



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

LA DECONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL ARTE SEGÚN LA VISIÓN OCCIDENTAL

**Trabajo Final de Licenciatura en Artes Visuales
con orientación en Pintura.**

Alumnas: Calleja, Solana; Bouchet, Camila;
Mengo, Macarena.

Asesor: Yonahara, Sergio.

2022

ÍNDICE

Introducción.....pág. 4

Mujeres como punto de partida

Fundamentación del carácter grupal del Trabajo Final.....pág. 5

Fundamentación de la temática.....pág. 6

Objetivos generales.....pág. 7

Capítulo I: INICIO DE LA INVESTIGACIÓN A PARTIR DEL LIBRO

“MUJERES”pág. 8

Apreciaciones generales.....pág. 8

Materialidad objetual como puntapié inicial

Relevamiento y selección de material visual

La dicotomía de la visión.....pág. 10

entre mirar y ver

El “otro”.....pág. 12

El “otro” dentro de una misma sociedad.....pág. 13

Sobre hacer nuestro al otro.....pág. 14

¿Qué es lo que vemos y cuál es el efecto?

IV. Recorrido histórico.....pág. 16

Pictorialismo.....pág. 16

Lo documental y el retrato.....pág. 18

Lo exótico como fetiche/voyerismo.....pág. 20

Orientalismo

Retrato.....pág. 22

El desnudo en la fotografíapág. 23

Idealización.....pág. 26

Representación de la mujer.....pág. 28

Capítulo II: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO COMO TEMA DEL ARTE A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL ARTE OCCIDENTAL, Y COMO ARQUETIPO Y ARGUMENTO FUNDAMENTAL DE LAS ARTES

CLÁSICAS.....pág. 29

El cuerpo femenino como no lugar en la representación artística occidental.....pág. 29

El no lugar.....pág. 29

El origen del estereotipo corporal femenino occidental.....pág. 32

La diferencia en el tratamiento de la figura femenina y la masculina.....pág. 35

Estereotipos femeninos.....pág. 37

La imagen femenina como alteridad y musa.....pág. 42

La mirada femenina y la mirada masculina.....pág. 44

El desnudo femenino en la historia del arte.....pág. 45

Capítulo III: SOBRE MUJERES EN EL ARTE/MUJERES ARTISTAS.....pág. 61

Desigualdad.....pág. 61

Estrategias de emancipación.....pág. 63

Feminismo.....pág. 68

PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Producción artística (a) Mengo, Macarena Elizabet.....pág. 71

Producción artística (b) Calleja, Solana.....pág. 93

Producción artística (c) Bouchet, Camila.....pág. 144

Puntos de encuentro entre las producciones individuales.....pág. 172

Montaje.....pág. 174

Conclusiones finales.....pág. 186

Bibliografía.....pág. 188

Mujeres como punto de partida

El presente trabajo de investigación es de carácter grupal y constituye nuestro Trabajo Final de la Carrera Licenciatura en Artes Visuales con Orientación en Pintura de la Universidad Nacional de Córdoba. El desarrollo teórico complementa el proceso de análisis, estudio histórico y posterior producción artística. La finalidad de esta última, es reflexionar respecto a la representación histórica del cuerpo femenino desde el punto de vista de artistas mujeres, retroalimentando nuestras producciones desde el trabajo grupal y las perspectivas individuales.

El libro *Mujeres*, del geógrafo y reportero gráfico Pablo Sigismondi, es el puntapié inicial de nuestro trabajo de investigación. Del análisis de dicho libro surgen interrogantes respecto a la representación histórica del cuerpo femenino según la visión Occidental y respecto a la vigencia de cánones clásicos de representación.

Como a lo largo de la historia, estas imágenes deben ser consideradas un hecho histórico por sí mismas y no por representar un hecho histórico en sí. De esta manera, se convierten en un objeto de desconfianza debido a que el arte es una herramienta que intenta reaccionar al mundo externo, rigiéndose a través de una línea de convenciones internas que han ido mutando constantemente a lo largo de la historia.

El libro comienza con un texto introductorio realizado por María Teresa Andruetto, quien, a lo largo de las tres primeras páginas lleva a cabo un relato de carácter rápido y biográfico sobre Pablo Sigismondi. Este es el primer encuentro que moviliza nuestra percepción analítica y nos conduce a una necesidad de comprender el trasfondo de este trabajo. En las posteriores páginas, nos encontramos con una variedad ampliada, pero a la vez limitada de retratos que varían en la totalidad de los integrantes que los componen y, por sobre todo, en los signos visuales y escritos.

Fundamentalmente se pone en juego el concepto nombrado por Bill Nichols como *fidelidad de la imagen*. Es por esto, que nuestra percepción respecto al libro quedará ligada a una concepción de tipo personal y a la credibilidad de lo que vemos en ellas. El darnos cuenta de esto, nombrarlo, exponerlo y actuar en consecuencia, es el único modo seguro de responder respecto a lo que muestran las fotografías.

Este trabajo intenta visibilizar desde un estudio de tipo analítico la marginalización de la mujer en el mundo del arte, romper con cierto grado de violencia simbólica que aún existe ante la capacidad de las mujeres. Además, intentamos desde la producción y exhibición de obras de mujeres artistas, desmontar aquellos lugares que intentaron silenciarlo, desmontar los estereotipos socialmente aceptados e instaurados como correctos.

Fundamentación del carácter grupal del trabajo final

El encuentro entre nosotras potenció el interés por abordar aquellas dudas y puntos que surgieron de la observación del libro “Mujeres”. A partir del análisis de componentes que posteriormente desarrollaremos, se desprendieron interrogantes acerca del concepto que percibe a “la mujer” en singular, como arquetipo y entidad universal. Esta mirada que percibe a la mujer como alteridad, nos impulsó a elegir la temática tratada, la cual nos atraviesa completamente. En primer lugar, por ser mujeres y también, por vivir en un momento histórico en el cual la tendencia social oportunamente problematiza el género y la desigualdad de las mujeres. Es por esto, que juntas nos hemos impulsado mutuamente a realizar un proceso de aprendizaje problematizando el cuerpo femenino dentro de las artes visuales.

Para el planteamiento del trabajo final, cada una de las integrantes del grupo desarrolló producciones individuales a partir de temáticas puntuales y diferentes disciplinas tales como la fotografía, el collage, la pintura y el dibujo. Las mismas, se esbozan en la investigación teórica, y se problematizan y desarrollan de manera personal. Si bien trabajamos individualmente para la

construcción artística del trabajo, fue crucial el encuentro, desde la reflexión y el intercambio. Este trabajo final no hubiese sido el mismo sin el quehacer en equipo, ya que atravesamos juntas todas las etapas de este proceso. El conjunto de producciones obtenidas forma parte de las reflexiones que surgieron a lo largo de todo este tiempo de arduo desarrollo.

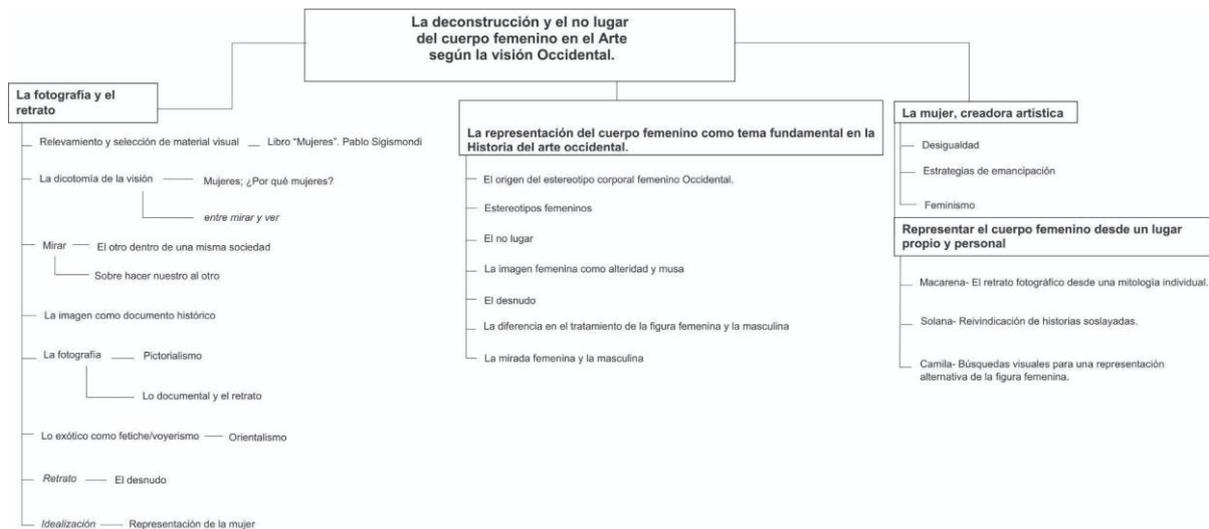
Fundamentación de la temática

A lo largo de la historia del arte occidental el cuerpo femenino, nunca fue tratado como un lugar autónomo, sino que constituyó un tema, un arquetipo, un espacio vacío para la creación artística. Así fue como por siglos, la visión masculina creadora exclusiva de obras de arte, se impuso con sus propios significados y deseos.

Consideramos que nuestro trabajo final de grado, desde la investigación y la producción artística, aportará valor al campo de las artes visuales, al colaborar en la concientización del lugar impuesto, o “no lugar” que les fue asignado a las mujeres en la historia del arte, además de proponer nuevas imágenes y producciones desde nuestro lugar particular.

En nuestro trabajo final, desarrollamos diversos temas que convergen en la representación del cuerpo femenino, como son; el origen griego del ideal corporal femenino occidental, los estereotipos femeninos, la diferencia en el tratamiento de la figura femenina y masculina, el rol de musa y sus cualidades, la historia del desnudo femenino, ejemplos de obras donde se materializan la mirada femenina y la masculina en la práctica artística, el retrato fotográfico y el surgimiento de la creación artística femenina desde un lugar autónomo.

El cuadro a continuación detalla los conceptos fundamentales que desarrollamos en nuestro trabajo de investigación y, por ende, en las siguientes páginas.



Objetivos generales

- A. Representar el cuerpo femenino desde un lenguaje visual propio, correspondiente a nuestra sensibilidad y forma personal de percibir el mundo.
- B. Fomentar la reflexión sobre el lugar impuesto o “no lugar” que les fue asignado a las mujeres en la historia del arte.
- C. Aportar desde nuestra práctica al acervo de obras artísticas visuales que han propuesto formas disidentes de representar el cuerpo de la mujer, rechazando su objetivización y estereotipación como género inferior al masculino, susceptible de ser manipulado y controlado.

Capítulo I: INICIO DE LA INVESTIGACIÓN

A PARTIR DEL LIBRO “MUJERES”

Apreciaciones generales

Materialidad objetual

Relevamiento y selección de material visual

La selección del material comienza con el acercamiento, que en principio parece ser de carácter azaroso, con el libro *Mujeres*. El mismo es una edición ilustrada por fotografías de archivo tomadas a lo largo de diversos países por quien es el geógrafo y reportero gráfico Pablo Sigismondi (Córdoba, Argentina). El encuentro con el libro nos produjo una atracción visual hacia las imágenes que contienen, y nos sentimos identificadas y a la vez ajenas a esas fotografías.

Los retratos presentes en cada página, dejan a la vista diversos modelos de realidades sociales y culturales, que en su conjunto configuran un documento como vestigio de los viajes realizados por Pablo Sigismondi. Cada retrato está acompañado de una breve consideración, a modo de referencia, en donde se relatan los lugares a los que pertenece cada retratado/a y una acotada reseña que lo “ejemplifica”. Estos pies de foto fueron realizados por la escritora Argentina María Teresa Andruetto.

A modo de aclaración respecto a la intencionalidad del trabajo fotográfico sobre *Mujeres* realizado por Pablo Sigismondi, transcribimos un párrafo de lo que forma parte del prólogo del libro. El mismo fue escrito por María Teresa Andruetto (2015):

Este libro toma un recorte de la extensa obra de Pablo, una zona de esa obra a la que soy particularmente sensible, imágenes de mujeres de todas las culturas, de todas las edades, labores y condiciones. ¿Por qué mujeres? La mujer es quien cuida, acompaña y sostiene, dice, física y espiritualmente es más fuerte en el dolor y ante la muerte; es

la que más soporta el olor a sangre y también la que más lucha por la paz. Dice que para conocer una cultura hay que ver primero cómo viven sus mujeres, que ellas son el secreto de una sociedad, tiene una conexión más íntima con la tradición, con la identidad y en general con todo lo que es la tierra. Como queda más aislada, tiene menos contaminación con el mundo globalizado, es ella quien lleva el gen de la tierra.

Andruetto procura interpretar la pretensión simbólica del trabajo de Sigismondi. Expone la supuesta carga poética del contenido de los retratos que conforman el punto de partida de los interrogantes principales de nuestro trabajo de investigación y análisis.

Mujeres se encuentra seccionado en nueve capítulos que abarcan entre cinco y diecinueve retratos cada uno. El libro comienza con una primera imagen fotográfica en donde se presenta a Pablo Sigismondi con su madre Margarita en sentido de dedicatoria.

Las páginas posteriores a este retrato no contienen título de referencia sobre el capítulo al que forman parte. Podríamos deducir, por la cita que se encuentra debajo de cada página, que las primeras fotografías pertenecen a retratos de ancianas. Posteriormente se exhibe a lo largo del libro, en rango cronológico:

- I. Ancianas (siete retratos)
- II. Madres (nueve retratos)
- III. Niñas (nueve retratos)
- IV. Jóvenes (once retratos)
- V. Artistas (once retratos)
- VI. Mujeres en lucha (siete retratos)
- VII. Mujeres y creencias (once retratos)
- VIII. Mujeres trabajando (diecinueve retratos)

IX. Mujeres con Pablo (cinco retratos)

Haciendo un recorrido general, algunas imágenes ocupan un espacio de dos páginas, mientras que otras solo una. Los retratos que abarcan dos páginas simultáneamente son las que dan inicio a algún capítulo. Las dimensiones de las fotografías, su orientación y la cantidad de personas presentes en cada una de ellas varía continuamente. Generalmente los retratos exponen mujeres en forma individual, pero, también aparecen grupos de dos, tres, cuatro y hasta multitudes.

