshold*, *umbral*, *frontera*, *margen*, *borde*, son términos que sugieren la inestabilidad e imposibilidad de alcanzar una interpretación definitiva. Si como nos recuerda Derrida, el trabajo en los bordes o márgenes es un trabajo deconstructivo que apunta a la descentralización, a desenmascarar la naturaleza controvertible de todo centro, la obra de Solano hace efectivo tal proceso. Su fotoinstalación produce un despliegue interrelacional de múltiples “efectos de sentido” cuyos bordes discursivos nos permiten reflexionar acerca de varias cuestiones, entre ellas, la de la piel como límite o frontera que divide la interioridad y la exterioridad del cuerpo, o el borde entre cada una de las imágenes fragmentadas y

la totalidad del espacio, así como también el borde existente entre nuestro cuerpo real y el espacio corporal construido que hay que atravesar.

Pero también, la fragmentación de la mujer se produce a nivel simbólico. En este sentido, Irigaray explica que *“el rechazo, la exclusión de un imaginario femenino ciertamente pone a la mujer en la posición de experimentarse a sí misma solo de manera fragmentaria en los márgenes poco estructurados de una ideología dominante como desperdicio, como exceso, como aquello que queda de un espejo investido por el sujeto (masculino) para reflejarse a sí mismo.”* (Citado en Guerra, 1995: p. 155)

Como hemos podido analizar en *Threshold*, al representar con fragmentos del exterior de su cuerpo un espacio interior, un ámbito íntimo y doméstico como es una habitación, Solano crea un interesante juego de oposiciones dentro de la semántica espacial. La instalación funciona pues, en el borde de la interioridad y la exterioridad espacial, deconstruyendo así, la oposición binaria entre los espacios íntimos adjudicados tradicionalmente a las mujeres, y los espacios exteriores, mundanos, adjudicados a los hombres. En este sentido, Eva Giberti (1989) cita a José Bottella, quien en *Esquema de la vida de la mujer* (1975) decía: *“La mujer, en pago de su esfuerzo reproductivo, debería verse libre del áspero contacto con el mundo exterior. Debería vivir defendida por el hombre en el microcosmos que es la familia”.* (p. 103)

Otro de los aspectos que se centraliza es el relacionado con la presencia del receptor, quien para completar el sentido de la obra, debe atravesarla empleando su propio cuerpo. Así, mientras la pintura y la escultura son artes en las que los autores finalizan la obra, la instalación es un tipo de arte medianamente terminado por el artista, ya que solo mediante la presencia del espectador se podrá completar la obra.

En el discurso de Cecilia Paredes, como veremos en el siguiente punto, la imagen fragmentada de su propio cuerpo



surge como un deseo por explorar los reinos humano y animal y vegetal para transgredir sus fronteras.

Transgrediendo fronteras. Cecilia Paredes

La estrategia discursiva en la obra de Cecilia Paredes opera sobre la trasgresión de los bordes que existen entre lo humano, lo animal y vegetal. La artista explica sobre su trabajo: “*Me gusta transgredir fronteras: el reino humano, animal, lo femenino, lo masculino. ¿Por qué quiero la trasgresión? Porque cuanto más conozco, menos agredo.*” (Mandel, 2006)

En 1981 obtuvo el Primer Premio de la Universidad Católica de Lima; en 1983, el Premio Único Municipalidad de Lima; en 1986 recibió el Primer Premio en El Salón Nacional de Grabado de Lima, y en 1995 ganó el Primer Premio del Salón Abierto de la II Bial de Escultura de la Cervecería Costa Rica. En 1998 participó en *InstalloMESOTICA*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (Costa Rica) y exhibió su obra “Historias de mi Reino”, de manera individual, en el Museo Nacional de Arte de Guatemala. En 1998 también fue premiada por la Fundación Rockefeller, como artista visual para el programa de Bellagio. En 1999 fue artista residente en la Universidad de Pennsylvania y actualmente es Faculty Master Associate; exhibe en la Fox Gallery de Philadelphia. En 2000 fue invitada por el Centro Banff (Canadá) para ser parte del proyecto DISCOVERY. Para la Séptima Bial de La Habana (2000), hizo una instalación urbana con *Zerynthia* y presentó su obra “Rutas Alternas” en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en Costa Rica, muestra que viajó en 2001, al Museo de Arte Contemporáneo de Panamá. En 2002 fue invitada por la Noosa Gallery para el proyecto ‘FLOATING LAND’ en Queensland, Australia. A su regreso recibió la Primera Mención de Honor de la Bial Centroamericana. En 2003 exhibió fotografía en el Centro de Fotografía de la

Universidad de Salamanca, con la edición de su libro. Luego realizó “El Jardín de Dafne” en el Museo Calderón Guardia, en Costa Rica.

La estrategia discursiva en la obra de Cecilia Paredes opera sobre la trasgresión de la frontera entre lo humano y lo animal. Al respecto la artista explica: “*Me gusta transgredir fronteras: el reino humano, animal, lo femenino, lo masculino. ¿Por qué quiero la trasgresión? Porque cuanto más conozco menos agredo.*” (Mandel, 2006)

Mediante la fotografía de fragmentos de su anatomía y, gracias al maquillaje y las técnicas digitales empleadas *a posteriori*, construye una serie de transformaciones en diversos animales: pescado, armadillo, venado, zorrino, papagayo. Ella comenta: “*Lo que hago son fotoperformances, en realidad, porque antes de apretar el obturador arreglo la luz y la atmósfera de la toma, para definir la escena y luego entro en el proceso de la transformación. Siempre elijo seres marginales.*” (Mandel, 2006)

El proceso creativo en la obra de Paredes fusiona la frontera entre lo humano y lo animal, pero tal trasgresión se efectúa desde una doble marginalidad. Por una parte, en el reino humano, se configura a la mujer en la categoría del “otro”, como no-sujeto, objeto intrascendente opuesto al hombre, que se constituye como el sujeto trascendente. Y, por otra, los seres del reino animal que la artista escoge son siempre débiles, despreciados, poco valorados, en definitiva, seres marginales. De este modo, las metáforas visuales que crea constituyen una doble marginalidad al convertirse en mujer-pescado, mujer-armadillo, mujer-venado, mujer zorrino, mujer-papagayo. Por lo tanto, el discurso desde los márgenes es doble. A su vez, los seres recreados por la artista representan la frontera entre dos mundos, se encuentran en el borde de dos dimensiones.

En *Mujer serpiente*, 2001 (figura N.º 18), la artista, previamente maquillada con la textura de la piel del reptil y utilizando



Figura N.º 18 Cecilia Paredes, *Mujer Serpiente*, 2001. Cortesía de Cecilia Paredes.

tres toneladas de arena, se enterró dentro de una caja de madera, dejando descubierto únicamente el borde lateral de su cuerpo. En *The she deer*, 2001 (figura N.º 19), Cecilia Paredes explica la referencia: “Marco Aurelio decía que cada una de las astas representaba Oriente y Occidente. También, el venado se representa en Zipán como cuidador de la frontera entre la vida y la muerte”. También, el venado metaforiza la huida del sentido, por cuanto un sentido reenvía a otro sentido, y un concepto a otro concepto. Como en un ritual chamánico, su cuerpo al hacerse uno con el del animal, adquiere su poder y fusiona las fronteras entre ambos.

La serpiente ha sido representada en las culturas antiguas como un símbolo de la regeneración, del ciclo entre la vida y la muerte. En Creta hay representaciones de la diosa serpiente (c. 6000-5500 a.C.), a la cual se le rendía culto en santuarios domésticos y su función era garantizar la continuidad de la vida.

Nead (1998) señala que cuando Clark establece la contraposición entre el cuerpo sin ropa y el desnudo estético, enfatiza particularmente la oposición binaria mente/cuerpo, donde ambos términos están aislados y son mutuamente exclusivos.



Figura N.º 19 Cecilia Paredes, *The she deer*, 2001. Cortesía de Cecilia Paredes.

El primer término –mente– corresponde al terreno de lo conceptual y la abstracción del razonamiento, mientras que el segundo –cuerpo– es reducido a un objeto físico definido solo en términos del espacio que ocupa. Este dualismo se asocia a otro conjunto de pares opuestos tales como cultura/naturaleza, sujeto/objeto, razón/pasión, donde la mente se relaciona con cultura, sujeto, razón, y el cuerpo, con naturaleza, objeto, pasión. La estrategia estética empleada en estas *performances* opera en los bordes del desnudo y del cuerpo sin ropa. Mientras la categoría estética del desnudo establecida por Clark se relaciona con los valores positivos de la mente y con los atributos de lo masculino, la categoría estética del cuerpo sin ropa se vincula con los valores negativos del cuerpo y con la feminidad.

Como afirma Elizabeth Grosz (1987): “*Si es un objeto social, el cuerpo puede ser redefinido, pueden ser contestadas sus formas y funciones y su lugar en la cultura, reevaluado o transformado*”. Es en ese borde, margen o parergon, que opera la obra de Paredes, provocando gran magnetismo en los receptores. (p. 3)

La energía desplegada en sus *performances* podría catalogarse dentro de la idea desarrollada por Luce Irigaray, de lo sublime en términos de un horizonte sin límites o una periferia sin fin; ha afirmado:

“Porque siempre estamos abiertas, el horizonte nunca debe estar circunscrito. Extendiéndonos, no cesando nunca de desplegarlos, debemos inventar tantas voces diferentes que lo digan todo de «nosotras», incluso nuestras fallas y culpas, que siempre no sería tiempo suficiente. Nunca concluiremos el viaje alrededor de nuestra periferia: tantas dimensiones tenemos.” (Citado en Nead 1998: p. 55)

Su obra *Los pies de Dafne*, 2003 (figura N.º 20), es la representación del mito de Apolo y Dafne. Tradicionalmente, en la historia del arte, este mito se ha representado bajo la forma del cuerpo femenino transmutándose en árbol. Sin embargo, en este caso la artista ha empleado una sinécdoque mediante la cual una parte designa el todo. Mediante un complejo procedimiento escultórico, ha realizado el molde de sus pies para luego modelar las raíces por fuera. Paredes comenta que “*Dafne fue la primera persona que confió en la naturaleza como su aliada*”. (Mandel, 2006)

Según el mito, habiendo desafiado Apolo a Cupido, este sacó de su carcaj dos flechas, una con punta de oro que infundía el amor y otra de plomo que inspiraba el odio o el desdén. Con la primera apuntó a Apolo; con la segunda, a la ninfa Dafne, que según Ovidio es hija del Peneo, río de Tesalia. Rápidamente uno y otra caen bajo los efectos de los dardos contrarios, lo que desencadena la huida de Dafne y la persecución de Apolo a través de la ribera del río; cuando está a punto de ser alcanzada, Dafne implora la ayuda de Peneo, que la convierte en



Figura N.º 20 Cecilia Paredes, *Los pies de Dafne*, 2003. Cortesía de Cecilia Paredes.

laurel. Es, por tanto, un símbolo mitológico de la castidad²⁵ femenina. El tema de la castidad femenina se halla en los fundamentos de la creación del patriarcado. Gerda Lerner (1986) explica que el poder de las mujeres de dar vida era venerado en forma de poderosas diosas que después fueron sustituidas por un dios dominante. Gradualmente, la función de controlar la sexualidad y la fertilidad, que hasta entonces poseían las diosas, se representa con el acto de unión simbólica o real, del rey con su sacerdotisa. A partir de allí se separa la sexualidad (erotismo) y la procreación con la aparición de una diosa distinta para cada función. Surge entonces, la separación entre mujeres “respetables” (es decir, ligadas a un hombre) y “no respetables” (es decir, totalmente libres).