La distancia de la cámara también cambia, desde primeros planos hasta planos de cuerpo entero. El acompañamiento de los paisajes deja en evidencia las zonas y condiciones en las que sobrevive cada persona que es retratada en la misma. En muy pocas imágenes el fondo se encuentra sin evidencias de paisajes o de algún otro elemento. Muchas fotografías también aluden a festividades y protestas.

En el último capítulo, el de *Mujeres con Pablo*, los cinco retratos que contiene se diferencian del resto ya que se encuentra al mismo autor de las fotos en pose acompañado de mujeres. Este capítulo presenta una serie de autorretratos de Sigismondi.

La dicotomía de la visión

Entre mirar y ver

La capacidad de *ver* nos parece un tema que simplemente se limita a la apreciación cotidiana e inconsciente del entorno que nos rodea. Claramente, detrás de esta actividad se encuentra el procesamiento de la información realizada por el sistema nervioso. Es decir, la capacidad de ver se divide en una seguidilla de etapas procesuales de reconstrucción post actividad perceptiva.

Corta y llanamente hablando, el proceso de reconstrucción comienza cuando nuestra visión recibe la información lumínica que reviste la escena,

persona, objeto, etcétera, que se nos postula en frente de nuestros ojos. Dicha información es transportada, desde la corteza visual primaria, hacia dos vías primordiales que nos facilitan el procesamiento de la información para agilizar y facilitar nuestra interrelación con lo que se nos presenta en frente: la *dorsal* y la *ventral*. La primera de estas vías es inconsciente y se podría decir que es la que se encarga de las representaciones espaciales, guiando la acción. Podríamos llamarla como la representación del “*donde*”. La segunda, la vía ventral, es proporcionalmente consciente y se encarga del reconocimiento de lo percibido. Se podría nombrar como la fase del “*qué*”.

El proceso realizado rápida y minuciosamente, principalmente por estas dos vías, nos permite una conciencia física y mental del entorno que nos rodea.

El trabajo de la visión es claramente más amplio que en las líneas descritas anteriormente. Pero nuestra intención no es hablar tanto del proceso de percepción desde el punto de vista biológico, sino más bien utilizarlo como indicio comparativo para abordar el concepto *mirar*. Mirar desde el punto de vista que propone John Berger, es decir, “*que volvamos a mirar lo que tantas veces creíamos ya haber contemplado*”. Este tema, el de volver a *mirar*, es el abordaje de un sistema de contemplación que nos lleva a dirigir la vista hacia algún *objeto x*, que consciente o inconscientemente ya fue visto. Observarlo como si fuera la primera vez, detenerse y contemplarlo sin desligarnos de nuestras creencias aprendidas previamente.

En este trabajo buscamos interpretar la manera de mirar de Pablo Sigismondi a la hora de realizar las fotografías que conforman su libro. Abordamos estas imágenes, las analizamos, interrogamos e intentamos comprender los indicios respecto a los cánones históricamente representados que presentan dichas fotografías.

El “otro”

Del encuentro de Pablo con “Mujeres”

El interés por la identidad cultural y los choques culturales generan un debate en torno al multiculturalismo para poder plantear una visión sobre el pasado.

Cuando un individuo se enfrenta a una cultura distinta a la misma se producen consecutivamente dos reacciones, una es negar esa distancia asimilando al otro y a nosotros mismos desde una analogía; la otra es ver al “otro” como un reflejo del “yo”. Este último consiste en la intervención de una cultura distinta a la propia, así se convierte a ese otro en nuestro congénere.

Esta asimilación del otro puede observarse en los grabados holandeses del siglo XVII. Podemos entender que cuando se produce el encuentro entre dos culturas totalmente distintas, probablemente las imágenes que una haga de la otra estén totalmente estereotipadas. Este término, “estereotipo”, forma parte de la relación existente entre la imagen visual y la imagen mental. Generalmente se exageran determinados elementos que conforman la realidad o se exageran otros.

Con la idea de generar una imagen globalmente simplificada, las imágenes europeas de los pueblos originarios americanos eran frecuentemente compuestas utilizando rasgos de individuos originarios de otras regiones. La mayoría de los estereotipos representativos respecto a un “otro” contienen componentes hostiles, despectivos y hasta muchas veces condescendientes. Así, el otro como otro distinto se convierte en un ser exótico, completamente distante a uno mismo.

La imagen distorsionada sobre sociedades completamente distintas a la del autor, generó muchas veces la creación de “razas monstruosas”. Un ejemplo claro de esto es la xilografía que circulaba por Alemania luego de que en 1500 los portugueses desembarcaran por primera vez en Brasil. Algunos portugueses, por ejemplo, los de la tribu tupinamba, eventualmente practicaban el canibalismo comiendo carne de sus enemigos. Pero este

grabado generaba una generalización que arrojaba la idea de que todos los portugueses eran caníbales.

El “otro” dentro de una misma sociedad

Dentro de una determinada cultura se generan procesos de distinción y distanciamiento. Muchas veces los hombres se han definido en contraposición a la imagen de la mujer. Esta distinción ha sido encarnada frecuentemente en imágenes (“mirada masculina”). Algunos artistas centraron su trabajo en realizar imágenes sobre un “otro”, como es el caso de David Teniers el Joven, el cual pintó brujas, alquimistas y campesinos.

La “mirada masculina” en los siglos XVIII y XIX estuvo acompañada generalmente de distorsiones y representaciones de mujeres como seres extraños, repulsivos y seductores. Las imágenes de prostituta ofrecen el ejemplo más claro de estereotipo alienante. Manet en su Olympia representa a las odaliscas de Oriente; Edgar Degas subraya los rasgos considerados menos atractivos en una mujer; Grosz caricaturizaba a mujeres y las presentaba con una idea de arpías rapaces.

La idea de alterización de la mujer estuvo representada por mucho tiempo con la imagen de una bruja. Por ejemplo, la xilografía del alemán Hans Baldung Grien representa a la bruja como una mujer desnuda volando sobre una cabra. Durante el siglo XVI y XVII comenzaron a existir gran cantidad de representaciones de brujas cocinando o comiéndose a niños. Se puede apreciar esa contaminación visual de imágenes como los ya nombrados “caníbales” portugueses. Durante los siglos XVII y XIX la figura de la bruja pasó a ser una arpía con un sombrero puntiagudo y una escoba, rodeada de pequeños diablos.

Desde el siglo XII, pastores y labradores aparecerían en las imágenes occidentales a partir de representaciones grotescas, diferenciándose de personas de clase superior que los contemplara. De la mano de la urbanización las diferencias entre la ciudad y el campo fueron aumentando

velozmente. En los siglos XV y XVI, los campesinos eran representados a partir de figuras bajitas, con expresiones vulgares.

Durante los siglos XVII y XVIII la tradición con respecto al campesino cambió rotundamente. Esta fue ennoblecida e idealizada. El artista no tendría una mirada idealizante respecto a ellos, más bien contribuiría históricamente desde una mirada etnográfica, con la búsqueda de una representación lo más fiel posible de las vestimentas y las costumbres. Esta mirada etnográfica se puede apreciar en las fotografías de obreros, criminales y dementes del siglo XIX y XX.

La mirada científica en busca de una objetividad intenta representar a los individuos como especímenes. Una mirada completamente deshumanizante. David Livingstone, por ejemplo, encargó a su hermano Charles que fotografiara diferentes tipos de “especímenes” pertenecientes a distintas tribus.

Esa representación del otro está llena de prejuicios y estereotipos que no pueden ser tomados como un testimonio completamente fiel y real, sino más bien como un documento que expone un encuentro cultural.

Sobre hacer nuestro al otro

¿Qué es lo que vemos y cuál es el efecto?

La mirada que se crea entre Pablo Sigismondi y sus retratados/as, hace que se cree un lazo que conecte y confíe la aprobación, sin lenguaje verbal, de la situación. Más allá de no existir un lenguaje verbal del que podamos dar fe de las circunstancias en el que se abordaron cada uno de los retratos, sabemos que esa mirada confirma la existencia de ese *lenguaje que consiente*. Pero este lenguaje del silencio nos remarca también la distancia que se establece entre el fotógrafo y sus retratadas. Sigismondi, más allá de convivir en estadías más o menos largas con su retratada, siempre será un

sujeto externo (ya sea por su nacionalidad, cualidades físicas, contextos diversos, género, etc.)

Cada uno de los retratos nos encuentran, nos llenan de interrogantes. Nos sumergimos en el dolor del otro, en el sentimiento del otro, en la vulnerabilidad del otro. Cada imagen fotográfica de este libro se convierte en una muestra de la condición humana en donde nos expone y juzga, nos pone en un rol que nos incomoda y moviliza.

John Berger explica en su libro *Mirar (About Looking, 1980)*, que la imagen tomada por la cámara es doblemente violenta y que ambas violencias refuerzan el mismo contraste: *el contraste entre el momento fotografiado y todos los demás.*

En la acción de evidenciar diversas culturas a partir de una mujer por cada una de ellas hace darnos cuenta que convivimos en una sociedad en donde las generalizaciones son normalizadas, en donde la mujer, entre otros, se ataca o idolatra y parece no existir un término medio en donde la igualdad y la identidad se articule como recurso natural del individuo.

Pablo Sigismondi toma como mapa de sus viajes diversos rostros de mujeres como simbología de cultura. Cuando María Teresa Andruetto habla de él, lo nombra. Él no es un hombre, un fotógrafo, un geógrafo, una persona X. Él es Pablo Sigismondi. En cambio, las personas retratadas son mujeres, madres, ancianas, niñas. Parece que el límite entre ser y pertenecer no existe entre estas páginas. Las mujeres retratadas son solo mujeres portadoras de culturas, son solo un recurso que da indicio de la utilización del *ser como objeto de uso.*

Recorrido histórico

Pictorialismo

En el siglo XIX el movimiento impresionista empieza a cuestionar la manera en cómo se entendieron por siglos los modos de relación del cuerpo humano desde un canon clásico. Estos valores estéticos también influyeron en una de las innovaciones tecnológicas más revolucionarias de la historia: *la fotografía*. A finales del siglo XIX la fotografía empieza a posicionarse como categoría artística, esto se debe al movimiento denominado pictorialismo que surge como crítica a la fotografía académica. Con nuevas propuestas de efectos lumínicos y la atmósfera nublada que lo caracteriza, buscan crear ambientes etéreos, íntimos y misteriosos, cualidades asociadas generalmente con lo femenino.



Richard Polack | The Artist and His Model, 1914

La fotografía "Two Ways of Life", de Oscar Gustav Rejlander, tomada en 1857, fue la primera fotografía en ser considerada como una obra de arte. Esta imagen mantiene todos los elementos estilísticos reforzados por la pintura.



La fotografía pictorialista fue la primera capaz de introducir el desnudo fotográfico en exposiciones y eventos artísticos de gran relevancia. Alfred Stieglitz (1864-1946) fue uno de los pioneros en explorar la cualidad estética del estudio de fragmentos aislados del cuerpo humano.



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, 1918.

La invención de la película en 1884, hizo que fuera más accesible a la población en general. Se destacan fotógrafas como: Anne Brigman, Imogen Cunningham y Clarence H. White. Fue ahí donde comenzamos a ver mujeres fotógrafas y artistas, además de otras temáticas siendo narradas visualmente.

Lo documental y el retrato

La fotografía como sustituto de la memoria y el poder de la cámara en mano.

Desde sus inicios las imágenes buscan la posibilidad de ponerse en lugar de la realidad, sobre todo en la temática del retrato. La fotografía documental como expresión comenzó a utilizarse en Estados Unidos en los años treinta para designar aquellas imágenes que representaban sobre todo a los individuos más pobres. Se distinguen fotógrafos como Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) y Lewis Hine (1874-1940). Para poder hablar de las fotografías realizadas por ellos, es sumamente necesario estudiar el contexto en el que realizaron sus trabajos. Sus fotografías buscaban movilizar despertando la simpatía del público, trabajando con un carácter publicitario para reformas sociales y al servicio de diversas instituciones. Es por ello que en sus retratos podemos encontrar temáticas con respecto a la mano de obra infantil, los accidentes laborales, entre otros.



Lewis Hine, Niña trabajadora, 1915.

El fotógrafo alemán August Sander publicó en 1929 una serie de fotografías llamadas el Espejo de los alemanes. Busca representar retratos sociales a partir de individuos típicos. Conjuntamente, el fotógrafo americano Roy Stryker presentó una serie de fotografías denominadas “documentales” de donde podían apreciarse elementos claves de una escena social.



August Sander, Children Born Blind, 1921–1930.

El fotógrafo William Henry Fox Talbot (1800-1877) citaba a su obra como procedente de los artistas holandeses del siglo XVII, teniendo como temática a la representación de la vida cotidiana y familiar.

La fotografía fue y es considerada como un *documento* debido a su capacidad de dar testimonio directo de una realidad para luego tener el poder de recordar dicha realidad. El carácter temporal y emocional juega un papel primordial, por lo que la fotografía como documento, proporciona un testimonio particular del que muchas veces se percibe como más verídico que un texto escrito. A la manera de Pablo Sigismondi, la fotografía se aborda abarcando los dos géneros más dominantes dentro de ella, es decir, la *fotografía documental y el retrato*.

La fotografía se convierte en un testimonio directo que anteriormente era efectuado por la ilustración (dibujo, pintura, etc.). Se vuelve un tipo de certificado respecto a una realidad, que, en sus comienzos, fue de carácter absoluto e indiscutible. Hoy existe aún parte de ese carácter verídico de la imagen fotográfica, pero esta se ve expuesta a respuestas diversas en torno a su originalidad. Es decir, ya no es inmune a una contemplación de tipo crítica. La experiencia es la que nos resuena, su estética para presentarnos lo que vio con sus propios ojos. Pero esa estética, parece estar abordada desde distintos

ámbitos, sobre todo con respecto a la presencia de la mujer. Estos retratos van más allá de una cuestión cultural, estos retratos directa o indirectamente hablan de una cuestión de género.

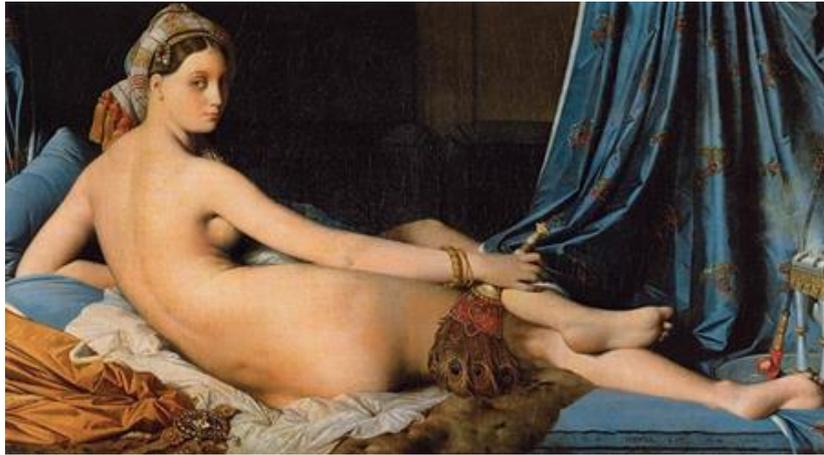
Aquello que se presenta en frente de la cámara, en parte, se limita por esa presencia. Es necesario despojarse del ego personal para permitirse retratar a otro. Permitir dejarlo ser desde su perspectiva personal, captando rasgos propios como el de sensualidad/sexualidad, que tan poco se ve en las fotos de Pablo. Nos parece que el único ejemplo universalmente permitido para una mujer dentro de estas fotografías es el de madre (protectora), anciana (vulnerable), niñas (dulces), etc. Esta limitación se presenta como consecuencia de una situación que pareciera solo permitirles *el estar* y no *el ser*.

Lo exótico como fetiche/voyerismo

Orientalismo

En los últimos años del siglo XX, el término orientalismo, utilizado para designar a los estudios de los especialistas occidentales en las culturas de Oriente Próximo, Medio y Lejano, ha tomado cierto grado de carácter peyorativo.

Se pueden encontrar varias pinturas occidentales con una mirada estereotipada sobre Oriente, sobre todo Oriente Medio. Estas imágenes contienen fundamentalmente una idea distorsionada o estereotipada respecto al sexo, la crueldad, odaliscas, esclavos, etc. Por ejemplo, la *Odalisca con esclava* de Ingres, le otorga al individuo Occidental la sensación de que ingresa a un harén y así puede conocer a esa “extraña cultura”.



Jean-Auguste Ingres, Odaliska con esclava, 1839/40, óleo sobre lienzo montado sobre panel. Fogg Art Museum, Cambridge, MA.

La aparición de carreras relacionadas a la antropología, las grandes expediciones al norte de África y a India, intensifican esa búsqueda de lo exótico, de conocer a otro. La colonización de territorios desconocidos fascinó a occidente. Estos mundos se revelaron en gran parte gracias a la fotografía en donde se realizaban puestas en escena con representaciones de retratos de diversas culturas.

En muchas fotografías se destaca una intención de erotismo disfrazada de estudio antropológico. La intención de unos no es la percepción de otros. Esta justificación del voyerismo en la forma de estudiar diferentes poblaciones del mundo, se consideró correcta a finales del siglo XIX, cuando el conocimiento de las formas femeninas estaba generalmente reducido a esposas y prostitutas. La moral cristiana se vio más ofendida por los cuerpos de los nativos desnudos que por la masiva distribución de sus imágenes.

Las fotografías europeas tomadas durante el siglo XIX y XX respecto a escenas de vida de Oriente Medio, contribuyen a perpetuar esa mirada estereotipada. La larga historia de la mirada estereotipada y su proliferación, responden a los afanes voyeristas del espectador.

La idea de Oriente desde una mirada Occidental variaba según el interés del artista y el género. Delacroix y Gericault, por ejemplo, mostraron

un gran interés por las culturas pertenecientes al norte de África. Otra distinción es la existente entre el estilo “romántico” exotizante y el llamado estilo “documental”, “etnográfico” hallado en pintores del siglo XIX sobre escenas típicas de Oriente Medio. Por ejemplo, con respecto al estilo etnográfico, podemos nombrar al dibujo de Delacroix *Dos mujeres sentadas*. Un problema fundamental en las imágenes documentales es que centran su mirada en lo típico y no así en lo individual.

Es posible percibir en casi todos los periodos del arte occidental un discurso social muy similar en el que el cuerpo de la mujer era tomado como mercancía y al mismo tiempo prohibido al discurso público. La representación casi monstruosa de un individuo culturalmente distinto es un rasgo expresivo respecto a la xenofobia de Occidente.

Retrato

Antes de 1880, cuando se utilizaba la cámara trípode y los veinte segundos de exposición, los fotógrafos solían construir las escenas, decían dónde y cómo debían situarse los retratados, además de la expresión con la que debían presentarse frente a la cámara. Esta especie de ficción pictórica se vio intensificada por la intervención del fotógrafo en la búsqueda de adecuación a sus intenciones, por la que la autenticidad de la foto es muchas veces puesta en tela de juicio. Un ejemplo en el que se pone en duda la veracidad de la imagen es la nombrada fotografía de la Guerra Civil española, la *Muerte de un Soldado* (1936) de Robert Capa.



El retrato ha sido regido por un sistema de convenciones a lo largo de la historia. Los componentes como las vestimentas, los accesorios, los gestos y otros elementos que se presentaba como entorno constituyen un sistema de símbolos, lo que hace considerar al retrato como una forma simbólica.

Las vestimentas muchas veces generan confusiones a la hora de dar testimonio histórico, sobre todo en los retratos anteriores a 1900. Los retratados posaban con sus mejores trajes, disimulando siempre los defectos, evidenciando una actitud más elegante que lo habitual. Los objetos y accesorios que acompañaban al modelo dan gran énfasis a la regla general de la autorrepresentación. En el arte renacentista la presencia de un gran perro acompañando al retratado hacía alusión a la caza y la virilidad aristocrática, mientras que la presencia de un perro de pequeño tamaño acompañando a una mujer o a una pareja de cónyuges representaba posiblemente la fidelidad. “dando a entender que la esposa es al marido como el perro al hombre”. (Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Página 32)

El desnudo en la fotografía

Las convenciones de los retratos fotográficos sobre desnudos debían cumplir con la estética esperada por la Academia de Bellas Artes para no ser catalogados como pornográficos y, en consecuencia, prohibidos. Retratos como *Circa* (1850) de Julien Vallou de Villanueva son un claro ejemplo del

cumplimiento de las convenciones impuestas. La frontalidad de las poses, la pasividad, el contraposto de los cuerpos que deviene mucho de la influencia visual de la *Venus*.

Una forma de mantener el anonimato en las modelos era destruir el rostro en el negativo o en la copia, o bien, utilizar antifaces. Ernest James Bellocq, fue un fotógrafo norteamericano que mantuvo el anonimato de sus modelos tachándoles su rostro una vez impresa la imagen.



Ernest James Bellocq.

La masificación de la fotografía comienza a realizarse, en un primer momento, con la invención de los daguerrotipos y, posteriormente, con las postales francesas. Muchas de las postales eran manipuladas y pintadas a mano, en donde eventualmente se realizan correcciones sobre todo del cuerpo de la modelo (por ejemplo, la reducción de talla de los corset). Desde la pintura el eje se corre, ya no se trata de la mujer por sí sino de la proyección de lo que se quería ver.

Inmediatamente después de la invención de nuevas técnicas de reproducción fotográfica y de impresión, los artistas no ignoraron las facilidades de esta nueva tecnología y comenzaron a producir un material visual nunca antes visto en la historia. El estilo que más se produjo fue, claramente, el desnudo erótico. En esa misma época, el de las nuevas

invenciones de reproducción, se intensificó el interés por la construcción de nuevos museos, jardines botánicos y zoológicos que tiene relación directa con la expansión del industrialismo en la era victoriana. Ese arte que se mantuvo por siglos resguardado únicamente para una clase burguesa y adinerada, con la revolución industrial y la masificación de medios fotográficos comienza a ser más accesible para un público general.

Imogen Cunningham (1883-1976) realiza trabajos haciendo fundamental hincapié en la fragmentación del cuerpo. Fue la pionera en autorretratarse desnuda, algo insólito para la época. También generó mucha polémica con sus trabajos con respecto al desnudo masculino.



Imogen Cunningham, Nude (Desnudo), 1939. Lopez Island, Washington.



Imogen Cunningham, *Roi on the Dipsea Trail*, 1918.

Idealización

En el arte francés de finales del siglo XVII, comienza a aparecer cierto rasgo de dignidad en la representación de personas ancianas. Las imágenes francesas de multitud también cambiaron después de la revolución de 1830. Los personajes de las muchedumbres, al igual que la representación de los ancianos, deja el tono grotesco y sucio para abordar un papel de dignidad o idealización. Un ejemplo de la idea del individuo bien vestido o idealista es la pintura de Delacroix *La libertad conduciendo al pueblo*.

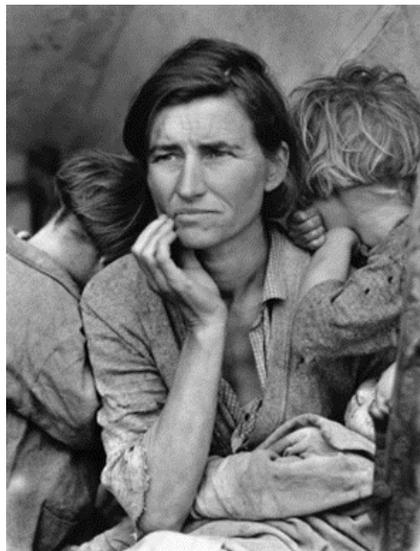


Eugene Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830. Museo del Louvre, París.

El triunfo de la revolución de 1830 obligó a una idealización del pueblo que supuestamente la había realizado.

La fotografía rural de Inglaterra en 1900, quizás también presente cierto rasgo de “comunidad orgánica” a partir de la expresión de felicidad de los retratados, seguramente indicado por el fotógrafo, y la atención a las maquinarias tradicionales.

A la hora de abordar una imagen, en la actualidad, es sumamente necesario tener en cuenta el contexto. Durante los años de la gran depresión de Estados Unidos (1929-1930) se puede observar una mayor atención a las tragedias personales y un interés menor al grupo en sí. Bourke-White y Dorothea Lange son un ejemplo de la implementación del individuo como temática desde su individualidad. Las tragedias personales retratadas a partir de primeros planos.



Dorothea Lange, Miseria de los recolectores de guisantes en California. Madre de siete hijos, treinta y dos años, Nipomo, California, febrero de 1936.

Estos retratos desde la individualidad nos hablan, en gran parte, de la relación y la distancia entre el autor y sus retratados. Esa relación que en el pasado fue condicionalmente jerárquica, quizás sea ahora de igualdad entre las partes. La distancia con la que el lente se presenta frente al individuo varía

constantemente, pero el sentido de la imagen no deja de ser nunca la representación de una ideología visual por parte del fotógrafo.

La distancia social y cultural que existe entre el autor y su representado es evidentemente clara en situaciones en las que el artista es ajeno a la cultura que retrata. Por ejemplo, el dibujo de Dardel que representa el interior de una casa rural sueca. Este dibujo contiene elementos cómicos y grotescos que acentúan la distancia del artista con la clase representada.

Representación de la mujer

La historia de la mujer ha tenido que ser contada frecuentemente en contra de las fuentes históricas, ya que han sido escritas por hombres y en torno a sus ambiciones. Las imágenes proporcionan un testimonio sobre el lugar social y cultural que ocupaba la mujer.

El lugar reservado para la mujer puede apreciarse inicialmente hace 1800 años atrás (aproximadamente) en un relieve romano de mármol procedente de Ostia, en donde se observa a una mujer vendiendo verduras en un puesto. En la pintura holandesa del siglo XVII se pueden apreciar muchas evidencias respecto a la representación de la mujer en la vida cotidiana. Un ejemplo de este último son las pinturas de Emmanuel de Witte, como por ejemplo el óleo sobre tabla de la *Vendedora de aves del mercado de Ámsterdam* en donde se observa una vendedora y unas posibles compradoras, todas mujeres.

El incremento de la popularidad del género durante el siglo XVIII, indica que algunos aspectos de la clase trabajadora comienzan a ser “pintorescos” para la clase media. Durante la Edad Media y el Renacimiento se hace hincapié en la alfabetización de la mujer. Algunos ejemplos de esto son las pinturas en la que aparece la Virgen María leyendo, Rembrandt representó a su madre leyendo la biblia, Jean-Honore Fragonard (1732-1806) pintó mujeres con libros en las manos.

Capítulo II: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO COMO TEMA DEL ARTE A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL ARTE OCCIDENTAL, Y COMO ARQUETIPO Y ARGUMENTO FUNDAMENTAL DE LAS ARTES CLÁSICAS.

El cuerpo femenino como no lugar en la representación artística occidental.

El no lugar.

Un lugar es una parte de la tierra dotada de identidad que a través de los sujetos que lo habitan, constituye una construcción histórica. Según Marc Auge, un “no lugar” es una porción de la tierra sin identidad, repetitiva y desanclada de su espacio, la cual puede estar destinada a cumplir funciones de comunicación, de circulación y consumo como lo son las autopistas, aeropuertos, centros comerciales, chats, salas de espera, etc.

La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. (p 107. Marc Auge).

Los “no lugares” surgieron con la sociedad industrial y proliferaron con el advenimiento de la sociedad hipermoderna. Estos espacios, son habitados de manera temporal o virtual y a pesar de estar repletos de gente, es imposible leer y analizar sus relaciones sociales. Es decir, son espacios de tránsito, mutables, relativos y **vacíos de sentido más allá de su utilidad.**

La principal característica de los no lugares es el anonimato de las personas que los concurren. Es por esto que se definen por la ausencia de posibilidad de hacer una lectura en términos de relación social ya que no existe una correspondencia entre la disposición espacial y la disposición social. A diferencia de estos, los lugares “propriadamente dichos” están cargados

de historia y de símbolos, allí habitan personas que las reconocemos por su identidad e individualidad, y es en donde ocurren las interrelaciones entre sujetos, que en definitiva crean la cultura.