Apolo y Dafne, 1622-24, del escultor barroco Gianlorenzo Bernini (1598-1680), representa también el discurso regulador del arte. Como explica Nead (1998):

“El cuerpo femenino se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo. Y al poner un marco al cuerpo femenino, el desnudo femenino simboliza los efectos transformadores del arte de manera general. Es completo; es su propia imagen, con interior, exterior y marco. El desnudo femenino encapsula la transformación que lleva a cabo el arte de la materia informe en forma integral.” (Pp. 38-39)

En *Los pies de Dafne*, en cambio, se subvierten completamente los parámetros estéticos que postulan que el desnudo femenino ideal es aquel que se concibe en términos de unidad, armonía e integridad. Dice la artista:

“En esa primera etapa hice esculturas de mis pies y manos. Como el material era traslúcido, podía mostrar las partes internas, pero en el caso de los pies, por ejemplo, el sistema nervioso estaba recreado con raíces de palmera roja y cosas así. Cuando hacía manos, reemplazaba los cartílagos por pequeñas ramitas de árboles y corales,

25 Del latín *castus*: virtuoso, puro.

y cuando moldeaba mis brazos cambiaba las venas por pistilos.
(Mandel, 2006)

Dentro del mismo concepto, otras de las obras donde el borde o margen entre lo humano y la naturaleza aparece difuminado, son sus fotografías *Australia*, 2003 (figura N.º 21), y *Tierra flotante*, 2003, con una correspondencia de los signos icónicos: las piernas parecen formar parte del ramaje.

El cuerpo femenino en la obra de Paredes presenta las categorías de fragmentación y desmembramiento para, de ese modo, mediante la operación estética de la fragmentación, que cuestiona los códigos tradicionales y, que entronca directamente con el logos masculino, pasar de la “representación” a la “deconstrucción”, necesaria para alejarse del centro y procurar nuevas construcciones de sentido desde los márgenes.



Figura N.º 21 Cecilia Paredes, *Australia*, 2003. Cortesía de Cecilia Paredes.

La transgresión de género también se encuentra presente en las obras *Lo sutil de lo ordinario I*, 2003 (figura N.º 22) y *Lo sutil de lo ordinario III*, 2003 y (figura N.º 23). Al reemplazar la zona pública por flores hermafroditas –la *Aristolochia*²⁶ y la *Zantedeschia Etiópica*, conocidas como “matamoscas” y “cala”, respectivamente–, la artista opera en ambas imágenes una transferencia metafórica. Como explica Nelson Goodman (1976): “*La metáfora implica, característicamente, no sólo un cambio de abarque, sino también de reino. En efecto, una etiqueta, junto con los demás que constituyen un esquema, se subtrae del reino de tal esquema y se aplica para distribuir y organizar un reino ajeno.*” (p. 86)

De acuerdo con la clasificación de Elena Oliveras, al basarse en semejanzas de formas y en las cualidades primarias que hacen a la esencia del objeto, la metáfora visual construida en ambas fotografías es denotativa y, al ser percibidos el sujeto y el modificador, se trata de una metáfora *in absentia* parcial.

Eva Giberti (1989) sostiene que el útero de la mujer ha sido históricamente considerado soporte de la identidad femenina. Hipócrates veía el útero como la fuente de los desórdenes mentales y somáticos que las mujeres padecemos. La tradición platónica y aristotélica, retomando el discurso hipocrático, distinguía en el cuerpo dos almas: una, alojada en la parte superior, la del coraje militar, y la otra, alojada en el vientre, el lugar del deseo. Explica que, de acuerdo con esta tradición, “*como las mujeres se definen por la matriz, su alma correspondería al mundo de lo bajo y concupiscente.*” (p. 74)

Galeno (131-201 d.C.) sostuvo la tesis de la inferioridad de la mujer al afirmar que los hombres eran secos y calientes y que las

26 Dice Cecilia Paredes: “*La aristolochia, que crece en el bosque tropical húmedo de Costa Rica florece sólo una vez al año y tiene un horroroso mal olor; huele como a basura, porque ese hedor le sirve para atraer y atrapar moscas. Las mantiene prisioneras durante un rato para que las moscas, desesperadas por liberarse, se golpeen dentro de la flor hasta quedar polinizadas en sus vientres, patas y antenas. Luego las libera para que los insectos transporten el polen.*” (Mandel, 2006)

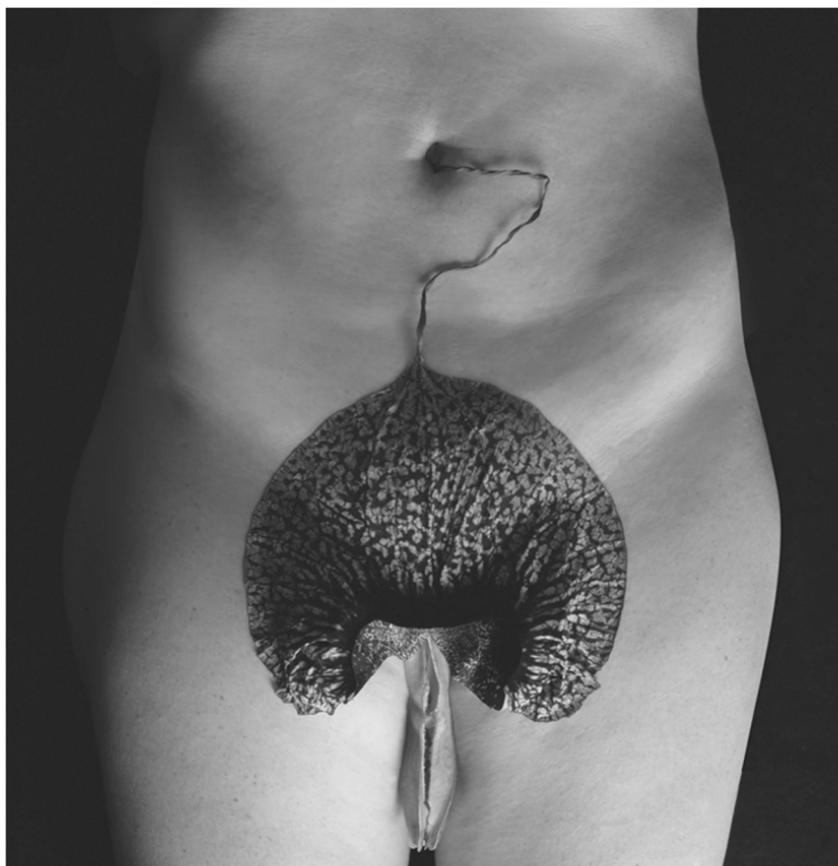


Figura N.º 22 Cecilia Paredes, *Lo sutil de lo ordinario I*, 2003. Cortesía de Cecilia Paredes.



Figura N.º 23 Cecilia Paredes, *Lo sutil de lo ordinario III*, 2003. Cortesía de Cecilia Paredes.

mujeres eran húmedas y frías. Por la falta de calor, será un ser incompleto, ya que sus genitales no habrían podido descender.

Foucault (1986) se refiere al siglo XVII señalando el dispositivo de la represión sexual sobre la mujer a la vez que valora sus posibilidades como reproductora. Dicha represión constituye el soporte del orden burgués naciente que piensa incompatible la maternidad y el trabajo:

“El dispositivo de la sexualidad no tiene como razón de ser el hecho de reproducir, sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más global. Es necesario, pues, admitir tres o cuatro tesis contrarias a la que supone el tema de una sexualidad la sexualidad reprimida por las formas modernas de la sociedad: la sexualidad está ligada a dispositivos de poder recientes; ha estado en expansión creciente desde el siglo XVII; la disposición o arreglo que desde entonces la sostuvo no se dirige a la reproducción; se ligó desde el origen a una intensificación del cuerpo; a su valoración como objeto de saber y como elemento en las relaciones de poder.” (Pp. 130-131)

Las metáforas visuales creadas por Paredes al mostrar el borde entre formas cóncavas y fállicas, deconstruyen la sexualidad de la mujer y su exclusivo papel como reproductora:

“En estas obras hay una transgresión de género: en ninguna de las imágenes puedes determinar si se trata de femenino o masculino. Hay alusiones directas a la cavidad materna, pero las flores que uso son hermafroditas: tienen una cavidad pero también tienen protuberancias fállicas. Me gusta muchísimo hablar de la reproducción de la especie en su totalidad, sin hablar de hombre o de mujer.” (Mandel, 2006)

La concepción asimétrica de ambos sexos se pone de manifiesto por Freud en *Organización genital de la libido*, donde afirma:

“La antitesis continua: un órgano masculino genital o una condición de castración. No será hasta que se complete el desarrollo en la etapa de la pubertad que la polaridad sexual coincide con macho



y hembra. En su manifestación masculina es sujeto concentrado, actividad y posesión de un pene mientras su contraparte femenina es objeto y pasividad. La vagina desde ese momento será valorada como albergue del pene, como heredera directa del útero maternal."
(Citado en Guerra, 1995: p. 78)

Frente a esta concepción, Irigaray hace referencia a la representación de la sexualidad femenina en la cultura occidental. Acerca de la vagina, afirma:

"Este órgano que no tiene nada que mostrar a la vista, también carece de una forma propia. Aunque la mujer obtiene su placer precisamente de lo incompleto de esta forma que le permite tocarse una y otra vez, en forma indefinida, ese placer ha sido negado por una civilización que privilegia el falomorfismo." (Citado en Guerra, 1995: p. 156)

Lucía Guerra afirma que el falo, con su forma visible y definida, no solo rige un sistema de valores, sino además los parámetros sobre los cuales se construye la representación. Según esta lógica falocéntrica, para Irigaray, la sexualidad femenina, como actividad eminentemente táctil de labios interiores que se rozan, es invisible, es un espacio borrado, como atestiguan simbólicamente las esculturas griegas de la Antigüedad. En ellas, los órganos sexuales femeninos eran reemplazados por un espacio en blanco, mientras el falo, monumentalizado en una exageración de dimensiones, era el órgano pictórica y ritualmente reverenciado. (Guerra, 1995) Por consiguiente, en una cultura que ha privilegiado el falomorfismo, la sexualidad femenina no solo ha sido borrada sino también negada. Irigaray asevera que el placer sexual y la palabra de la mujer rebasan las estructuras creadas por el falocentrismo y, al contemplarse ella en la imagen mutilada de lo femenino, según la imaginación masculina, entra en lo no reconocido, en lo censurado y lo reprimido. (Guerra, 1995)

Las obras *Lo sutil de lo ordinario I*, 2003 y *Lo sutil de lo ordinario III*, 2003 de Cecilia Paredes pueden leerse, pues, como una

posición ideológica que deconstruye el borde, margen o parer-gon existente entre el falogocentrismo y el ginelogocentrismo que postula Irigaray. Al revalidar los aspectos biológicos femeninos y reapropiarse de la sexualidad de la mujer, el discurso de la artista crea otras construcciones imaginarias que, al insertarse tanto en los códigos simbólicos hegemónicos como en la praxis política, postula paradigmas alternativos.

Al centralizar fragmentos de su propia anatomía y quebrar la representación del cuerpo femenino como una totalidad, las artistas estudiadas en esta sección, formulan una lectura deconstructiva de la tradición estética occidental. El cuerpo, que anteriormente era representado como una unidad en sí misma, íntegra, completa, limitada, regulada por la mirada voyeurista masculina, se fragmenta. El proceso de fragmentación del cuerpo femenino refleja la distorsión física, psicológica y simbólica, cuestionando el aura de belleza y sublimidad que cubre el cuerpo de la mujer.

La resignificación del cuerpo femenino formulada por estas artistas, la cual no solo alude a la fragmentación del cuerpo físico, sino también a la fragmentación simbólica, al quebrar las fronteras delimitadoras del arte, permite cuestionar la imagen del cuerpo femenino como una entidad completa encerrada en sí misma, al tiempo que se postula como un espacio texto en el que converge una multiplicidad de interpretaciones posibles sobre la identidad femenina.

En la siguiente sección observaremos diversas estrategias discursivas que reelaboran la dicotomía superficie/interioridad en las representaciones del cuerpo femenino, enfatizando, cada una de ellas, sus reflexiones particulares.

La mujer transparente

El desnudo femenino ha sido un tema recurrente durante el siglo XIX. Roszika Parker y Griselda Pollock se refieren al

mismo período, como uno en el que “*más presente ha estado la mujer como el objeto (...) de la pintura*”. (Citado en Nead, 1998: p.100) Sin embargo, como explica Nead, “*más que ver el desnudo femenino como una muestra progresiva del cuerpo de la mujer, puede entenderse como un tipo de tiranía de la invisibilidad, como una tradición de exclusiones tanto como una tradición de inclusiones*”. (Pp. 100-101)

El desnudo femenino ha sido objeto de una constante exhibición dentro del contexto estético idealista de la contención y de la totalidad. Pero, la autora señala que ciertos cuerpos se han invisibilizado dentro de las fronteras reguladoras del arte. Afirma que las mujeres cuyos cuerpos no se conforman con el ideal están más allá del campo de visión, y el derecho de autodefinición en estos casos puede significar una insistencia sobre el derecho a hacer y ser visible. El arte, según Nead, puede ser tomado como una razonable medida de visibilidad social en general, de modo que las imágenes del cuerpo femenino que han sido omitidas de las artes visuales hacen eco de las experiencias vividas por las mujeres dentro de la sociedad dominante y su cultura de la perfección física.

Para Jeannie Forte, el discurso patriarcal depende de la construcción de las mujeres como objeto, como ese término del lenguaje del que siempre se habla, pero que nunca alcanza el estatuto de un sujeto que habla de verdad. Esto significa que las mujeres son invisibles, son una ausencia dentro de la cultura dominante y solo pueden hablar asumiendo la máscara de la falsedad o la simulación: “*El arte interpretativo de las mujeres opera para desenmascarar esta función de la “Mujer”, que responde al peso de la representación, creando una conciencia aguda de todo lo que significa Mujer, o feminidad*”. (Citado en Nead, 1998: p. 113)

Siguiendo las teorías de Helene Cisoux y Luce Irigaray, Forte describe el uso del cuerpo femenino en la representación como una manera de “escribir el cuerpo que lo reclama de la textualización patriarcal.”

Para Nead, *el cuerpo femenino no es una categoría unificada y, como resultado, las mujeres no están posicionadas idénticamente dentro de los regímenes especulares del patriarcado. Si el modo y el grado de visibilidad impuestos sobre diferentes tipos de cuerpos femeninos varían, se desprende de ello que las estrategias culturales adoptadas por los individuos y grupos de mujeres serán igualmente diferentes. Según la autora, negar la visibilidad al “cuerpo femenino” como una categoría universal, perpetúa la invisibilidad de las mujeres cuyos cuerpos no se conforman a los ideales de la cultura dominante y que pueden estar luchando por el derecho a una visibilidad física y pública.*

Podemos observar la categoría de la transparencia en las producciones visuales contemporáneas, a través de dos modalidades diferentes: la visión más allá del borde de la piel, donde observaremos las obras de Mónica Castillo, Tatiana Parceró, Bárbara Kruger y Karla Solano. Y la transparencia en el ropaje, con las propuestas de Cirenaica Moreira, Karen LaMonte, Silvia Levenson, Paula Santiago y Cecilia Paredes.

La visión más allá del borde de la piel

Sobre el asunto del cuerpo transparente, Juan Antonio Ramírez (2003) sostiene que escasea en el arte europeo tradicional, tal vez por la poca verosimilitud del asunto: *“un cuerpo vivo no puede tranquilamente mostrar su interior; y si está muerto, ¿qué interés puede tener ver lo que se oculta inmóvil bajo la piel?”* (p. 176) Por lo tanto, plantea que es un tema característico de la Modernidad cuya emergencia en el terreno artístico habría sido concomitante con el descubrimiento de los rayos X, por el Dr. W. K. Röntgen a fines del siglo XIX. Es famosa la radiografía de la mano de su mujer en 1895, por ser la primera toma fotográfica de la historia que mostraba el interior de un cuerpo vivo no seccionado. Y afirma que: *“los rayos X supusieron una decisiva vuelta de tuerca en la consecución del ideal panóptico absoluto, iniciándose*

con ellos la era del espionaje sistemático de los cuerpos que caracteriza la ideología médica en el mundo contemporáneo". (p. 176)

Como veremos a continuación, la radiografía es el recurso visual empleado por Bárbara Kruger y Karla Solano para reflexionar sobre la frontera que hay entre los discursos médicos y estéticos.

La obra *Memory is your image of perfection*, 1981, de Bárbara Kruger (EEUU, 1945) es la radiografía de un cuerpo humano de dos metros de altura, sobre la cual están impresas las palabras que anclan la imagen y sugieren claves para su lectura. Las huellas dejadas en la placa por una pulsera en cada una de las muñecas y un anillo en uno de los dedos de la mano derecha, nos permiten suponer que se trata de un cuerpo femenino. Rámírez (2003) sugiere que la ausencia de carne envolvente invita a reflexionar acerca de los estereotipos de la belleza física (*image of perfection*) y afirma que el único territorio donde estos pueden residir es en: "*la memoria, el recuerdo de otros cuerpos o del cuerpo propio en un «antes» que es siempre inevitable*". (p. 186)

En el caso de Karla Solano, su obra atraviesa el borde discursivo entre arte y ciencia. La ligazón entre ambos campos del conocimiento humano se daba ya desde los esquemas anatómicos de Vesalio.

Le Breton (1990) sostiene que la proyección inconsciente sobre la representación estaba facilitada, hasta el siglo XIX, por la necesidad de una reproducción artística de los esquemas en los tratados de anatomía o de clínica. La posibilidad del clisé fotográfico cierra la esclusa por la que pasaba este suplemento de sentido. En 1868 aparece en Francia el Atlas clínico fotográfico de las enfermedades de la piel, de A. Hardy y A. Montmeja, primera obra que no utiliza el trabajo del artista para la elaboración de imágenes.

En su serie *Espejo interior*, 1996 (figura N.º 24), Karla Solano trabaja con radiografías:



Figura N.º 24 Karla Solano, *Sonreír*, Serie Espejo interior, 1995. Cortesía de Karla Solano.