Nos pareció muy interesante y oportuna la analogía que realizó Marisa Vadillo Rodríguez, del concepto del “no lugar” en relación con la representación de la figura femenina en la historia del arte occidental. Podríamos pensar que, en general, tampoco hubo una correspondencia entre la representación pictórica del cuerpo femenino y la realidad social y particular de cada mujer utilizada como modelo. Es decir, el cuerpo femenino, era tomado como una temática, un arquetipo, una figura atrapada en la ambigüedad, un espacio vacío de significado en donde la visión masculina, creadora de obras de arte, llenaba con sus propios significados y deseos.

El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. Tampoco le da lugar a la historia, eventualmente transformada en elemento de espectáculo. (p 107. Marc Auge).

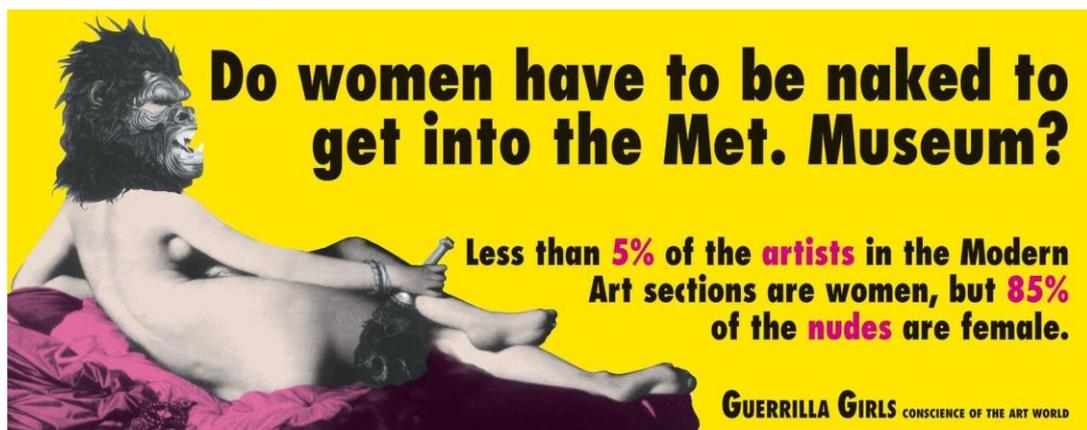
En definitiva, el cuerpo femenino nunca fue tratado como un lugar autónomo por la práctica artística occidental, primordialmente a causa de la imposición de la ideología androcentrista que por siglos ocupó el lugar exclusivo de productora de obras de arte.

A propósito de la representación de la figura femenina en el arte John Berger (1972) expresa; *“A través del arte tenemos la posibilidad de ver como la mujer es vista y juzgada por otros, y dentro de esta mirada ajena, existe un constante estado de eterna vigilancia hacia sí misma que afecta profundamente no solo la manera como las mujeres ven el mundo, pero como el mundo las ve. Es esta relación desigual que aún estructura y condiciona la manera como pensamos los cuerpos”.*

Entonces, si nos preguntamos ¿Qué lugar ocuparon en el mundo del arte o qué lugar ocuparon las mujeres en la historia del arte? Probablemente encontremos por respuesta, aquellos lugares secundarios, que les fueron

asignados siempre desde la referencia a un sujeto masculino “de mayor relevancia”; la musa, la amante o la pareja.

En 1989 un grupo de artistas mujeres, Las Guerrilla Girls, trataron este tema en su obra “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? El trabajo consiste en una curaduría sobre las obras expuestas en el Museo Metropolitano de Nueva York donde menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos.



¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? 1989, Tate Modern, Londres.

Trescientos años después de su apertura, en 1897, a las mujeres se les permitió por primera vez asistir a la escuela de Bellas Artes de París y participar de la producción artística académica. Aun así, sus trabajos no eran tomados en cuenta, ni considerados dignos de cuidarse y archivarlos, por lo cual, hoy en día es muy escaso el legado de obras hechas por artistas mujeres y principalmente hechas *para mujeres*. Como se les prohibía asistir a las clases con modelos desnudos, sus trabajos eran designados a temas como la botánica, los retratos, el paisaje, la naturaleza muerta o demás motivos relacionados a la vida cotidiana privada. Es así como quedaban exentas de realizar obras de temáticas consideradas más relevantes para su época, como la histórica y la mitológica. Sin embargo, podemos encontrar casos muy puntuales que han sido la excepción como la artista francesa Marie Louise

Élisabeth Vigée Lebrun pionera por obtener gran reconocimiento y ser artista de la corte de Luis XVI o la artista italiana Artemisia Gentileschi, quien, con la utilización y la dramatización de relatos bíblicos, denunció la pesadilla de un abuso por parte de un pintor colega.

Los artistas varones a lo largo de la historia del arte le dotaron a la figura femenina distintas simbologías que fueron mutando con el correr de las épocas. De esta manera, proyectaron sus deseos y temores sobre la figura femenina, tratada como no lugar. Como consecuencia de esta utilización del cuerpo femenino tratado como imagen global vacía, mutable y deshabitada de identidad, se crearon múltiples símbolos y estereotipos alrededor de la mujer y su cuerpo.

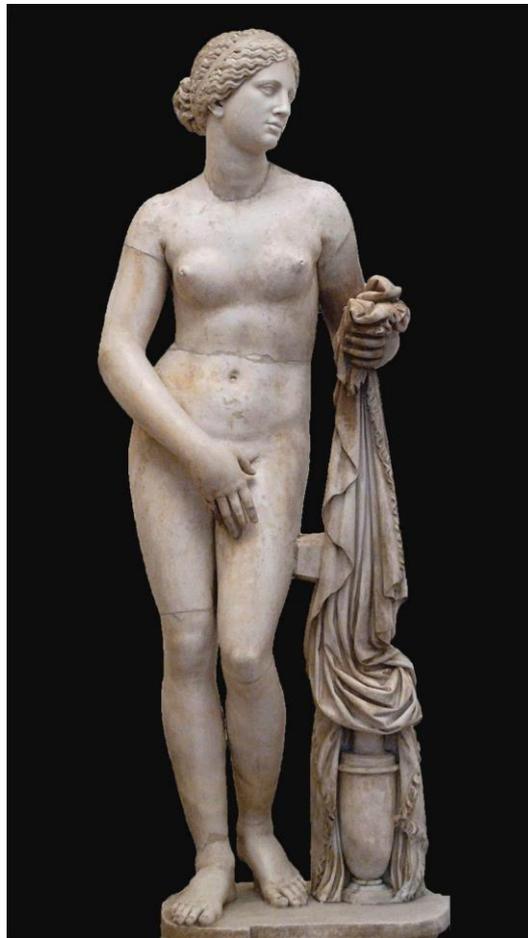
“En la historia del arte la mujer es Venus, Artemisa, María Magdalena, objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo, pero siempre construcción. Eternamente representada, definida según las modas, modelada según las épocas, siempre objeto, nunca sujeto” María Laura Rosa. Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina.

El origen del estereotipo corporal femenino occidental.

Para nuestra cultura occidental, el arquetipo de la belleza del cuerpo proviene de la cosmovisión griega. Esta filosofía percibía al cuerpo “verdadero” o “bello” como una suma de partes regida por leyes estéticas como la armonía y el equilibrio. Es decir, que el paradigma en occidente sobre el cuerpo es anatómico, por ende, el cuerpo es un objeto susceptible de ser diseccionado, analizado y visualizado desde el exterior. Desde esta perspectiva, la suma de partes “correctas” forma un cuerpo perfecto que imita a la naturaleza de forma pura. Esta forma de percibir el cuerpo, posteriormente rescatada por el renacimiento concluye en lo que podemos llamar la “mujer objeto” (que posteriormente trataremos en profundidad) como forma de representación de la mujer en el desnudo europeo destinado al deleite del espectador masculino.

Este arquetipo del cuerpo perfecto tanto femenino como masculino de la antigua Grecia que se basaba en la armonía entre sus partes, era símbolo de excelencia física y moral. Es decir, se despreciaban los rasgos de singularidad personales en pos de las leyes de proporción que conformaban un cuerpo irreal e ideal.

Durante la etapa Helenística, en la Grecia del siglo V a.C, surge el arquetipo de la Venus y la representación escultórica de la mujer desnuda por primera vez. La escultura es atribuida a Praxiteles y su cuerpo fue inspirado en Mnēsarētē ó Frine (371 a.C), una cortesana muy influyente y considerada la más hermosa de su época. Luego, su figura fue replicada múltiples veces a lo largo de toda la historia del arte convirtiéndose en el estereotipo corporal femenino occidental.



Afrodita de Cnido. Praxíteles, 360 a. C.

En cambio, es interesante ver como en el arte oriental, se observa una representación totalmente distinta, porque la forma de percepción del cuerpo no radica en la objetivación de los sujetos, sino que habla de una situación, una transición, más que de una forma. No hay arquetipos, no hay formas eternas, sólo hay transición.



Así, vemos como occidente hace énfasis en un cuerpo ideal eterno y matérico.

OCCIDENTE	ORIENTE
SER	ESTAR
MATERIA	ENERGÍA
ARQUÉTIPO	TRANSICIÓN
EXTERNO	INTERNO
ETERNO	FINITO

La diferencia en el tratamiento de la figura femenina y la masculina.

Desde que comenzó la representación de las mujeres en el arte, su figura siempre fue tratada de manera diferente de la figura masculina. Si comparamos dos esculturas relativamente contemporáneas entre sí; Diadoumenos Ac 69-96 y Aphrodite S I Ac, la figura de la izquierda retrata al hombre de manera activa, sus extremidades extendidas ocupan gran espacio y de cierta manera expresa poder y confianza. En cambio, la figura de la derecha denota pasividad, ensimismamiento o timidez, su cuerpo no está erguido, si no contraído y en reposo, denotando sumisión.



Diadoumenos Ac 69-96

Aphrodite S I Ac

No es menos importante aclarar a quienes estaban representando esas estatuas, la figura femenina evoca a Venus o Afrodita, la diosa de la belleza, la sensualidad y el amor, ya que era impensable la representación de una mujer desnuda que verdaderamente existiera. La misma es representada de manera humana, tímida y pasiva.

La disposición del cuerpo de todas las Venus o Afroditas representadas dice mucho del mensaje que buscaban transmitir mediante ese arquetipo. El gesto de pudor, del intento de no permisión de ser vista, es una señal de la modestia que se esperaba que una mujer tuviera y remite al pensamiento de que el cuerpo de la mujer es un elemento lascivo que debía esconderse y también, denota que la obra está dirigida principalmente al público masculino.

Por otro lado, la figura masculina remite a un campeón olímpico, que, si bien es retratado según la forma ideal de belleza masculina, se enfatiza en su individualidad e identidad. Es decir, hoy en día sabemos que fue una persona que existió y cómo fue su historia. Su cuerpo desnudo no expresa vergüenza, sino todo lo contrario, gloria y heroísmo. Podemos observar una postura similar en la escultura Apollo Belvedere que luego será fuente de inspiración para la creación de David de Miguel Ángel.

HOMBRE	MUJER
SE MOSTRABA	SE ESCONDÍA
ELEMENTO HERÓICO	ELEMENTO LASCIVO
CIUDADANOS ÍNTEGROS	CIUDADANOS 2DA CLASE
SUJETO ACTIVO	SUJETO PASIVO
DESNUDO MORTAL	DESNUDO INMORTAL

La utilización de la figura femenina como arquetipo, mito, como símbolo anónimo no sólo atentó gravemente contra la construcción de su

individualidad, de sus subjetividades si no que ejerció un control enorme sobre las mujeres.

Esta cosmovisión de los cuerpos y sus roles han penetrado tanto en toda la cultura occidental que la misma constituye la base paradigmática desde la cual percibimos nuestros cuerpos, los roles sociales y la forma en que nos relacionamos con los demás en la actualidad.

Estereotipos femeninos.

Durante la época romántica, hacia fines siglo XVIII, fue cuando se arraigaron con mayor fuerza los modelos y estereotipos alrededor de la imagen occidental de la mujer, respaldados por las teorías científicas del momento que justificaban la desigualdad entre hombres y mujeres según sus diferencias biológicas.

Los estereotipos sobre la mujer y sobre su imagen que actualmente están vigentes y exacerbados en un mundo donde impera la imagen en los medios de comunicación y de consumo, son entendibles si estudiamos la historia del arte y el control que ejerció la visión masculina sobre la figura femenina y por ende sobre todo lo que tiene que ver con lo femenino.

Michelle Perrot (1928) distingue tres tipos de figuras femeninas definidas en el siglo XIX que moldearon los estereotipos y que integraron la iconografía artística referida a la mujer; la virgen, la madre y la bruja.

Rescatamos el análisis de María Teresa Alario quien describe estas tres figuras presentes en el cuadro "La danza de la vida" realizado por el pintor noruego Edvard Munch entre 1899 y 1900. En la imagen podemos observar una escena veraniega, un baile al aire libre en la costa de Noruega en donde llaman la atención tres figuras femeninas; una mujer vestida de blanco, una vestida de rojo y otra de vestida de negro. Estas figuras son, según Munch representaciones simbólicas de los tres estadios de la vida de una mujer, las

cuales forman parte no sólo del imaginario del pintor, sino de toda la iconografía occidental.

La “mujer blanca”, al costado izquierdo del cuadro, representa la mujer soltera, virgen y pura. Esta figura era bien vista, ya que, desde la visión androcéntrica, la virginidad era un gran valor para una mujer joven. Hacia el centro de la imagen, podemos observar la “mujer roja” representativa de la mujer sexuada, atractiva y pasional. También es vista como la mujer madre, su misión natural y mayor utilidad social. A esta figura podemos relacionarla con el surgimiento de un arquetipo femenino, la *Femme Fatale* que muchos artistas replicaron desde cierto temor, desconocimiento de la sexualidad femenina y deseo posesivo. Manipuladora y peligrosa, también Münch la representa en obras como “Madonna o Vampiresa”.

Por último, al extremo derecho del cuadro, visualizamos a la “mujer negra”, representación de la mujer madura, viuda o “solterona”, histérica, imagen de todo lo no deseado o útil según la visión androcéntrica. También, esta figura se relaciona con el estereotipo que surgió en la época medieval de la bruja, como sinónimo de la decadencia de la belleza y el cuerpo físico. Este estereotipo, se caracteriza por la estética de la vejez y fealdad, cualidad reprobable según el “male gazing” o visión patriarcal. Este estereotipo relacionaba la fealdad con la maldad y asociaba la vejez o la sabiduría con la decadencia del cuerpo físico, lo desagradable o no deseado. La figura de la bruja estaba usualmente representada como anciana casi en estado de putrefacción y rasgos distorsionados. La difusión de este estereotipo durante la Modernidad en autores como Hans Baldung Grien () y Johann Heinrich Fussli (1796) reforzaron la idea de la vejez femenina como algo negativo, reprochable y prohibitivo, paradigma que se ha mantenido y se ha exacerbado en la sociedad occidental hasta nuestros días.



“La danza de la vida”, Edvard Munch, entre 1899 y 1900.

Es interesante como el pintor y grabador español Francisco de Goya y Lucientes trata el tema de la bruja, figura del acervo popular de su época, desde una perspectiva sarcástica y crítica frente a esos estereotipos. En su serie de aguafuertes denominada “Los caprichos” nos topamos con la figura de la bruja en *Linda maestra* (Capricho 68, del grupo temático “sueños y brujas”). Allí una bruja vieja y desnuda enseña a una más joven a volar en escoba. Desde nuestra mirada, resulta significativo pensar como el artista, a través del sarcasmo, revela cuan indecente es para la sociedad de su época el desnudo o representación femenina cuando no sirve para el consumo o deleite masculino.

Las imágenes de las brujas que se difundieron en la Edad Moderna, fueron las que dieron origen al imaginario actual, asociadas a la idea de que a la mujer no se le permite envejecer. Esos conceptos perduran en el tiempo y llegan hasta nuestros días influyendo en la relación con nuestro cuerpo.



The Witches, Hans Baldung Grien



Linda Maestra! Goya, 1797 - 1799.

Observamos, cómo a lo largo de la historia, la mujer ha sido signada por reglas y estándares con los cuales debía cumplir. Es notable ver el cuerpo de la mujer como un objeto que se descompone por partes, las cuales siempre serán comparadas con otra cosa, su cabello rubio como el oro, sus mejillas rosadas como las rosas, los labios como claveles, sus dientes como perlas. El rostro era la parte del cuerpo que más se privilegia y cualquier malformación o cualquier característica que estuviese fuera de aquello que era lo esperado, era motivo de rechazo y preocupación. Así, junto a las características físicas, era de suma importancia las cualidades femeninas, reflejo de cualidades morales, sociales y éticas, solo una mujer era bella cuando coincidían sus rasgos morales y sus características físicas, cuando su moral era igual que su hermosura.

Una mujer hermosa es el más bello objeto que pueda contemplarse, la belleza es el don máspreciado que Dios haya puesto al alcance de criatura humana alguna, dado que, por la virtud de aquella, elevamos nuestro espíritu a la contemplación y por medio de la contemplación, al deseo de las cosas celestiales. (Cf. Agnolo Firenzola, Diálogo delle bellezze delle donne, 1521.)

Hablamos así de una mujer estereotipada e idealizada.

Durante el capítulo hemos hablado acerca de los estereotipos que fueron moldeando el pensar de toda la sociedad en referencia a la mujer, y la historia que mencionaremos a continuación, no es aislada. Es un hecho verídico y es otro de los miles de ejemplos de estereotipos hacia la mujer; es el caso de Saartjie Baartman, también conocida como Venus de Hottentot. La historia de Sarah es la historia de la humillación y del uso y abuso del cuerpo estereotipado de la mujer. Mujer africana perteneciente al grupo étnico de los khoikhoi, a los 16 años fue capturada y vendida como esclava a colonias holandesas. En 1810, de Ciudad del Cabo fue llevada a Inglaterra firmando supuestamente, ya que ella era analfabeta, un documento el cual establecía que trabajaría como sirvienta y sería exhibida como espectáculo. Saartjie tenía una característica que era propia de las mujeres de su tribu, sufría de esteatopigia, acumulación excesiva de grasa en los glúteos. Esto nos lleva a pensar el porqué de la fascinación del momento que tuvieron los hombres por los cuerpos voluptuosos, con senos y glúteos grandes y el porqué de la decisión de exponerla como espectáculo, convertida en un fenómeno y un gran objeto de deseo. Los espectáculos circenses de cosas exóticas y los zoos humanos eran populares en la época. Fue expuesta en Londres, en Picadilly, en una jaula como si fuese un animal exótico causando una gran novedad en la ciudad. A pesar de haber un gran movimiento antiesclavista en Inglaterra, esto no ayudó a Saartjie, quien luego de perder éxito fue vendida para ser mostrada en un circo, junto a una cría de rinoceronte. La humillación de Saartjie fue completa, era exhibida prácticamente desnuda y obedecía junto al animal las órdenes del domador, no solo era expuesta si no que estaba al servicio de los clientes, lo que la llevo a la prostitución, y adicciones como el alcohol. En 1815 el cirujano de Napoleón, Georges Cuvier, quedó fascinado con ella y pidió llevársela para estudiar su cuerpo, ya que su cara, según él, era la de un orangután, Sarah era para ellos el eslabón perdido entre el animal y el hombre. La humillación y el uso de su cuerpo no termina ni siquiera ella muerta. Al fallecer, su cuerpo fue

legado a la ciencia para defender las ideas denigrantes de los estereotipos raciales. Seccionaron su cuerpo, su esqueleto, su cerebro y sus genitales fueron expuestos en un museo en París, comparada con un mono. La historia de Saartjie no es más que un reflejo de la aberración de percibir al otro como objeto, como fetiche hipersexualizado, y no considerarlo humano.



La imagen femenina como alteridad y musa.

Una consecuencia de la extensa tradición de que los pintores y los espectadores propietarios sean hombres y las retratadas mujeres, era que las mismas, sean percibidas como alteridad, como “lo otro”, que se diferenciaban de aquellos que ocupaban el rol de creadores. De esta forma, la incansable representación femenina, desde el punto de vista androcéntrico reafirmaba el rol masculino trascendental del artista o genio creador quien idolatraba su imagen y la utilizaba a su criterio y voluntad.

Bajo el pretexto de una inefable belleza, inmanente en las mujeres, por cierto, jóvenes, blancas y de cuerpo similar a la Venus, la mujer ocupó el rol de musa. Por ejemplo, en "La Fornarina" realizada por Rafael Sanzio en 1518 y 1519, podemos observar una cierta complicidad a partir de la mirada de la figura en reposo que mira al espectador. Esta figura femenina recrea la pose de Venus púdica y dirige la mirada al espectador de una manera serena, que

denota sumisión y una cierta complacencia con el hecho de ser vista desnuda.



"La Fornarina" 1518-1519, Rafael Sanzio (1483-1520)

A continuación, describiremos las cualidades comunes que se observan en la representación femenina como musa.

En primer lugar y quizás la más importante, sobre todo en las representaciones de desnudos, es su corporalidad pasiva, generalmente en la postura de la Venus púdica, la cual, con un brazo se tapa un pecho y con el otro su zona genital. Otras características comunes son la ausencia de vello corporal (particularmente el púbico), la representación de mujeres como un sujeto que se encuentra fuera de su realidad, en contextos mitológicos y religiosos y la supresión del yo, el cual consiste en la falta de agenciamiento al sujeto, es decir sobre quién es esa persona en particular.

A razón de esto, Simone Bertrand de Beauvoir expresó, *“La mujer es la imagen sensible de la alteridad; por esta razón, todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres”*.

La mirada femenina y la mirada masculina.

Es inevitable notar las diferencias entre las miradas femenina y masculina que se materializan en las obras de arte. Al observar una de las pinturas más conocidas de la destacada pintora italiana Artemisia Gentileschi, “Susana y los viejos”, veremos un componente distintivo con respecto a otras representaciones del mismo motivo. Este constituye el gesto de rechazo explícito de Susana ante el acoso sexual de las dos figuras masculinas. Resulta imposible no asociar sus pinturas con su lamentable experiencia de abuso sexual la cual se ve reflejada en la emocionalidad de sus retratos. En su obra, Susana no se encuentra yacente, ni pasiva, sus brazos tensionados y en movimiento expresan repulsión. En cambio, en el cuadro de Tintoretto, Susana que es ultrajada físicamente no expresa en su rostro ni siquiera sorpresa.



Susana y los viejos, Artemisia Gentileschi - 1610



Susana y los viejos. Tintoretto, Jacopo Robusti 1552 - 1555.

Como expresa el ya citado autor John Berger, toda imagen encarna un modo de ver del o la artista. Es por eso que es importante que el arte sea un espacio accesible para todas y todos, para que la humanidad cuente con las múltiples y diversas perspectivas de la realidad.

El desnudo femenino en la historia del arte.

¿Qué se supone que es el desnudo? ¿Quiénes eran los artistas que creaban las obras? ¿Para quién se creaba? ¿Quién consumía ese arte? Son preguntas disparadoras con las que comenzamos este apartado acerca del desnudo femenino.

Es posible observar, cómo en el arte occidental, el desnudo ha estado presente a lo largo de la historia, y es todavía más notable dar cuenta que cuando hablamos de desnudo en la historia del arte hablamos particularmente de desnudo femenino. La mujer durante siglos ha sido recreada, observada, manipulada bajo la mirada del varón, una mirada idealista, irreal del cuerpo femenino. El desnudo siempre estuvo designado a ser representado e interpretado como una idealización, como un arquetipo a seguir.

A la pregunta ¿Qué es un desnudo? Kenneth Clark responde: “Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la

ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. El desnudo no es un tema de Arte, sino una forma de Arte”.

Dentro del arte clásico, los griegos han sido quienes han instalado el tema del desnudo y con él, la concepción del cuerpo bajo el ideal de belleza, aquello que se supone bello, el cuerpo como un arquetipo privado de singularidad bajo leyes de armonía y proporción. El desnudo fue así, un símbolo de excelencia.

En la Grecia arcaica (650 a. C – 500 a. C), los únicos cuerpos que se trabajaban eran los cuerpos masculinos, la mujer no tenía derechos de ciudadano, mucho menos la posibilidad de ser representada desnuda. Las bases ciudadanas de la democracia, la filosofía, sus especulaciones de lo que debía ser una persona civilizada, se sustentaban en el culto al cuerpo humano.

Fue a partir de la época helenística (323 a. C), en donde comienzan surgir los primeros desnudos femeninos en la representación, más precisamente con La Afrodita de Cnido de Praxíteles. A partir de aquí es que podemos decir que se instaura el arquetipo femenino de la mujer ideal.

La mujer era representada desnuda bajo una postura sumisa, contraída, incómoda de su desnudez, estática, siempre encarnada bajo el ideal de belleza clásico, pechos pequeños, cinturas estrechas y cadenas redondeadas. La representación del desnudo femenino dependía de las figuras representadas y su función, éstas eran generalmente diosas, con un lenguaje corporal pasivo.

Con la llegada del cristianismo y su expansión, la mirada de los artistas hacia el desnudo cambió, y su motivación hacia éste también. El cuerpo pasó a un segundo plano, ya que más importante que él era el espíritu, descartando casi por completo el desnudo. La desnudez femenina se comenzó a asociar con el pecado y la culpa, el cuerpo ya no se relacionaba con la belleza. Los cuerpos desnudos se incorporaron en ámbitos y temáticas

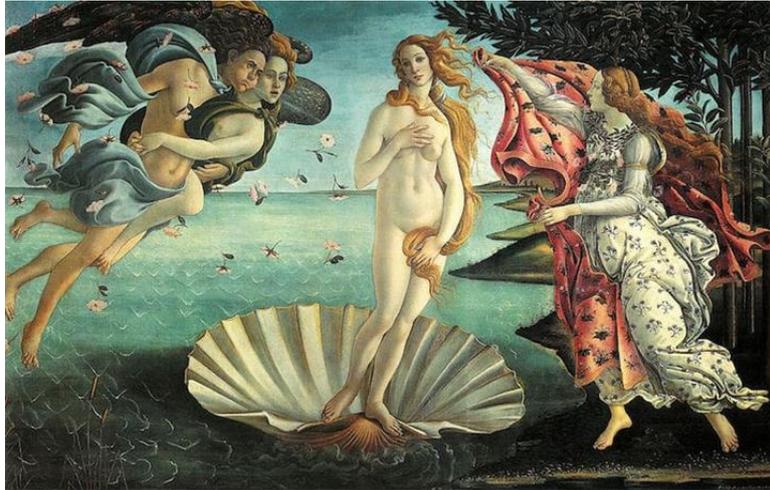
bíblicas y el rol de la mujer cambió pasando a ser asociada al peligro, como fuente de pecado. Las imágenes de mujeres en la época del medioevo se destacaron por ser dos tipos de imágenes, la mujer pecadora, encarnada por Eva, desde representaciones humanas hasta fantásticas y la mujer sin mancha, la madre de Dios. Aquel desnudo celebrado en el arte grecorromano, con la llegada del cristianismo, pasó a estar tapado por la vergüenza y el punitivismo, representados de una manera que se alejaba de lo real, figuras desproporcionadas, esquemáticas, geométricas, frontales y sin perspectiva.

La asociación del cuerpo desnudo con el pecado se convirtió en el ícono de representación de las brujas. Este vínculo sobrevivió durante muchos años en el occidente cristiano.

El renacimiento implicó para los hombres un gran cambio de perspectiva, pasar de un pensamiento Teocentrista, en donde Dios era en centro de toda actividad y pensamiento, a la idea del hombre como centro del Universo. Ésta trae consigo la vuelta del arte clásico, rescatando el concepto de belleza antiguo, y batallando en contrapartida también con el cristianismo.

Poco a poco, el estudio anatómico tomó fuerza, los artistas tuvieron la permisión de volver a la indagación del cuerpo para sus creaciones. Poder dibujar un cuerpo humano era una demostración total de habilidad, la culminación del entrenamiento artístico de un estudiante.

Uno de los principales estudios del desnudo en el Renacimiento fue la Venus de Botticelli en 1486, quien permitió un nuevo acercamiento a la desnudez femenina, prohibida desde la Grecia Antigua, siendo un claro ejemplo del retorno clásico. Es posible observar en ella la relectura del cuerpo griego, en su postura, en su actitud púdica, sus proporciones elegantes y su composición escultórica.