“Las radiografías no son realizadas en mi cuerpo, pero se vuelven como si así lo fueran por que me apropio de ellas a manera de ironías sobre la realidad humana. Hasta el año 95 en Costa Rica la fotografía era un tanto convencional de allí surge mi inquietud por buscar una imagen que tuviera alguna intensión. Mi propósito entonces fue crear en el espectador una reflexión acerca de la existencia humana, lo real y lo aparente, lo importante y lo intrascendente. Las transparencias son cuestionamientos acerca de las múltiples realidades que existen; las cosas que creemos reales y no lo son, el adentro y el afuera, lo físico y lo espiritual.” (Mandel, 2006)

Judith Butler dice que: *“La existencia de un borde y un límite tenuemente mantenidos por las propuestas del control y la regulación social, es lo que constituye la división de los mundos “internos” y “externos” del sujeto”*. (Citado en Mirzoeff, 2003: p. 174)

Le Breton (1990) explica que de los tratados de anatomía a las radiografías, de la centellografía a la tomografía, de la termografía a la ecografía o a las imágenes de RMN, un imaginario de la transparencia abre el cuerpo humano a muchas visiones, lo revela, cada vez, en el afán de un deshojarse macabro. El deseo de saber de la medicina se explaya en un deseo de ver, de

atravesar el interior del cuerpo, de registrar sus imágenes. Tal interés es develado a través de la obra pictórica de Mónica Castillo (México, 1961) y de la producción fotográfica de Tatiana Parceró (México). En *Autorretrato anatómico*, 1994, Castillo expone la imposibilidad de fijar la identidad como única; explica que: “*Uno de mis mayores intereses en los diez últimos años ha sido el de desglosar y atribuir posicionamientos a los elementos involucrados en la representación pictórica referencial.*” (Castillo, 2005)

La serie *El mapa de mi cuerpo*, 2003, de Tatiana Parceró, está constituida por fotografías en blanco y negro impresas en acetato y por fotos en color de diagramas de anatomía. La idea principal, según la artista, es “*explorar el espacio interior desde afuera como proceso de autoconocimiento y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de mostrar lo que no se ve*”. (p. 64) La técnica que emplea consiste en yuxtaponer acetatos y fotografías para obtener transparencias y ver a través del cuerpo lo que es microscópico como “rayos x”. La técnica radiográfica, descubierta casualmente por Roentgen en 1895, supone que por primera vez en la historia, para visualizar los tejidos humanos no se requiere como condición que la persona esté muerta. Es posible, entonces, ver el interior del cuerpo sin separarse de la carne. Así, una posible lectura de la serie *Espejo interior*, es considerarla como una reflexión sobre la frontera entre lo visible y lo invisible, entre lo conocido y lo desconocido, en definitiva: entre la vida y la muerte. Nead (1998) afirma que históricamente se ha producido una alianza poderosa entre los discursos del arte y la medicina en la definición de la feminidad, que ha seguido ejerciendo su poder dentro de la sociedad contemporánea.

Las ligaduras colaboracionistas entre estos dos discursos y las definiciones de salud y belleza que producen han sido exploradas en algunas obras del reciente arte feminista.

Otra posibilidad interpretativa de los textos visuales que conforman esta serie apunta a reflexionar sobre el borde que existe

entre la imagen-signo y la imagen-símbolo. En el primer caso, se trata de una imagen objetiva, vinculada a un saber científico, aséptico. Mientras el signo nos remite a una realidad identificable y concreta, el símbolo, en cambio, lo hace a la representación de un objeto que, lejos de reducirlo a lo concreto, se basa en un suplemento de sentido.

Le Breton afirma que la representación se depura gradualmente, siempre relacionada con lo concreto y siempre más penetrante en la comprensión del cuerpo. Se pasa de la evocación a la demostración, de lo alusivo a lo imperativo, a través de la preocupación por un control riguroso de la transposición del objeto al que no se le debe agregar ningún adicional de sentido extraño a su naturaleza intrínseca.

La imagen-signo –la radiografía–, correspondiente a un discurso racional, científico y objetivo, desprovisto de todo tipo de residuo metafórico o de *plus* de sentido, es, sin embargo, socavada por la acción deconstructiva de la artista.

El saber médico occidental ha centralizado su acción sobre los mecanismos corporales y fisiológicos, marginando al sujeto, a su historia personal, a su relación con el deseo, con la angustia y el temor, sin reparar en la trama social en la que se inserta. Al identificar la enfermedad con una disfunción anatómica o fisiológica, en lugar de considerar a la persona enferma como heredera de su historia particular en determinado espacio y tiempo, se profundiza el dualismo de la medicina moderna. Así, el saber médico pone el énfasis en las enfermedades más que en las personas enfermas.

Mediante la intervención estética de agregar a las imágenes radiográficas determinados objetos –un collar de perlas, hormas de zapatos o moldes de dentaduras de yeso–, Solano opera un doble desocultamiento. Por una parte, devela la pretensión científica de erradicar el imaginario, la fantasía, para atenerse a la realidad objetiva, duplicándola. Provoca, de este modo, un

quiebre en el relato homogeneizador y universal de la ciencia. El recurso de incluir elementos que afirman la individualidad de una persona, como puede ser su dentadura o sus pies, opera sobre la coordenada del imaginario simbólico, sobre el margen en el cual la fantasía se despliega. Al agregar estos objetos particularizantes que proveen un residuo metafórico a la imagen, realiza con humor e ironía una lectura crítica sobre la imagen científica concebida como información objetiva, como verdad. Por otra parte, esta operación deconstructiva produce un desmontaje que cuestiona los límites entre objeto e imagen, entre la realidad y su representación. De este modo, imagen y objeto participan de una característica común, marcar la ausencia de una verdad objetiva y absoluta y subrayar la imposibilidad de fijar límites definidos de “lo real”.

Como hemos podido observar en este punto, las artistas analizadas exploran los imaginarios contruidos por el discurso médico y artístico. A través de diversas estrategias, deconstruyen el modo en que el poder simbólico o poder de producir sentido, pone en funcionamiento ciertas ideas que, vehiculadas a través de ciertos mecanismos sociales, han logrado regular el pensamiento de las mujeres. Ello ocurre con las imágenes estereotipadas de la perfección y belleza física del cuerpo femenino, con el modo en que nos vemos a nosotras mismas y cómo somos vistas.

En el siguiente punto, analizaremos la categoría de la transparencia en el ropaje femenino.

La transparencia en el ropaje femenino

El ropaje, según Juan Antonio Ramírez, se adhiere al cuerpo y es, consecuentemente, su doble y su metáfora. Nos habla elocuentemente de aquello que envuelve, pero sirve también para eludirlo. Nos dice “*la ropa es el cuerpo y viceversa*”. (p. 139)

Las obras de Cirenaica Moreira y de Adriana Carvalho son una reflexión acerca del cuerpo femenino aprisionando, torturado y oprimido.

La industrial, Lavandería Habana, 1998-99, de Cirenaica Moreira (Cuba), recurre a la transparencia para tratar el tema del vestuario “*en su calidad de instrumento de tortura, como prisión-construcción del cuerpo*”. (LLevat Soy, 2003: p. 118)

Formalmente, podemos asociar esta indumentaria con el cinturón de castidad, artilugio inventado por el hombre en el siglo XII que, aplicado a la zona genital de la mujer, permitía por un pequeño orificio, la salida de orina y la sangre, pero impedía el coito. La construcción patriarcal de la *virgo intacta* posee, según Guerra, una modalidad de la feminidad que se recluye y se domina a partir del hermetismo. Como afirmaba Juan Luis Vives en *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), la castidad como virtud femenina se define como “*cuerpo cerrado y no tocado de varón*.” (Citado en Guerra, 1995: p. 52)

En una línea similar a la obra de Cirenaica Moreira pueden considerarse los vestidos armaduras de la artista brasileña Adriana Carvalho (Brasil). Sus esculturas-trajes de metal son verdaderas armaduras femeninas de acero inoxidable; poseen la característica de la ambigüedad ya que presentan las formas particulares de la ropa considerada convencionalmente sexy. Según Juan Antonio Ramírez:

“Los suaves materiales de prendas íntimas, que «acarician la piel», según proclama insistentemente la publicidad, invierten aquí, paradójicamente, su naturaleza y sus efectos. Lo que normalmente se considera factor importante para el acercamiento de los cuerpos es trasmutado por Adriana Carvalho en agresiva coraza defensiva. Estas ropas, resultarían hirientes, forzosamente, si alguien decidiese a vestirlas, de modo que cabe verlas también como instrumentos sadomasoquistas de tortura.” (Pp. 147-148)

La transparencia de un material inorgánico como el vidrio es empleada por Karen LaMonte en las esculturas-vestidos que

observaremos a continuación, con el propósito de connotar la huella del cuerpo femenino, la ausencia y la invisibilización de la mujer.

Karen LaMonte (EEUU, 1967), en *Absence Adorned*, presentada en 2005 en el Museum of Glass: International Center for Contemporary Art, explora a través de los diferentes estilos de ropa, las cambiantes nociones de belleza femenina. Con el evocativo título de *Vestigio*, 2000, el primero de una serie de vestidos realizados en vidrio de tamaño natural, remite a una ausencia, a un vacío, a la huella de un cuerpo de mujer que estuvo allí y que ya no está más.

Del mismo modo, mediante la técnica del vidrio, la argentina Silvia Levenson elabora sus vestidos, que contienen elementos hirientes o punzantes como hojas de afeitar o espinas, para reflexionar sobre el dolor y la violencia.

Levenson (Argentina, 1957) en las obras *Pret a Porter* (2004), *Safety, Touch me y Relax*, 2004, trabaja el vidrio como elemento doméstico que se descontextualiza para transformarse en objetos relacionados con la indumentaria femenina. Sin embargo, estos vestidos y zapatos, lejos de ser inocentes, contienen piezas cortantes, como hojas de afeitar, o punzantes, como alambre de púas o espinas, que metaforizan el tema del dolor y la violencia.

Seguidamente, observaremos la obra de la artista mexicana Paula Santiago y de la peruano-costarricense Cecilia Paredes, quienes a través de materiales orgánicos, reflexionan sobre las actividades consideradas femeninas, como la costura, el tejido y el bordado.

Paula Santiago (México), en su obra *Traje*, 1996, elabora un vestido infantil con papel de arroz, bordado con sus propios cabellos y gotas de sangre. Pero lejos de asumir una posición irónica sobre la costura, el bordado y el tejido, quiere redimensionar un aspecto positivo de la feminidad, pues selecciona cuidadosamente los elementos. De acuerdo con Santiago, el corte de cabello es una ofrenda amorosa que

subvierte la tradicional connotación punitiva como signo de deshonra o autocastigo. Para Carmen Hernández (2002) podría pensarse que esta actitud está tramada por el deseo de favorecer una condición prelingüística, representada por la materia corporal con sus desbordes.

Cecilia Paredes trabaja la transparencia en el ropaje en las obras que analizaremos a continuación, develando la temática de la fragilidad como eje central de sus reflexiones. De origen peruano, vive y trabaja entre Costa Rica y EEUU; su obra *To see you through*, 2004, (figura N.º 25), es una blusa que ha sido confeccionada con hojas cuya clorofila fue devorada por orugas o gusanos de seda y que, posteriormente, la artista ha pegado meticulosamente una por una, con aguja. Esta estrategia de intervención externa que moldea las hojas hasta lograr su absoluta transparencia, es un trabajo instintivo y azaroso que completa la propuesta de la artista. Está presente la frontera entre dos especies vivas, cuyo trabajo y colaboración dialogan entre sí. Es el resultado del trabajo reglamentado y yuxtapuesto de ambas especies producto de distintos objetivos biológicos. La actividad de devoración de la clorofila de las hojas, es para las orugas un proceso biológico que, oculto entre las hojas, ocurre al margen de la mirada humana, la cual irrumpe para corroborar el resultado, al final del proceso de metamorfosis. Entre tanto, la actividad creativa es, para la artista, el motor de un romántico impulso transformador y resemantizador. Tanto los procesos biológicos, instintivos y marginales, como los procesos simbólicos, racionales y productores de sentido, son el resultado de la yuxtaposición del trabajo de dos especies en diálogo. La reflexión que procura develar Paredes mediante su propuesta, es la inextricable interrelación y colaboración entre todas las especies y seres vivos que pueblan el planeta Tierra, como un ente total e interconectado para la supervivencia y futuro de la humanidad.

El trabajo que propone Paredes en el borde temporal del discurso, centraliza el proceso de producción al interrogar sobre



Figura N.º 25 Cecilia Paredes, *To see you through*, 2004. Cortesía de Cecilia Paredes.

la noción de autoría de la obra. La impronta del tiempo como resultado del proceso biológico realizado por las orugas, deja de ser un elemento parergonal y opera en los márgenes de la obra para ocupar un lugar ergonal. Se exhibe al espectador una presencia transparente que permanecía oculta, en los márgenes, como producto acabado, central. De tal modo, al cuestionar el problema de autoría de la obra, la estrategia empleada por Paredes es una de las variantes de la centralización del proceso de producción: *To see you through* centraliza dos procesos de signo diverso, uno biológico y otro simbólico, los cuales convergen en esta obra que procura difuminar la frontera entre los trabajos realizados por sus productores.

Con el mismo interés por coleccionar materiales orgánicos, en *Natural embroidery*, 2005, focaliza el carácter dual entre la

fragilidad y la brutalidad, al emplear un material fino y suave como el organdí, a manera de soporte de un bordado de flores realizadas con dientes de jabalí salvaje. La artista elabora un discurso que transita el borde entre la fragilidad y la fuerza.

Paredes, mediante una eficaz solución formal y conceptual, opone materiales delicados y violentos, para criticar el contexto de una sociedad que ha planteado un imaginario basado en la tolerancia, el respeto por la democracia, la paz y los derechos humanos. De manera que, temas como la creciente agresión y violencia social, política, de género, así como la destrucción del ambiente, son centralizados en esta obra.

Nuevamente, la artista rompe fronteras. En este caso, el bordado, técnica que alude al mundo sutil y frágil de lo femenino, es revisado y cuestionado al utilizar un fragmento que designa la ferocidad y destructividad del jabalí.

Podríamos pensar las imágenes analizadas en el presente capítulo, en relación con marcos de referencia y discursos institucionales. Los discursos producidos por las artistas estudiadas, a través de las categorías de fragmento y transparencia, son deconstructivos, porque plantean reflexiones y debates que subvierten ciertos imaginarios y códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de género y diferencia sexual. Así, podríamos pensar las obras de las artistas analizadas en el presente trabajo como feministas, ya que como sostiene Nead, el arte feminista es necesariamente reconstructivo, en el sentido de que funciona para cuestionar las bases de las normas estéticas existentes y los valores, al tiempo que extiende las posibilidades de esos códigos y ofrece representaciones alternativas y progresistas de la identidad femenina.

Para Griselda Pollock (1987), una obra es feminista de acuerdo con la manera en que actúa, plantea exigencias y produce posiciones para sus espectadores. Es feminista a causa de la manera en que funciona como un texto dentro de un espacio

social específico en relación con códigos dominantes, convenciones del arte y de las ideologías de feminidad dominantes. *“Es feminista cuando subvierte las maneras formales en que vemos el arte y normalmente somos seducidos en complicidad con los significados de la cultura dominante y opresiva.”* (Citado en Nead, 1998: p. 102)

Al afirmar su derecho a la autorrepresentación, las artistas estudiadas en este capítulo nos ofrecen un modo particular de aproximarnos a sus obras. La estrategia discursiva de narrar las propias vivencias e historias y de representar el propio cuerpo en lugar de ser representadas, implica un empoderamiento, una resistencia a los códigos dominantes.

Comentarios finales

La cultura occidental se ha basado en el discurso patriarcal que, al otorgar la voz y el logos al hombre, ha obstaculizado a las mujeres la posibilidad de autodefinirnos. Así, las representaciones acerca del cuerpo femenino son fundamentales dentro del imaginario social para comprender el modo en que las mujeres conceptualizamos nuestro posicionamiento en la sociedad.

A lo largo de la realización de este trabajo, he podido realizar una deconstrucción de mi propio proceso de escritura, cuya clave ha sido la articulación de las problemáticas, las interrogantes y preocupaciones que fueron guiando la investigación, con mis propias circunstancias y experiencias de vida. Al abordar un tema tan complejo y personal, pero tan político y social a la vez, como es el cuerpo femenino, la concordancia entre ambos procesos –el investigativo y el vital–, me ha permitido comprender aspectos de mi propia vivencia sexual, emocional e intelectual. En mi experiencia, identidad y memoria corporales, he podido percibir como una de mis principales preocupaciones, la estrecha relación entre tres factores: la salud, la imagen corporal femenina y la influencia directa de la cultura occidental contemporánea que sufrimos las mujeres sobre nuestros cuerpos. Al ser un cosntructo social y político, nuestros cuerpos son siempre un sitio de discriminación, de

síntomas o de problemas concretos. Sin embargo, como hemos podido verificar a través de los distintos capítulos, también pueden ser un sitio de resistencia y de contestación.

Las artistas analizadas abandonan el lienzo y transforman sus propios cuerpos en un constructo sociodiscursivo, soporte estético de sus experiencias personales. Se produce pues, un giro en los bordes temporales de la producción discursiva, al pasar de una operación estética donde la feminización del lienzo –superficie debido a su pasividad y receptividad, cede ante la centralización del cuerpo femenino que, al ser accionado por la artista, ejerce un papel activo, afirmándose y controlando su propia imagen. El espacio físico y temporal donde se desarrolla la acción es compartido por la audiencia y la artista. La movilidad de la intérprete en la representación determina el modo en que es experimentada por los receptores, posibilitando la descolonización del cuerpo femenino de la mirada reguladora masculina. En esta operación estética el cuerpo de la artista performativa –que anteriormente era un elemento marginal– pasa a ser ergonal, ocupando un lugar central en la obra.

El cuerpo femenino colonizado, apropiado, mistificado, definido y regulado por la visión androcéntrica, es ahora reclamado por las mujeres artistas, cuyas acciones performativas procuran subvertir el imaginario social. El cuerpo femenino, al ser atravesado por el filtro del discurso, del lenguaje y de la producción simbólica, puede leerse, pues, como un territorio sociodiscursivo.

En otras palabras, sus cuerpos se transforman en un espacio–texto que despliega un espesor de sentido propio en oposición directa a las normas patriarcales. En el segundo capítulo hemos visto que mientras la estrategia de los bordes temporales o discursivos empleada por Regina Galindo corresponde a la huella del sujeto, la de María Adela Díaz corresponde a la complementariedad del signo visual y del signo lingüístico. Desde esta perspectiva, es posible comprender las representaciones

discutidas en el primer capítulo, como deconstrucciones del cuerpo femenino, el cual puede considerarse como un espacio de reflexión y de resistencia frente a la cultura y la sociedad patriarcal contemporánea.

La identidad femenina en el discurso fotográfico, núcleo conceptual del tercer capítulo, es permeada por la subordinación existencial que la mujer experimenta, según Simone de Beauvoir, como segundo sexo. Diversos aspectos de la identidad femenina han sido analizados en la obra de Rebeca Alpízar, quien cuestiona las conductas sociales, los atributos de estatus social y de género. De esta manera, su serie fotográfica *Frente al espejo* deconstruye distintas fronteras: la que existe entre el “yo” y los otros; la frontera presente entre la inclusión y exclusión social y la existente entre la realidad cotidiana y lo imaginario. La metáfora del espejo, su otro lado y sus bordes, así como su efecto multiplicador, es utilizada para encontrar su propia imagen, su autoconciencia, liberando al espejo de las imágenes femeninas creadas por el distorsionante espejo patriarcal. Lo que propone la artista es que la mujer debe agudizar su visión, no ponerse anteojos masculinos, sino desarrollar una mirada propia, activa, no voyeurística.

En la obra de Rocío Con, la frontera entre la cultura oriental y occidental, entre la alta cultura y la cultura popular, se va haciendo cada vez más borrosa. Al basarse en un texto como el cómic japonés, la intertextualidad es el borde discursivo que opera en esta serie fotográfica para centralizar aspectos relativos al proceso de producción de la obra. Otro de los bordes discursivos presentes plantea la interrogante de cuándo finaliza efectivamente la obra, dado que al permitir infinitas transformaciones del rostro-máscara, la serie queda signada por su constante inacabamiento.

En adhesión a la tesis foucaultiana de que el discurso es una de las vías de manifestación del poder y de que este actúa a través del lenguaje, Adela Marín se apropia del discurso para

transformar su cuerpo en agente actuante, que permite implementar estrategias de resignificación, revaloración, reubicación de términos marginados, degradados, como *cuerpo* o *mujer*. Mediante el ritual de escribir sobre su cuerpo, la artista posibilita la resistencia al cuestionar las asimétricas relaciones de poder. El recurso estratégico del discurso lingüístico como complementario del discurso visual aparece en la obra de Marín, como la mejor manera de subvertir el mandato patriarcal que reduce a las mujeres a un cuerpo sin palabras.