El nacimiento de Venus, Botticelli, 1486

El renacimiento abre la puerta para la experimentación del desnudo desde una mirada más carnal. El cuerpo, y en este caso el cuerpo femenino, es el medio a partir del cual los artistas van a explorar la idea de mujer como diosa y como ser sexual. Por primera vez se muestra el desnudo frontal al espectador y la mirada de la mujer cobra protagonismo dirigiéndose al público. La mujer sabe que alguien la está mirando, su visión se dirige hacia ese otro, dejan de ser representadas con la mirada perdida y comienzan a mirar al frente en complicidad con el espectador. La mujer es consciente que un espectador la contempla y que ese espectador es hombre. Esto se ejemplifica claramente en la Venus de Urbino, Tiziano en 1538. El pintor consigue representar la mujer perfecta del renacimiento que, como la Venus de la Antigua Grecia, se convierte en un símbolo de fertilidad y belleza, metáfora del matrimonio y el erotismo.



Venus de Urbino, Tiziano, 1538

Haciendo una recopilación de lo hablado anteriormente, podemos dar cuenta de ciertas conexiones, que se suceden a lo largo de estos siglos con respecto a la representación de la mujer y su cuerpo desnudo en el arte occidental, sobre todo en la época del Renacimiento, una guía de cómo hacer un desnudo femenino, la representación de ella en una corporalidad pasiva, la ausencia de vello en la zona genital, el cuerpo utilizado dentro de contextos mitológicos, la supresión del “yo”, no existe un agenciamiento al sujeto, sobre su persona, lo que hay es una quita de quien es ella, cuál es su historia.

En el Orientalismo podemos observar la misma falsedad que existió en occidente con la mujer, la representación de Oriente según la mirada idealizada de Occidente, hablar del otro y decidir cómo hablar de él. La mujer es consumida y representada según una idea idealizada que se tiene de ella, para satisfacer los gustos, y deseos de quien la consume, hombres occidentales. En este ámbito está siempre en juego las preguntas de ¿A quién se le tiene permitido consumir? ¿A quién se le tiene permitido actuar como protagonista? Las mujeres desnudas eran obras encargadas por hombres ricos y poderosos y a medida que los gustos se alejaron del estilo clásico, en la temática oriental encontraron otro argumento para satisfacer los fetiches de los mecenas.

Existe en el Orientalismo el deseo de reconstruir Oriente bajo un modelo imperialista occidental, en donde se exhiben rasgos orientales,

representaciones de cuerpos occidentales en escenas no occidentales, y si hablamos del cuerpo de la mujer, este rasgo es demostrado con mayor firmeza. Representan a mujeres blancas en contextos orientales. Un ejemplo claro es el cuadro de "El baño de Ester" de Théodore Chassériau.

Advertimos que, a lo largo del periodo, el lenguaje se mantiene intacto, pueden agregarse diferentes objetos estéticos típicos, nuevos personajes en la escena, aparecen personas afrodescendientes, pero no hay protagonismo para ellas. Hay una fetichización y descontextualización de lo que realmente era la cultura que se intentaba representar. La mujer blanca iluminada en el centro y lo demás en segundo plano, cuerpos agachados, ocultando su rostro, en la oscuridad del cuadro. Y nos preguntamos ¿No hay una verdad en lo que se está queriendo hablar, o es solo una excusa para representar una mujer blanca desnuda? Parece que la mujer ha sido adherida encima de un contexto al cual no pertenece, ¿Por qué no pintar mujeres negras desnudas? ¿Por qué no hacer una correlación entre lo que es y lo que se pintó, por qué no se refleja esa verdad?, ¿Qué es lo que hay detrás de esa figura femenina blanca? En el cuadro "La regina del Harem" de Tanoux 1900, el artista retrata dos figuras femeninas, ambas tienen la misma vestimenta y se le ven las mismas partes del cuerpo, sus senos están desvestidos, solo presentan una tela que cubre su zona pélvica y sus piernas. La diferencia radica en que la mujer europea está parada y la mujer afrodescendiente está sentada en el suelo, una decisión consciente por parte del autor, ya que, al retratar a ambas de la misma medida, estarían ambas en igualdad de importancia. Para no quitarle protagonismo a la europea, la mujer negra se agacha. Es claro aquí lo que mencionamos acerca del criterio estético y moral en el Renacimiento, aquella belleza que se debía mostrar que oscilaba entre una concepción realista de imitación de la naturaleza y una visión ideal de perfección y al público al que estaba dirigido la obra, un público burgués, y por sobre todo masculino.



*El baño de Esther, Théodore
Chassériau, 1840*



La regina del Harem, Tanoux, 1900

Courbet y Goya, pintores transgresores de la época, comienzan a representar un elemento que hasta ese entonces no era considerado, el vello púbico. El realismo al que pertenecían queda excluido de la academia de Bellas Artes por retratar las cosas tal cual son, sin ese ideal. En “el origen del mundo”, Courbet muestra una vulva en primer plano, con abundante pelo, el encuadre casi fotográfico, la anatomía del cuerpo rozando lo pornográfico y como Goya, se aleja de los códigos preestablecidos que toleraban el desnudo de la mujer en ámbitos mitológicos u oníricos.



El Origen del Mundo, Gustave Courbet, 1866

En “El despertar de la criada” de Eduardo Sívori, vemos otra característica disruptiva, la representación de mujeres de otras clases sociales. Nos trasladamos de Europa a Argentina. Todos los signos en ella nos alejan de esa mujer clásica idealizada. Sus pies callosos, sus ropajes de trabajo, la sencillez de los muebles de la habitación, se puede percibir por la luz del cuadro como sus manos, sus rodillas y piernas denotan que el sol ha alcanzado estos sitios debido a su trabajo. No es una diosa, no es una venus, es una criada, representada no como una mujer ideal si no como una mujer real, un cuerpo visto como feo, sucio y desagradable, en comparación con los que se venían representando. Fue el primer gesto vanguardista en el arte argentino.



El Despertar de la Criada, Eduardo Sívori, 1887

Con Olimpia de Manet, consideramos el inicio de la modernidad donde se rompe con la famosa idea de la mujer diosa e idealizada y se comienza a hacer más visible la representación de mujeres de otros estratos sociales.

En Olimpia, Manet hace una clara relectura de la Venus de Urbino de Tiziano, 1538 pero con varios elementos que muestran evidentes diferencias entre una y la otra. En la Venus de Tiziano, podemos observar a una mujer en actitud pasiva, considerada la más bella de las mujeres, la representación del amor y como mujer sensual, llevaba consigo un peinado típico que usaban generalmente las mujeres solteras, siendo un símbolo de la dama que está disponible para el hombre. Su postura y mirada como invitando al varón, sus mucamas blancas al fondo del cuadro, su perro de compañía, las flores naturales como sacadas del campo y las tonalidades de la obra hacen de ella una típica representación clásica.

En Olimpia, observamos a través de sus características, como no es la misma mujer que retrató Tiziano, la posición en la que está recostada y la mirada que presenta demuestran una actitud diferente a la de Venus. Aquí Olimpia desafía al espectador. Está posicionada más erguida, en su tocado lleva una orquídea, símbolo de la potencia sexual, el pequeño lazo que lleva en su cuello era un adorno muy característico de las prostitutas y cortesanas del 1800, el cual años después se puso de moda en la alta burguesía. La mano

que tapa su zona pélvica, está apoyada con fuerza, como signo de firmeza ante la mirada del hombre que no podrá verla sin su consentimiento, y símbolo de la mujer como detentora de su propia potencia sexual. La relación de tamaños con respecto a su mucama, la importancia de su protagonismo, las flores que lleva la mucama como símbolo de cortejo antes del acto sexual, el gato negro que yace en la punta de su cama, las tonalidades típicas del impresionismo que fue rechazado por la academia de bellas artes por su transgresión, son parte de los elementos que la alejan de aquella venus de Tiziano. La exposición de su pintura en el Salón de París fue uno de los mayores escándalos en la historia del arte ya que nunca se había expuesto un desnudo que no fuese una representación mitológica u oriental. Courbet quiebra el género pintando una prostituta moderna desnuda que se alejaba de la temática tratada hasta entonces.



Olympia – Edouard Manet, 1863

Si hay algo que podemos rescatar en Manet fue la importancia que le dio a la mujer afrodescendiente del cuadro, ella era Laure, una mujer libre en París del siglo XIX. Fue una época en donde las mujeres afrodescendientes fueron retratadas como sirvientas de las mujeres blancas o como extranjeras exóticas. El cuadro de Manet es aún más transgresor, al pintar a esta dama vestida, no desnuda. En vez de reforzar aquel estereotipo, el pintor decide representarla como una mujer negra perteneciente a la clase trabajadora.

La mujer morena era pintada a través de una hipersexualización, algo prefabricado por la cultura europea para justificar la vigilancia que existía sobre sus cuerpos y la violencia sexual que había hacia ellas. El concepto que perpetuó hasta el cansancio sobre la idea de la mirada clásica del cuerpo perfecto de la mujer bella perdura durante siglos y siglos llegando hasta los cuerpos negros, la belleza no se asocia a ellos. Artistas europeos durante el renacimiento decidían seleccionar personas blancas para que interpretase a personas morenas, lo que se conoce como blanqueamiento histórico. Esto es evidente en el cuadro de Salomón y la Reina de Saba, retratado por diferentes artistas. La reina de Saba fue la reina del antiguo pueblo de los Sabeos, actual Yemen, Asia. Era de público conocimiento que ella no era una reina blanca. Esta reina, que fue descrita de gran belleza y magnificencia, no iba de la mano con el concepto de gran belleza del Renacimiento.



Visita de la Reina de Saba a Salomón, Lavinia Fontana

Durante el Barroco, a lo largo del siglo XVII, la estética del renacimiento presenta un cambio. Aquella estética clásica basada en la belleza de la proporción perfecta, la línea vertical y su estructura estática se transforma en movimiento, expresión, en diagonalidad y teatralidad. El deseo sexual y erotismo que exaltaba el cuerpo femenino, en el Renacimiento se continúa y fue la mitología, nuevamente, el espacio para mostrar la carnalidad del cuerpo, y por sobre todo el desnudo femenino. El pensamiento religioso hacia

la representación se mantiene, siendo la mitología el lugar para poder desarrollar el estudio del cuerpo, ya que, en obras históricas o religiosas se consideraba indecente y obsceno mostrar a una dama sin sus vestiduras, escenas religiosas eran los espacios para impartir el mensaje a los fieles.

La mujer que era poderosa, que pertenecía a una clase social elevada, se presentaba vestida en todo momento, con gran elegancia y magnificencia. El mostrar el cuerpo desnudo de la mujer era un signo de provocación, la mujer era signo de pureza y dulzura, y su desnudez simbolizaba todo lo contrario.

El modelo antiguo de la mujer cambió, se abandonan los cuerpos delgados, finos, y sinuosos y se presentan carnosos, definitivos. El gusto de la época eran cuerpos robustos que denotaban una buena posición social, generalmente eran representados con joyas y peinados típicos de la época, arreglados con perlas lujosas.

En las imágenes del período, los desnudos barrocos sirven para conocer el gusto de la época, sobre todo en materia mitológica. En los temas era recurrente exhibida la idea de la mujer como deseo del hombre, la mujer siempre aparecía al servicio de él, esperando su respuesta, en actitud atenta y servicial. Un ejemplo de esto se muestra en “Apolo y las ninfas de Girardon”. La mujer como fuente de deseo, admiración, en provecho del hombre, despertando su deseo y sexualidad.



Apolo atendido por las ninfas, François Girardon, 1673

La idea de la mujer gorda considerada como atractiva, ya que sus pechos grandes y caderas se asociaban a la fertilidad, nos lleva a pensar la idea de cuerpo gordo en el arte, algo que no concordaba con el ideal renacentista, quizá más ligado a sociedades matriarcales, culturas orientales, muy distintas al ámbito occidental. ¿Realmente hablamos de cuerpos gordos? ¿Dónde estaba enfocado el concepto de idealización de lo femenino perfecto?

Rubens es uno de los artistas de la estética barroca y un claro ejemplo de estos cuerpos es su cuadro "Las Tres Gracias". Rubens fue el artista precursor y referente para quienes querían pintar cuerpos robustos.



Las Tres Gracias, Rubens, 1635

En el impresionismo no vamos a encontrar nada nuevo de aquello que veníamos relatando. La mujer sigue siendo observada por aquel mirón en sus momentos más íntimos quien la sorprende en su desnudez. Los temas más utilizados son las bañistas, ya no existe un motivo para retratarlas desnudas, si no que a los pintores los mueve el simple hecho de satisfacer la contemplación del que mira.

En las últimas décadas del siglo XIX, la pintura simbolista dará gran importancia al desnudo femenino, el cual alcanzará su máxima representación. Aquí, aquella mujer de la cual hemos hablado durante el

capítulo cambia y adquiere una nueva concepción. Se distinguieron dos tipos de representación de la mujer, por un lado, la figura de la mujer tentadora, perversa, su belleza lleva a los mayores deseos de los hombres. El desnudo adquirió grandes connotaciones sexuales. La mujer es representada como esfinge, sirena, amante perdiendo toda inocencia pasando a ser deseable. El cuerpo no interesó por su belleza, sino que fue un símbolo directo al espectador. Se dirige a él para perturbarlo.

Un ejemplo de esto es “El Pecado” de Franz Von Stucks. La mujer brota de las sombras siendo observables únicamente su rostro y sus pechos desnudos donde la luz atrae la mayor atención. Enredada en una serpiente, nos remonta a la imagen de Eva, aquella mujer pecadora que con sus encantos dirige al hombre hacia los peores deseos, a lo prohibido.