Siguiendo la teoría francesa, de acuerdo con Kristeva, el cuerpo aparece como “goce” y como una fuerza semiótica en la escritura, capaz de quebrar el orden simbólico restrictivo. Tanto para Derrida como para Kristeva, en su fundamento común postestructuralista, la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental. (Eckert, 1986: p.13)

De modo tal que, al escribir su inconsciente, sus temores y deseos, la mujer puede verse y vivenciarse como autónoma, considerando sus relaciones consigo misma y con los demás como propias e independientes.

El cuarto capítulo centró el análisis en el discurso videoartístico de Lucía Madriz, Priscilla Monge y Karla Solano. La primera de las tres artistas tomó como eje de sus reflexiones la construcción social de la feminidad, advirtiendo acerca de la fabricación de “cuerpos dóciles” y culturalmente sometidos por una política coercitiva. Sus imágenes, nos confrontan con una noción de cuerpo como blanco del poder patriarcal. Un cuerpo que puede ser manipulado, controlado, normalizado, pero que, al tomar conciencia de su sometimiento a las “disciplinas”, es capaz de subvertir los mecanismos de poder desde los márgenes. Su conclusión es que las relaciones de poder no son herméticas, resultan inestables, siendo la hegemonía precaria y dejando resquicios para la resistencia.

Priscilla Monge presenta el cuerpo femenino como el *locus* de representaciones vinculadas a lo abyecto, lo obsceno, la locura y la violencia. El cuerpo físico se transforma en cuerpo social y político que devela la desintegración y desmembramiento de historias marginales y particulares. Su obra *Pantalones para los días de regla*, al traspasar las fronteras de los límites corporales, y centralizar lo “abyecto o marginal”, lo “no limpio o impuro”, deconstruye los ideales estéticos del cuerpo femenino como una superficie sellada y acabada, idea que la tradición del arte occidental había privilegiado. Al revelar los aspectos marginales y ocultos de la interioridad de su cuerpo, la acción estético-política de resistencia que emprende, permite que el tabú ancestral que pesa sobre las mujeres pueda ser visibilizado, revisado y cuestionado. Como afirma Vattimo, “*lo estético impacta en la experiencia individual, suspende nuestra pacífica pertenencia al mundo tal como es, y puede anticipar una posición de resistencia.*” (Vattimo, 2006) En las tres lecciones –de maquillaje, cómo (des)vestirse y cómo morir de amor– la ironía y ambigüedad son dos categorías que la artista utiliza para deconstruir la normatividad del “deber ser” que la cultura patriarcal nos impone a las mujeres. Así, quiebra las fronteras que hay entre la seducción y la agresión, entre el arte y la obscuridad y entre la salud mental y la locura.

Por último, Karla Solano, al emplear una técnica como el bordado, considerada jerárquicamente inferior o marginal con respecto a las otras disciplinas artísticas, es revisada y cuestionada la relación entre arte y artesanía, y el papel de la mujer dentro de la institución arte, así como su posicionamiento en la sociedad. En este sentido, *Sweing* es una obra paradigmática por procurar desde el espacio del cuerpo de la artista, subvertir la sensación de carencia que la vida simbólica inauguró a las mujeres como seres incompletos y dependientes. Así, la fuerza semiótica de la escritura de la cual habla Kristeva, es capaz de producir un quiebre en el orden simbólico restrictivo. Al

distinguir una modalidad semiótica pre-verbal y pre-simbólica conscientemente reprimida por el logos, alude a la posibilidad de significados heterogéneos que subvierten los sistemas existentes de significación, representando para Kristeva la irrupción de lo semiótico en lo simbólico, una negatividad que propicia una disidencia originadora de nuevas formas de discurso. El concepto de cuerpo es ampliado por Kristeva, al ubicarlo en relación con los procesos de significación, como una praxis que corresponde a lo no representado, a aquello que permanece fuera de las nominaciones y las ideologías. Por consiguiente, en la escritura de la mujer, según la autora, la noción de significado resulta insuficiente debido a esa fuerza instintiva o afectiva que no logra ser significada y que permanece latente en el gesto de inscripción. (Guerra, 1995: p. 153)

En el último capítulo se han analizado las categorías de fragmento y transparencia en la obra de Solano y de Paredes, así como también a través de las propuestas estéticas de otras artistas. Entre los procesos que fragmentan a la mujer, Luce Irigaray señala el desfase entre experiencia y representación. En el falo, con su forma definida y visible, la autora ve un eje axiológico que rige no solo un sistema de valores, sino también aquellos parámetros sobre los cuales se construye toda representación. El valor asignado al falo indica una lógica falocéntrica donde predomina una economía de tipo escópico para la cual la forma visible determina la existencia de los objetos. Para esta perspectiva, como explica Irigaray, la sexualidad femenina, eminentemente táctil, de labios interiores que se rozan, es un espacio borrado, invisible. Por lo tanto, al ser privilegiado el falomorfismo, la sexualidad femenina, desde su multiplicidad y fluidez, subvierte el orden dominante, pues el roce no permite la identificación de uno ni de otro. Para Irigaray, el placer sexual y la palabra de la mujer rebasan las estructuras creadas por el falocentrismo y, al contemplarse ella en la imagen mutilada de lo femenino, según la imaginación

masculina, entra en un sistema de codificación que ha mantenido a la mujer en lo censurado y lo reprimido. Este Yo que rebasa todas las representaciones dominantes se fragmenta, así, en márgenes que parecen ser un exceso y un desperdicio. (Guerra, 1995)

En la esfera de lo simbólico, la diferencia sexual se elabora en nuestra cultura a partir de la presencia y la ausencia, del tener y el carecer, ambas dualidades que se relacionan con el binomio hombre/mujer, jerarquizando la autoridad de lo masculino. De este modo, el ingreso al orden simbólico implica la inserción de nuestro cuerpo en una anatomía imaginaria, en un mapa *a priori* dibujado culturalmente, el cual no corresponde a lo biológico sino a un imaginario que visualiza ciertas partes e invisibiliza otras. Esta oposición de presencia/ausencia o de visibilidad/invisibilidad, tiene resonancia en los imaginarios sociales, ya que como sostiene Guerra (1995), el falo, como figura visible en su calidad de significante, insemina y permea tanto las relaciones sociales como las organizaciones culturales impuestas por el sistema patriarcal. Las obras de Paredes y Solano aluden al cuerpo femenino que el imaginario social ha marginado, adjudicándole el estatuto de lo no existente, de lo ausente, de lo invisible, con la intención de visibilizar un discurso desde la marginalidad, desde los bordes y de insertarse en los repertorios simbólicos dominantes.

Luce Irigaray, en su libro *Espéculo de la otra mujer* (1974), percibe en la teoría freudiana la expresión de una constante en la ideología falocéntrica: la especularización, como la necesidad de plantear un Sujeto masculino capaz de reflejarse en un Otro. La imagen especular responde para la autora, a la lógica de lo Mismo a través de la cual la diferencia sexual entre hombre y mujer se reduce a hacer de esta última el negativo del reflejo masculino propio. El pensamiento falogocéntrico, en sus constructos culturales de “lo femenino”, se limita a duplicar la imagen propia en márgenes e inversiones

que continúan produciéndose en el ámbito exclusivamente masculino. (Guerra, 1995)

En *El sexo que no es uno* (1977), Irigaray fundamenta este fenómeno explicando que la exclusión de un imaginario femenino pone a la mujer en la posición de experimentarse a sí misma solo de manera fragmentaria en los márgenes poco estructurados de una ideología dominante “*como desperdicio, como exceso, como aquello que queda de un espejo investido por el sujeto (masculino) para reflejarse a sí mismo*” y agrega que, “*el rol de la “femineidad” está prescrito por esta especularización masculina que escasamente corresponde al deseo de la mujer, el cual solo puede ser recuperado en secreto, ocultándose con ansiedad y sentimiento de culpa.*” (Citado en Guerra, 1995: p. 155)

Como hemos visto, las artistas estudiadas a lo largo de este trabajo han reclamado en todos los casos, el cuerpo femenino como el espacio desde el cual pueden socavar los límites patriarcales: límites de género, de clase, de cultura, de identidad, límites entre arte y obscenidad, entre lo visible y lo invisibilizado, entre lo completo y lo fragmentado. La eficacia discursiva y estética de sus propuestas, radica precisamente en el trabajo deconstructivo realizado desde los márgenes que socava toda noción esencialista. El cuerpo femenino, al vehiculizar un discurso de lo limítrofe, lo transgresor y lo fronterizo, se transforma en elemento de choque y de resistencia. En otras palabras, el cuerpo femenino, como escenario de las prácticas estéticas, no es un simple efecto lingüístico que puede ser reducido a una matriz de significantes; por el contrario, es un agente actuante, productivo, que posee un principio de movimiento y transformación. Se trata, dicho en otros términos, de un cuerpo preformativo capaz de producir nuevos significados.

En síntesis, al intentar responder las preguntas formuladas inicialmente, hemos visto que el cuerpo femenino, en la medida en que funciona como un texto dentro de un espacio histórico-social específico en relación con códigos dominantes,

se transforma en una cuestión de poder, de praxis política. En una aproximación crítica al contexto artístico costarricense, diverso y cambiante, observamos que las artistas analizadas aquí constituyen un aporte fundamental en la producción contemporánea. Su inserción en la escena cultural centraliza un cuerpo performativo capaz de producir desde los bordes, desde los márgenes, una nueva racionalidad.



Bibliografía

- Alonso, Luis Enrique. (1994) "Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa" en J.M. Delgado y J. Gutiérrez: *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- Alonso, Rodrigo. (1999) *En los confines del cuerpo y de sus actos*. [http://www.arteuna.com/CRITICA/Rodrigo Alonso.htm](http://www.arteuna.com/CRITICA/Rodrigo%20Alonso.htm). 24 Febrero 2006.
- Arfuch, Leonor. Ponencia. [http://www. Quinto Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica.htm](http://www.QuintoCongresoInternacionaldeLaFederaciónLatinoamericanaDeSemiótica.htm). 2002. (22 Julio 2005).
- Arguedas González, Elena. (2005) *Making-believe: In the Edges with Francesca Woodman*. Tesis de Maestría en Literatura Inglesa, San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Bakhtin, Mijail. (1975) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barbutto, Carla. *Burn out femenino. Al borde de una ataque de nervios*. <http://www.conexiones@claringlobal.com.ar>, (5 de octubre, 2005).
- Barry, Kathleen. (1987) *Esclavitud sexual de la mujer*, Barcelona: Edicions de les dones.
- Barthes, Roland. (1994) *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1993) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Caídos.

- Bauman, Zygmunt. (2000) "La solidaridad puede vencer a los genocidas." *Puentes*, año 1, N.º 2, Diciembre. La Plata: Ediciones al margen.
- Bayer, Osvaldo. "El avance del odio". <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-62911-2006-02-11.html>, (11 de febrero, 2006).
- Belli, Patricia. (1999) *Hay una visión conservadora respecto al concepto de pintura. Bienal de Pintura Nicaragüense*. Nicaragua: Fundación Ortiz-Guardián.
- Blasco, José María. (1992) *El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo*. <http://www.epbcn.com/personas/JMBlasco/publicaciones/19921022.pdf>, (11 de febrero, 2006).
- Bordo, Susan. (1998) "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo," Traducción de Moisés Silva. <http://publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/laventan/Ventana14/14-1.pdf>, (11 de febrero, 2006).
- Bornay, Erika. (1994) "Mujer y mito. El desnudo yacente." *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona - Institut Catalá de la Dona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Bourdieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. (1999) "Sujetos de sexo/género/deseo." *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, S.A..
- Calabrese, Omar. (2001) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Calvo, Ernesto. (2001) "¿Videoarte en Centroamérica?: pero se mueve" en *Espacios/cuerpos/identidades. Videoarte costarricense (y algunos convidados...)*. San José: Centro Cultural de España.
- Cao, Marián. (2000) "La creación artística: un difícil sustantivo femenino." *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Nancea.
- Clark, Keneth. (2002) *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Forma.
- Castellote, Alejandro. (2003) *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana (1991-2002)*. Barcelona: Lunwerg Editores.

- Cazali, Rosina. (2002) "Centroamérica, el arte visible de las mujeres", San José: Pregonera, Año N.º3, Setiembre/Octubre.
- _____ (2002)- "Ana Mendieta. De vuelta a la tierra". *Especios que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago: Isis Internacional. Ediciones de las mujeres N.º 33.
- _____ (2003)- "Deslizándose a lo contemporáneo en el arte". *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería.
- De Diego, Estrella. "Figuras de diferencia". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol.II. Madrid, Visor, 1996.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (1985) *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Demarco, Magela. (2005) Mujeres japonesas salen a manifestarse contra la occidentalización de la belleza. <http://weblogs.clarin.com/conexiones/archives/001707.html>. (21 Febrero 2006)
- Derrida, Jacques. (1984) "Las artes del Espacio". www.dyd.com.ar/biblioteca/selecciona124.html (21 Febrero 2006)
- _____ (1985)- "Carta a un amigo japonés." *Revista de Estética* N.º 4 Bs.As.: CAYC.
- _____ (1989)- *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2001)- *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2001)- *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós.
- Díaz Bringas, Tamara. (2003) *En el trazo de las constelaciones*. San José: Centro Cultural de España.
- Díez del Corral, Pilar. (2000) "Educación artística: lo femenino en un desarrollo humano sostenible." *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Nancea.
- Duguet, Anne Marie. (2005) *El videoarte como concreción y expresión del lenguaje multimedia*. [http://www.VideoarteNo0\(Definición\).e-zineAtico.com](http://www.VideoarteNo0(Definición).e-zineAtico.com), octubre005, num.7. (21 Febrero 2006).

- Eckert, Gisela. (1986) *Estética feminista*, Barcelona: Icaria.
- Eisler, Riane. (1996) *Placer Sagrado. Sexo, mitos y la política del cuerpo*. Vol. 1 y 2 Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial.
- Escudero, Jesús Adrián. (2001) *La mirada del otro: una perspectiva estética*. <http://www.bib.uab.es/pub/enrahonar/0211402Xn32-33p245.pdf>. (21 Febrero 2006).
- Esteban, Mari Luz. (2004) *Antropología encarnada. Antropología desde una misma*. <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf> (21 Febrero 2006).
- Featherstone, Mike. (2002) "Culturas globales y locales." *Criterios*, No.33. La Habana: de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Fontenla, Marta y Bellotti, Maqui. (1997) 5ª Jornada sobre Feminismo y neoliberalismo, <http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-neoliberalismo.html>, (21 Febrero 2006).
- Foucault, Michel. (2002) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1977)- *Historia de la sexualidad*, Vol.1 Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1986)- *Historia de la sexualidad*. La voluntad de saber. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1994)- *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Planeta.
- Gadamer, Georg. (1998) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gainza, Gastón. (1993) "De exilios y extrañamientos." *Herencia*, Vol.5, N° 2, Universidad de Costa Rica.
- Giberti, Eva. (1989) *La mujer y la Violencia invisible*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- González de Chávez Fernández, María Asunción. (1998) *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- González Ortega, Alfonso. (1997) *Vida cotidiana en la Costa Rica del siglo XIX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Glocer Fiorini, Leticia. (2001) *Lo femenino y el pensamiento complejo.*, Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Glusberg, Jorge. (1986) *El arte de la performance.* Buenos Aires: Ediciones de arte.
- Goldberg, Roselee. (2000) *Performance art.* Barcelona: Ediciones Destino.
- Grosenick, Uta. (2001) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* Colonia: Taschen.
- Grosz, Elizabeth. (1994) *Volatile bodies. Towards a corporeal feminism.* Indianapolis: Indiana University Press.
- Guerra, Lucía. (1995) *La mujer fragmentada. Historias de un signo.* Santiago, Editorial Cuarto propio.
- Hernández, Carmen. (2002) *Reflexiones sobre un proyecto expositivo. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* (MBA, enero-marzo de 1998). <http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/ponenciacarmen.htm>. (24 Febrero 2006).
- Horn, Rebecca. (2000) *Catálogo Rebeca Horn.* Santiago de Compostela: CGAC.
- Huyssen, Andreas. (2000) "En busca del tiempo futuro." *Puentes*, La Plata: Centro de estudios por la Memoria, año 1, N.º 2.
- _____ (2002)- *En busca del futuro perdido.* México: Fondo de cultura económica.
- Iriarte, María Elvira y Ortega, Eliana. (2002) *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas.* Santiago: Isis Internacional.
- Jelin, Elizabeth. (1998) "Memorias en conflicto." *Puentes*. La Plata: Centro de estudios por la Memoria, año 1, número 1, agosto.
- Khun, Annette. (1985) *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality.* New York: Routledge.
- Lagarde, Marcela. (1990) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1996)- *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Editorial Horas y Horas.

_____ (1998)- *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Nicaragua: Memoria, Puntos de encuentro.

Lamas, Marta. (1996) “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género.’” *El género en la construcción de la diferencia sexual*. México: PUEG.

Lebenglik, Fabián. (1999) “La fotografía como taxidermia” en: <http://cotelcam.germangutierrez.com.ar/1999/99-11/99-11-09/pag29.htm>. (25 Marzo 2006.)

Le Breton, David. (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lerner, Gerda. (1986) *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.

Leroy, Margaret. (1996) *El placer femenino: Que piensan las mujeres sobre sexo*. Barcelona: Paidós.

Lipovetsky, Gilles. (1994) *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.

LLevat Soy, Mabel. (2003) “Rituales de identidad”. *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona, Lunwerg editores.

Lobo, Tatiana. “¿Mujeres al poder?” (2005) Informa-tico.com <http://www.informa-tico.com/php/expat.php?id=28-11-0508868&ed=78&fecha=28-11-05&foro=616> (24 Febrero 2006).

López Anaya. (1999) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Ediciones Emecé.

_____ (1997) *Estética de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Klemm.

López Fernández, Marián. (2004) “Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene.” <http://revistas.sim.ucm.es:2004/bba/11315598/articulos/ARIS9192110103A.PDF> (24 Febrero 2006.)

Macaya, Emilia. (1997) *Espíritu en carne altiva*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Madriz, Lucía. (2003) *Arte sobre el cuerpo: la disyuntiva del ser....*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España.
- Mandel, Claudia. *Entrevista a Regina Galindo*. San José de Costa Rica, Agosto 2005.
Entrevista realizada con Mariadela Díaz. San José de Costa Rica, Agosto 2005.
Entrevista realizada con Rebeca Alpizar. San José de Costa Rica, Octubre de 2005.
Entrevista realizada a Rocío Con. San José de Costa Rica, Noviembre de 2005.
Entrevista realizada a Lucía Madriz. San José de Costa Rica, Enero de 2006.
Entrevista realizada a Priscilla Monge. San José de Costa Rica, Enero de 2006.
Entrevista realizada a Karla Solano. San José de Costa Rica, Enero de 2006.
Entrevista realizada a Cecilia Paredes. San José de Costa Rica, Enero de 2006.
- Martin, Rosy. (2000) "Outrageous Agers." <http://www.var.ndirect.co.uk/outrageous/windex.html>. (24 Febrero 2006.)
- Martín Barbero, Jesús. (2002) *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. Efectos. Globalismo y pluralismo*, Montreal. <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/bienal/Mesa%209/carlosdandrea.pdf>. (24 Febrero 2006.)
- Martínez- Collado, Ana. (2005) "Perspectivas feministas en el arte actual." <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>. (26 Febrero 2006.)
- Mata, Álvaro. (1994) "Identidad costarricense: entre la ausencia, el olvido y la censura ontológica." *Herencia*, Vol 6 N.º 1 y 2, San José: Universidad de Costa Rica.
- Meskimmon, Marsha. (2003) *Women making art. History, Subjectivity, Aesthetics*. New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicolás. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Molina Jiménez, Iván. (2003) *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Monge Arenas, Luis. (1992) *Introducción a la historia de la fotografía*. <http://www.difo.uah.es/curso/c01>. (26 Febrero 2006.)
- Monroe C. Bearsdley, J. (1990) *Estética, Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Montenegro, Gustavo Adolfo. (2004) "Violencia, sangre y vino." <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/mayo04/160504/arte.html>. (26 Febrero 2006.)
- Mosquera, Gerardo. (2001) *Arte y cultura desde América Latina*. Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- _____ (2004)- *Esféras, ciudades, transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura*. Artnexus N.º 54, vol.3, Bogotá, Colombia.
- Mukarovsky, Jan. (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gilli.
- Navarrete, Ana. (1998) *Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas*. <http://www.carceldeamor.net/vsc/textos/textoanc.html>
- Nead, Lynda. (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich. (1972) *La genealogía de la Moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1981) *La voluntad de poderío*. Madrid: Edad.
- Oliveras, Elena. (1993) *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Palmquist, Meter. (1998) 100 Years of California Photography by Women: 1850-1950. <http://www.cla.purdue.edu/WAAW/Palmquist/Essays.htm#Preface>. (26 Febrero 2006.)
- Parcero, Tatiana. (2003) "Rituales de identidad". *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg editores.
- Parreño, José María. (2005) "Fotógrafas de lo imperceptible." *El País*. http://www.elpais.es/articulo/elpbabart/20050416elpbabart_2/Tes (16 de abril de 2005)