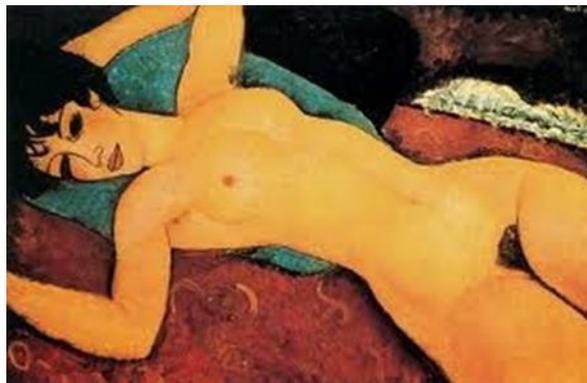
En estas representaciones, la mujer es peligrosa, ya que con su belleza hace sucumbir al hombre. En muchos casos los pintores decidieron no mostrar en totalidad el cuerpo de la mujer como parte del juego erótico entre lo que se ve y lo que se insinúa.

El otro tipo de representación de la mujer en el simbolismo fue todo lo contrario, la mujer mitificada, mujeres puras, espirituales, ángeles, dulces y tiernas. Cuerpos hermosos e idealizados, alejados de la perversión y el dominio que generan a través de su belleza. El desnudo se justificó por el tema representado.



El Pecado, Franz Von Stucks, 1893

El expresionismo fue un estilo que reflejó el mundo interior y la expresión de los sentimientos, motivado por la violencia de la Primera Guerra Mundial. Es así que, en los cuadros se ve reflejada la crudeza a través de cuerpos deformados, aguadas pasiones, y el desnudo recostado fue el objeto de experimentación ideal para la representación crítica. Entre los pintores se destaca Amadeo Modigliani con "Desnudo acostado". El pintor transgrede los límites y así como Goya expone el vello púbico. Modigliani va más allá mostrando los vellos de las axilas de la mujer, ésta se muestra recostada sin pudor para el completo goce del espectador. Las poses eran exageradas y de gran tensión sexual.



Desnudo acostado, Amadeo Modigliani, 1917-1918

Las obras de los surrealistas presentaron también una intensa carga sexual, no de forma explícita como venía sucediendo sino a través de imágenes que iban directo al inconsciente del impulso erótico.

Sin embargo, en todos estos movimientos continuamos viendo a la mujer como objeto mirado por el espectador masculino.

Con el nuevo siglo, a partir de la Segunda Guerra Mundial surgieron los movimientos neos, el arte erótico asumió un importante papel y la sexualidad se popularizó en términos de consumo. Fueron símbolos de la época la revista Playboy como precursora del consumo erótico y el Pop Art banalizando el sexo como producto de consumo en masa. El cuerpo es un fetiche de

consumo. La mujer continúa sufriendo las necesidades de una sociedad machista y sigue siendo el objeto para entretenimiento de las masas.

La académica nos hace reflexionar acerca de cómo el arte pudo funcionar, a lo largo de la historia, como excusa, pretexto para tapar aquellas expresiones de deseo de los hombres hacia las mujeres, desde el artista que las representaba, hasta aquel público dotado de grandes imaginaciones hacia esos cuerpos. Desde recostadas, pasivas, paradas, activas, con sus brazos atrás para mostrar sus pechos, su sexo casi al descubierto o manifiesto por completo, con su mirada perdida, con su mirada hacia ese Otro, invitándolo, o increpándolo, la mujer ha sido representada según la visión y el deseo de ese hombre anhelante de aquella modelo y para ese público inquietante de recibirla y acogerla en sus más grandes ilusiones.

Durante el recorrido del capítulo observamos como la mujer fue objeto susceptible de ser arte, pero no como sujeto. El cuerpo de ella fue etiquetado por el varón, fue virginal e inocente, tentador y lujurioso, personificada como Eva, maría, diosa, ninfa, prostituta, amante, mujer doméstica. El feminismo ha criticado fuertemente la idea de la representación de la mujer como objeto, pero por sobre todo el placer visual que genera el desnudo en el creador de la obra y aquel espectador masculino a quien iba dirigida la obra, ávido de recibirla. Desde siempre y aún hoy en día, no estamos muy lejos de aquella realidad, la mujer ha sido concebida como fetiche, como objeto, como espectáculo, como signo de belleza.

Sobre mujeres en el arte/mujeres artistas.

Desigualdad.

Desde el inicio de nuestro trabajo observamos cómo el campo del arte, en torno a producciones de artistas mujeres y artistas feministas, se ha ampliado y transformado constantemente. Nuestra postura ha mutado conjuntamente con ellas, se han generado nuevas perspectivas respecto al arte, el cuerpo de la mujer y la mirada que históricamente las juzga y sentencia.

A lo largo de la historia y el recorrido que han transitado las mujeres en torno al mundo de las artes, se perciben indicios que confirman la utilización de este como medio emancipador, como apertura hacia la liberación de los cuerpos, las ideologías socialmente predominantes, el empoderamiento y el autoconocimiento o reconocimiento colectivo. La búsqueda de ese lugar que siempre se ha visto subordinado al de artistas masculinos.

Dentro del periodo medieval, el renacentista y el barroco, el mundo del arte estuvo limitado a creaciones, casi exclusivamente, de artistas hombres. El papel de la mujer artista se escondió detrás de seudónimos masculinos, el anonimato o bajo ningún tipo de crédito. Pero pese a ello, la mujer artista exige ser vista. Un claro ejemplo, son los bodegones de la artista flamenca Clara Peeters, la cual ocultaba dentro de sus representaciones pequeños autorretratos.



Clara Peeters, Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre, 1611. óleo sobre tabla, 52x73 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Las primeras mujeres artistas que obtuvieron reconocimiento por su labor se situaron en Italia en la época del Renacimiento, como Sofonisba Anguissola (1535-1625), Caterina de Vigri (1413-1463) y Plautilla Nelli (1524-1588). Esto se debió en gran parte a un escrito de 1528 llamado "El cortesano" de Baltasar Castiglione, en el cual se afirmaba que todos los aristócratas tanto hombres como mujeres debían formarse exhaustivamente en las artes. Aun así, hasta finales del siglo XIX, las mujeres seguían teniendo prohibida la asistencia a clases presenciales. Es por esto que se veían obligadas a educarse en ambientes no formales o en solitario.

Estrategias de emancipación.

A comienzos del siglo XX, cuando las mujeres fueron admitidas ampliamente como artistas, tuvieron al fin la oportunidad de replantear o dar respuesta a la manipulación que por siglos la visión androcentrista ejerció sobre la imagen femenina. Sin embargo, muchas siguieron replicando la misma mirada masculina en sus obras y perpetuando el imaginario tradicional. Lo cierto es, que la incorporación del colectivo femenino a la producción artística profesional autónoma les resultó un reto inmensamente desafiante, dada la extensa y aplastante iconografía tradicional. Durante la vanguardia del siglo XX, la mujer como creadora artística tuvo que revisar todo un imaginario que se basaba en ella y en su cuerpo, el cual, desde siglos, estuvo dirigido al placer visual masculino.

Entonces, el interrogante de estas artistas consistía en; ¿Qué lenguajes desarrollar para representar nuestros cuerpos en función de nuestra propia experiencia psicológica, cultural y sexual? ¿Qué alternativa plantear a la representación del cuerpo femenino como “no lugar”?

Lamentablemente, las primeras artistas tuvieron que realizar sus obras bajo el paradigma masculino para demostrar su capacidad y seguir representado el cuerpo de la mujer de forma tradicional, ya que el desnudo y en especial el femenino, siempre fue considerado como un género elevado y trascendental para el arte occidental.

Las soluciones o estrategias que las artistas mujeres idearon ante esta situación fueron realmente diversas. Muchas, utilizaron la estrategia de celebrar lo femenino en sus obras, utilizando el estilo o movimiento que imperaba en su momento. Por ejemplo, la impresionista Mary Cassat (1844-1926) retrataba en sus obras mujeres burguesas habitando espacios privados y públicos, desterrando la tradición de vincular lo femenino a situaciones mitológicas, oníricas e irreales.

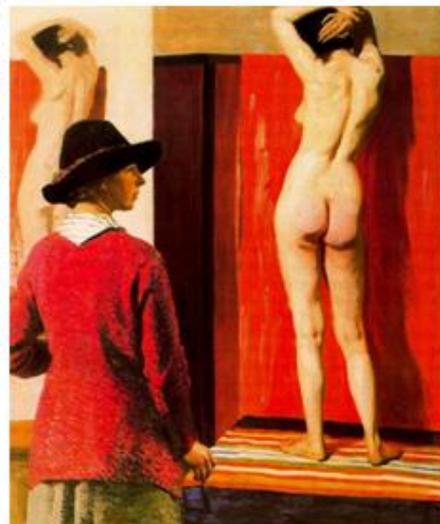


Mary Cassatt, En la ópera, 1878.

Otras, con el fin de expresar sus habilidades, se amoldaron a la visión masculina y su tradicional representación de la mujer, pero realizando cambios significativos. Por ejemplo, en las obras de Suzanne Valadon (1865-1938), sus modelos están fumando, entre libros y vestimenta cotidiana o el controvertido autorretrato de Laura Knight, donde se muestra en su estudio pintando una modelo desnuda.



Suzanne Valadon 1923, La habitación azul.



Laura Knight, 1913 Autorretrato con desnudo

Los años 20s fueron muy importantes para la construcción de una “nueva mujer”, de la mano de artistas como Romaine Brooks (1874-1970) y

Tamara de Lempicka (1898-1980) se relaciona por primera vez la imagen femenina a la ciudad, a la sociedad industrial, a la innovación. En los autorretratos al estilo “Garçonne” de las dos artistas anteriormente mencionadas, podemos notar un quiebre en relación a la figura femenina como musa, posando como modelo pasivo. Allí observamos nuevas representaciones de “nuevas mujeres” que en busca de reivindicar sus derechos y la igualdad de género adoptaron una figura andrógina, revolucionando por completo el canon tradicional de la representación de lo femenino.



Romaine Brooks, autorretrato, 1923. Tamara de Lempicka, autorretrato en un Bugatti verde, 1929.

La difusión de los nuevos medios de comunicación y la masificación de dispositivos fotográficos alentó la reapropiación de la imagen femenina de las artistas y por ende, la de su propio discurso. Un caso realmente significativo constituye la obra de Hannah Höch (1889- 1978), pionera del movimiento Dadá, en la que, a partir de técnicas de fotomontaje, fractura y reconstruye el cuerpo femenino.



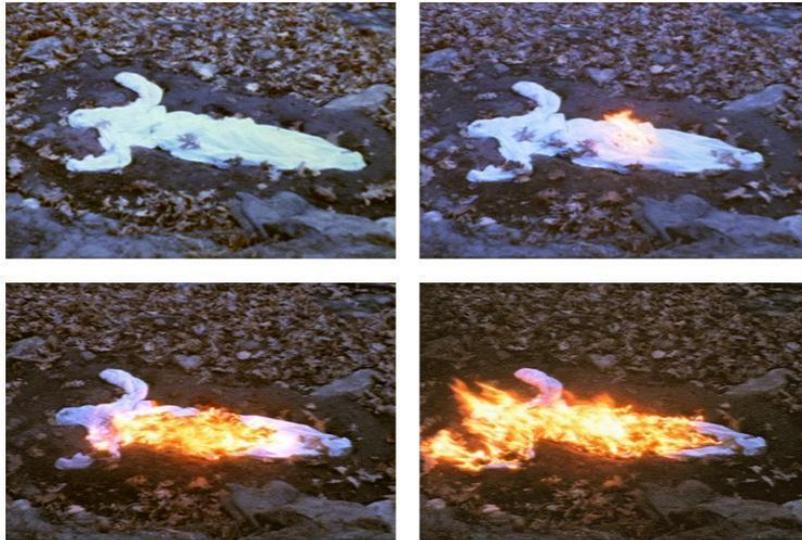
Hannah Höch, da-dandy, 1919.

Otra estrategia que adoptaron muchas artistas para dotar de legitimidad y autonomía la imagen femenina fue vincularla con la “Naturaleza”. Esta elección proviene de la tradición mitológica que asocia mujer-naturaleza-madre. Este intento de encontrar un lugar propio no deja de ser contradictorio, ya que la misma figura femenina necesitaría de un ente superior como la naturaleza que la avale. Es decir, esta asociación con la naturaleza resulta contraproducente, porque relacionar la mujer con lo mitológico la deja atrapada en la ambivalencia, en lo irreal y manipulable. Ejemplos claros de estas artistas son Georgia O Keefe (1887-1986), quien supo convertir un tema “trivial” y relegado históricamente a las mujeres como la botánica, en un motivo propio, personal, femenino y poderoso.



Georgia O Keefe, Flor de la Vida II.

Ana Mendieta (1948-1985) a través de sus performances rituales eliminó la imagen del cuerpo femenino para integrarlo completamente a la tierra, en este caso con la serie Siluetas, el cuerpo es reemplazado por la huella de su cuerpo.



Ana Mendieta, Alma. Silueta en fuego (Silueta de cenizas) de la serie Siluetas (1973-1980)

Feminismo.

Históricamente múltiples gobiernos establecieron discursos misóginos, de odio y enfrentamiento hacia las teorías de género, hacia las mujeres y los cuerpos feminizados. En el siglo XIX, las mujeres protagonizaron diversos procesos emancipatorios donde aquellos símbolos de objetivación utilizados durante toda la historia buscaron transformarse y deconstruirse para volver a construirse desde otro lado, desde otra mirada.

El movimiento feminista, que fue consolidándose desde la guerra, se opuso al lugar que se les dio a las mujeres durante toda la historia. Fue un movimiento que se estableció en la década de los sesenta, en donde artistas feministas utilizaron diferentes modos de expresión para emanciparse y cuestionar aquel sujeto masculino activo y el rol pasivo de la mujer. Sus obras se caracterizaron por la provocación y la reflexión, y trataron temas como la

maternidad, el sexo femenino y la menstruación como signo de reivindicación de la feminidad. Se produjo así el cambio más significativo con respecto a su rol, dejando de ser objeto de contemplación para pasar a ser sujeto hacedor y creador.

Entre las artistas que se destacaron, Judy Chicago rechazó la imagen del cuerpo femenino como se venía tratando hasta ese entonces y en su obra expuso a la mujer más allá de ser un objeto de belleza. Por ejemplo, con su obra Red Flag.



Red Flag, Judy Chicago, 1971

La problematización respecto a los cuerpos socialmente correctos ha contribuido a la lucha por la emancipación de éstos. Desde la década del 60, el cuerpo comenzó a ser interpretado de otra manera, ya que se conceptualizó como un lugar de lucha donde se redimensionan las políticas de representación. Aquella contemplación de la belleza divina femenina idealizada por el hombre en la época contemporánea se criticó e intentó derribar.