- Pérez-Ratton, Virginia. (2002) *Siete incursiones en la III Bienal Iberoamericana de Lima 2002*. San José: Publicaciones TEOR/éTica N.º 16, julio.
- _____ (2002)- *Las armas equívocas de Priscilla Monge. Priscilla Monge: armas equívocas*. San José: Publicaciones TEOR/éTica N.º 15, abril.
- Pérez Carreño, Francisca. (1996) “Umberto Eco: del ícono al texto estético.” *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Madrid: Editorial Viso.
- Pérez León, Dermis. (1998) “Cuerpo, fragmento y memoria.” *Art Nexus* N.º 27, enero-marzo. Bogotá, Colombia.
- Ramírez, Juan Antonio. (2003) *Corpus Solus*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Saal, Frida. Lacan \diamond Derrida en <http://www.booksandtales.com/talila/lacderes.htm>. (24 Febrero 2006.)
- Schuler, Margaret. (1997) “Los derechos de las mujeres son derechos humanos: la agenda internacional del empoderamiento.” *Poder y Empoderamiento de las Mujeres*. Bogotá: TM editores.
- Sontag, Susan. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Spence, Jo. (1986) The development of photo therapy. <http://hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/thanks.htm> (22 Marzo 2006)
- Strelczenia, Marisa. (2001) “Fotografía y memoria: la escena ausente.” *Ojos crueles*, N.º 7, Año 1, Octubre 2004/marzo 2005. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Taylor, D. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.” *El despertador. Teoría política*. <http://www.eldespertador.info/despierta/textdesper/memoperform.htm> (22 Febrero 2006)
- Tibol, Raquel. (2002) *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2004/guillen.pdf>. (24 Febrero 2006)
- Toledo, Aída. (2002) “En el performance y la instalación. Espacios imaginarios de artistas guatemaltecas” en *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago: Isis Internacional.

- Valles, M. S. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Vargas, Sussy. (2005) “Las formas del deseo.” <http://www.artstudiomagazine.com> (24 Febrero 2006)
- Vattimo, Gianni. (1986) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2006)- “Necesitamos un Nuevo Lutero”. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/04/08/u-01173063.htm> (24 Febrero 2006)
- Virilio, Paul. (1998) *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Walter, Paul. (2002) *El cuerpo fragmentado*. <http://www.revistapolis.cl/7/walder.doc> (24 Febrero 2006)
- Wajcmann, Gérard. (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Weedon, Chris. (1987) *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, New York: Basil Blackwel.
- Wolf, Naomi. (1991) *The Beauty Myth. How images of Beauty are used against women*. New York: William Morrow and Company.
- Yerushalmi, Yosef. (1998) *Usos del olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zamora Betancourt. (2002) “La representación del desnudo femenino en el arte de las mujeres”. *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago: Isis Internacional. Ediciones de las mujeres N.º 33.
- Zunzunegui, Santos. (1989) *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Índice temático

A

abyecto 151, 217
androcentrismo 55
androgenismo 37
anime 105
antropofagia 39, 179
apolíneo 46
arte conceptual xv, 23, 25, 89, 130
arte feminista 129, 204, 211

B

Bellas Artes 116, 145, 235
belleza 22, 23, 71, 90, 98, 110, 112, 123, 133, 134, 137, 144, 152, 153, 157, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 199, 202, 204, 206, 208, 225
body art xv, 22, 23, 34
borde vii, viii, ix, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 45, 58, 76, 90, 96, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 118, 150, 151, 153, 157, 158, 166, 175, 176, 180, 182, 184, 185, 187, 188, 190, 193, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 209, 211, 215, 223
bovarismo 160

C

cautiverio 4, 99, 100, 101
cómic 104, 215
comunicación 4, 5, 26, 30, 37, 46, 50, 65, 66, 87, 88, 103, 123, 129, 152

conceptualismo 14
consumo 36, 102, 178, 179
creación artística 25, 65, 224
cubismo 25, 174
cuerpo iii, v, vii, viii, xi, xii, xiii, xiv, xv, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 14, 17, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 59, 60, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 82–235, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 134, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 164, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 232
cuerpo-rizoma viii, 182
cultura patriarcal 6, 37, 159, 161, 163, 217

D

deconstrucción vii, xiv, xv, 9, 10, 11, 12, 17, 21, 58, 65, 129, 133, 193, 213, 225
descentramiento 13, 82, 102
desnudo femenino 71, 72, 73, 76, 156, 157, 174, 192, 199, 200, 231, 233
différance 57, 95
dionisiaco 46
discurso patriarcal 200, 213
diseminación 11, 58, 107
dominio masculino 55

E

ergon 12, 13, 17
erotismo 192
espectador 22, 29, 46, 47, 49, 56, 60, 70, 87, 157, 171, 178, 181, 183, 185, 203, 210
estereotipos 26, 71, 88, 90, 114, 131, 133, 134, 143, 202
ex-voto viii, 175

F

feminismo 6, 177, 224, 226, 228, 229

fotoinstalación 182, 183, 184

Fragmentos viii, xvi, 169

G

global 39, 97, 104, 109, 110, 197

globalización xiv, 42, 60, 110, 115, 130, 229

H

happening xv, 25, 83

historia del arte xi, xv, xvi, 16, 21, 22, 24, 28, 37, 38, 75, 86, 87, 129, 132, 182, 190

I

identidad femenina 66, 90, 95, 101, 102, 133, 145, 161, 163, 167, 194, 199, 211, 215

imagen-símbolo 205

imaginario femenino 172, 185, 220

incompletud 163, 164

inmaterialidad xv, 22

instalación 151, 178, 182, 185, 186, 232

intertextualidad 16, 17, 58, 215

K

kitsch 161

L

literatura iv, 23, 26, 52, 58, 145

locura 118, 158, 159, 160, 161, 217

logocentrismo 9, 12

M

manga xvi, 105, 106, 110

margen 10, 11, 12, 13, 56, 57, 76, 96, 102, 108, 118, 150, 157, 158, 184, 190, 193, 199, 206, 209, 224

máscara 90, 110, 140, 142, 200, 215

memoria 227, 228

metáfora visual 194

metalenguaje 17, 26

mitos 31, 40, 70, 101, 113, 226
modernidad 42, 58, 77, 113, 201

N

naturaleza xiv, 7, 10, 16, 17, 26, 31, 35, 52, 66, 71, 72, 74, 75, 77, 82, 85, 112, 113, 146, 162, 174, 184, 189, 190, 193, 205, 207

O

obsceno 156, 157, 217
otredad 39, 64, 95, 109

P

palimpsesto 107
paregon 12, 13, 76, 157, 190, 199
patriarcado 4, 54, 124, 192, 201, 228
patriarcalismo 55
performance xv, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 56, 57, 86, 130, 146, 150, 161, 227, 232
performativo 24, 120, 122, 221
positivismo 58
posmodernidad 91

R

receptor 46, 185
renacimiento 16, 46, 63, 72, 173, 181
rizoma viii, 182, 183, 184

S

sangre menstrual 151
sensualidad 72, 74, 89, 155, 157
sexualidad viii, 4, 5, 22, 32, 34, 69, 70, 75, 87, 88, 89, 114, 119, 154, 174, 192, 197, 198, 199, 218, 226, 231
sexualidad femenina 70, 154, 198, 218
simulacro 37, 106, 108, 110, 223
sociedad de masas viii, 32, 37
subjetividad 4, 8, 21, 22, 56, 64, 67, 68, 69, 100, 112, 140, 150, 163, 181

suplemento vii, 8, 9, 10, 11, 133, 202, 205
Surrealismo 58

T

tabú 133, 146, 149, 151, 217

tabúes 23, 35, 108, 133, 145

tabula rasa 8

transparencia ix, xvi, 57, 171, 201, 203, 206, 207, 209, 211, 218

U

unicidad 915, 94

Ur Eine 46

V

vanguardia 25, 71

Venus 30, 35, 72, 73, 74, 75, 84, 86, 88, 89, 173, 178, 181

Videoarte viii, xv, 129, 145, 152, viii, 127, 224

video performance 146, 161

violencia simbólica 118, 119, 123

virtual 57, 90, 94, 95, 96, 101, 113, 130

Acerca de la autora

Argentina, Profesora Nacional de Dibujo y Pintura por la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Magíster Artium, 2006, Graduación de Honor (SEP-UCR). Estudiante del Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, de la Universidad de Costa Rica.

Profesora de los cursos de Historia y Teoría de la Arquitectura, Estudios Teóricos del Arte, Historia del Diseño, en universidades privadas y de los cursos Apreciación del Arte Latinoamericano, Teoría del Arte, Taller de Artes Plásticas y Enseñanza de las Artes Plásticas en la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica.

Fundadora del Museo de las Mujeres, Costa Rica, 2009.