Desde su lugar de artistas, buscaron hacer visible los márgenes del cuerpo que habían sido borrados por el arte, desterrando esa mirada ajena, mostrando un cuerpo real, propio, íntimo, adentrándose en el interior del cuerpo.

“El arte feminista articula el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imaginaria vaginal, de imágenes teatrales y del cuerpo, de representaciones de temas previamente tabúes tales como la menstruación, etc.” (Linda Nead, 1998, p, 127)

Numerosos colectivos de artistas se movilizaron en Argentina, desde el siglo XXI, frente a la conceptualización y reconceptualización de la dicotomía arte/feminismo. En el año 2015, en Argentina, se empezó a visibilizar con mayor fuerza el movimiento feminista Ni una menos, el cual generó debates e hizo visibles diversas realidades de las mujeres en nuestro país. La obra de la artista Esther Ferrer es un ejemplo clave del papel del arte como vehículo visibilizador. Esta artista presentó una silla por cada mujer asesinada en nuestro país desde el año 2021. La muestra fué inaugurada el 4 de marzo de 2021 con 62 sillas, llegando a haber 91 sillas para el siguiente 15 de abril. El arte argentino ha sido replanteado constantemente para poder cuestionar las estructuras patriarcales que siguen imperando.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA (a)

Mengo, Macarena Elizabet.

Agradecimientos

A mis papás, Nora y Javier, por su apoyo a lo largo de la carrera.

A mis hermanas, Karen y Candela, por su compañía de siempre.

A mis abuelos que de alguna manera me acompañaron siempre.

A mis compañeras de investigación, Solana y Camila, por su apoyo,
comprensión y compromiso.

A Romina, Andrea y Laura por su ayuda incondicional.

A Noelia, por su amor, apoyo y paciencia.

A las personas que brindaron de algún modo su ayuda y acompañamiento,
a la universidad pública y a sus profesores, a nuestro asesor Sergio, a las
profesoras Cecilia y Valeria, a amigos, familiares y conocidos, este trabajo es
gracias y por todos ellos.

El retrato fotográfico de mujeres desde una mitología individual

Retrato familiar, autorretrato, narrativa y posmemoria

Antecedentes

La producción artístico/visual que presenta este trabajo engloba el interés por la fotografía y el estudio desarrollado en base a este a lo largo de la carrera. No obstante, la experimentación y la producción fotográfica forman parte de un proceso de búsqueda e investigación específico para este Trabajo Final.

Los procesos elaborados durante la carrera tomaban a la fotografía como imagen de referencia. Generalmente estas fotografías engloban la temática del retrato y, frecuentemente, eran imágenes capturadas por otras personas o imágenes sacadas de la nube.

La experimentación con fotografías de retratos era frecuentemente abordada a partir del dibujo manual y la pintura al óleo, desarrolladas fundamentalmente en cátedras como Proceso de Producción y Análisis II- Pintura (Fig. a - Retratos) y el Seminario de Edición Gráfica Experimental (Fig. b - Talonario).

Antecedentes (2017)

Técnica mixta sobre lienzo (oleo, bordado con hilo de algodón)- 40cmX50cm

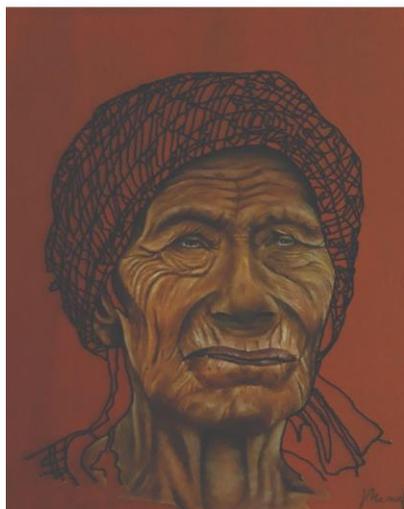


Fig. a - Retratos.

Antecedentes (2018)

Óleo sobre papel de recibo / 20,5cmX10,5cm

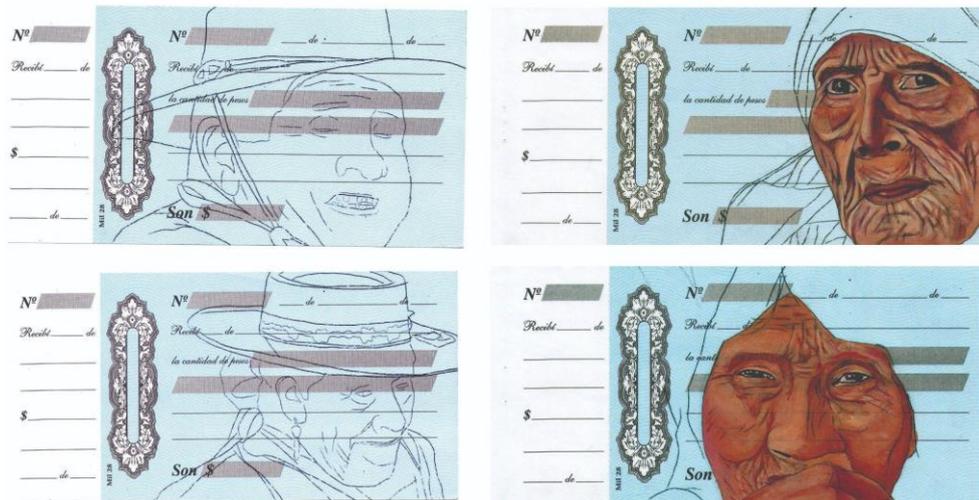


Fig. b - Talonario.

Materialidad objetual

El trabajo de producción comenzó con un planteamiento de la temática abordada, un análisis de referentes, estudios y obras aprendidas a lo largo del recorrido por la carrera. Este proceso tiene como resultado una serie de fotografías realizadas en sesiones de estudio a mujeres que pertenecen a mi entorno familiar.

Las fotografías fueron tomadas en una habitación cerrada, sin incidencia de luz natural, con un fondo oscuro y con la iluminación del flash de la cámara como único medio para encontrar al individuo dentro del espacio (Fig. 1 y 2 - *Nora; Leonor.*). La vestimenta estaba compuesta por la menor cantidad de ropa que cada retratada permite llevar. La misma era de color negro, que, yuxtaponiéndose con el fondo, propone una mejor visibilidad de los cuerpos (pieles, pliegues, roces).



Fig. (1) - *Nora*.

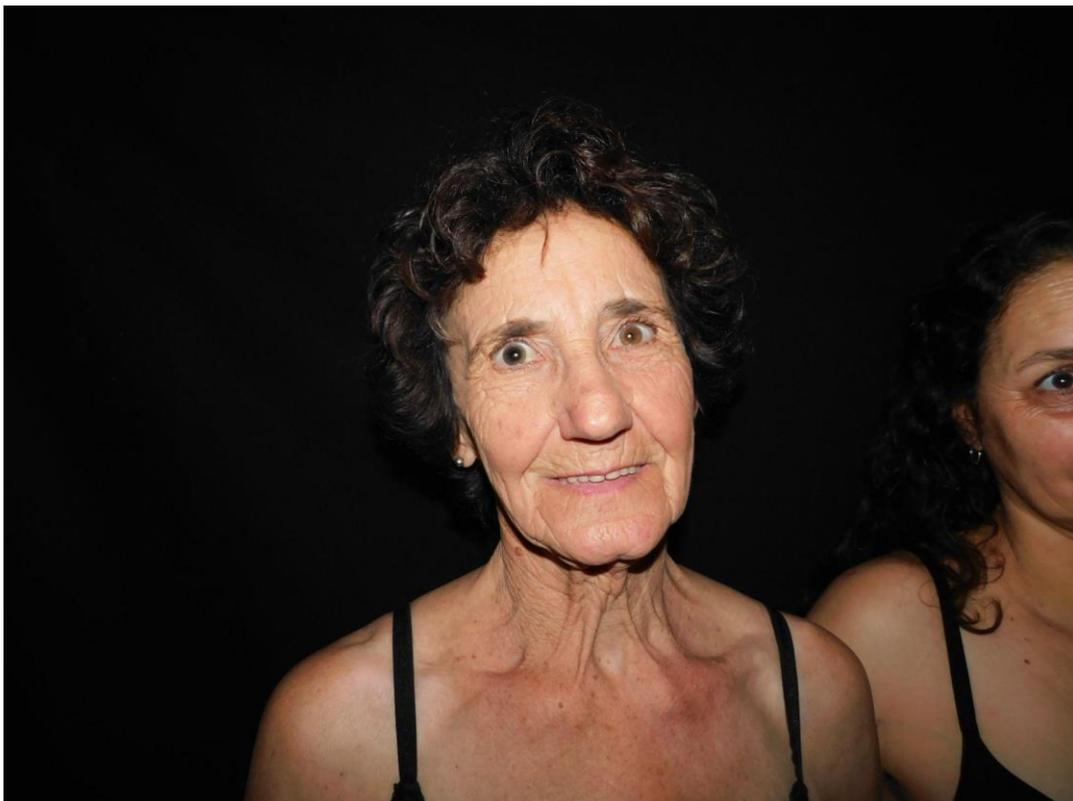


Fig. (2) - *Leonor*.

La mirada juega un papel primordial en este proceso, ya que esta dependerá de códigos y configuraciones internas al grupo familiar. Estas imágenes dejan en evidencia la existencia misma de la fotografiada y el vínculo que se establece entre las partes presentes.

Cada retrato, individual o colectivo, ejemplifica una deconstrucción de una estructura completamente personal, interna, con símbolos y códigos que fluyen en el instante capturado, que serán solamente interpretados por ellas mismas y por su entorno familiar.

Fundamentación conceptual

Esta producción plantea la capacidad de poder objetivar nuestra investigación desde una perspectiva completamente individual, pero que a la vez dialoga y se retroalimenta desde un trabajo de investigación y análisis grupal. El siguiente proceso plantea conceptos referentes, principalmente, a la fotografía y el retrato, temas fundamentales que dan inicio al trabajo de investigación que resulta en nuestro trabajo final de la carrera.

El retrato está planteado desde una mitología individual, es decir, desde una experiencia subjetiva opuesta a cualquier ideal de mito colectivo. Las imágenes resultantes devienen de una significación individual, una noción y objeto de arte que obtiene significado desde la propia identidad singular.

Las fotografías, una vez materializadas, se convierten en conductos de memoria y en posibles elementos que construyen una especie de posmemoria ante el olvido intencional. La posmemoria permite que estas imágenes funcionen como un objeto de reparación y deconstrucción de los ideales respecto a los cuerpos que han sido encarnados generacionalmente con una transmisión casi indiscutida. La posmemoria como ruptura de ideologías y símbolos que conforman una idea de cuerpo ideal dentro de este círculo familiar. La posmemoria como medio hacia la empatía ante otros cercanos o distantes.

Estas imágenes comprenden un lenguaje familiar que propondrá el reconocimiento y desconocimiento, una identificación y una deconstrucción. Los retratos resultantes conforman una narrativa individual y personal evidente en el intercambio de miradas y en la posición de los cuerpos en el espacio. Esta serie puede ser vista, pero no tendrá el mismo valor simbólico para un espectador ajeno, ya que este se encontrará por fuera de la red familiar.

Producción y abordaje temático

(a) Retratos

El proceso posterior a la toma de fotografías comienza con una selección y distribución de las imágenes (Fig. 3 - *Captura de pantalla*). Posteriormente se realizó una edición en Photoshop mediante el Filtro de Camera Raw en donde se editó los niveles de color e iluminación (Fig. 4 - *Captura de pantalla Photoshop - Leonor.*) y finalmente, se le otorgo un Filtro Blanco y Negro de Contraste Bajo (Fig. 5 - *Captura de pantalla Photoshop - Leonor.*). Por último, algunas imágenes fueron invertidas y se les regularon los niveles de brillo e intensidad para la posterior realización de impresiones cianotipias (Fig. 6 - *Captura de pantalla Photoshop - Leonor.*).

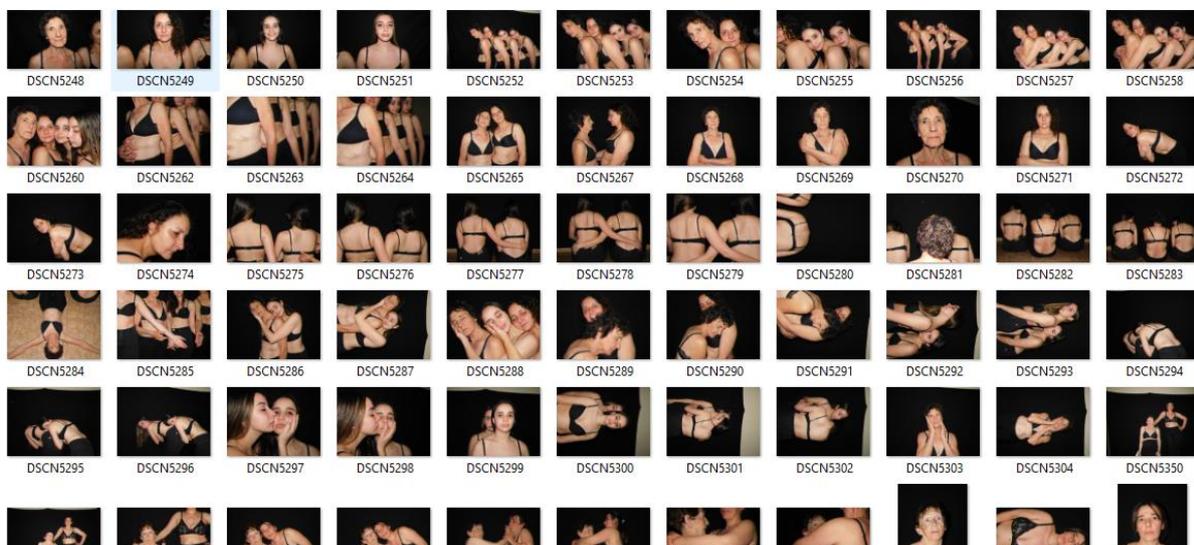


Fig. (3) - *Captura de pantalla*

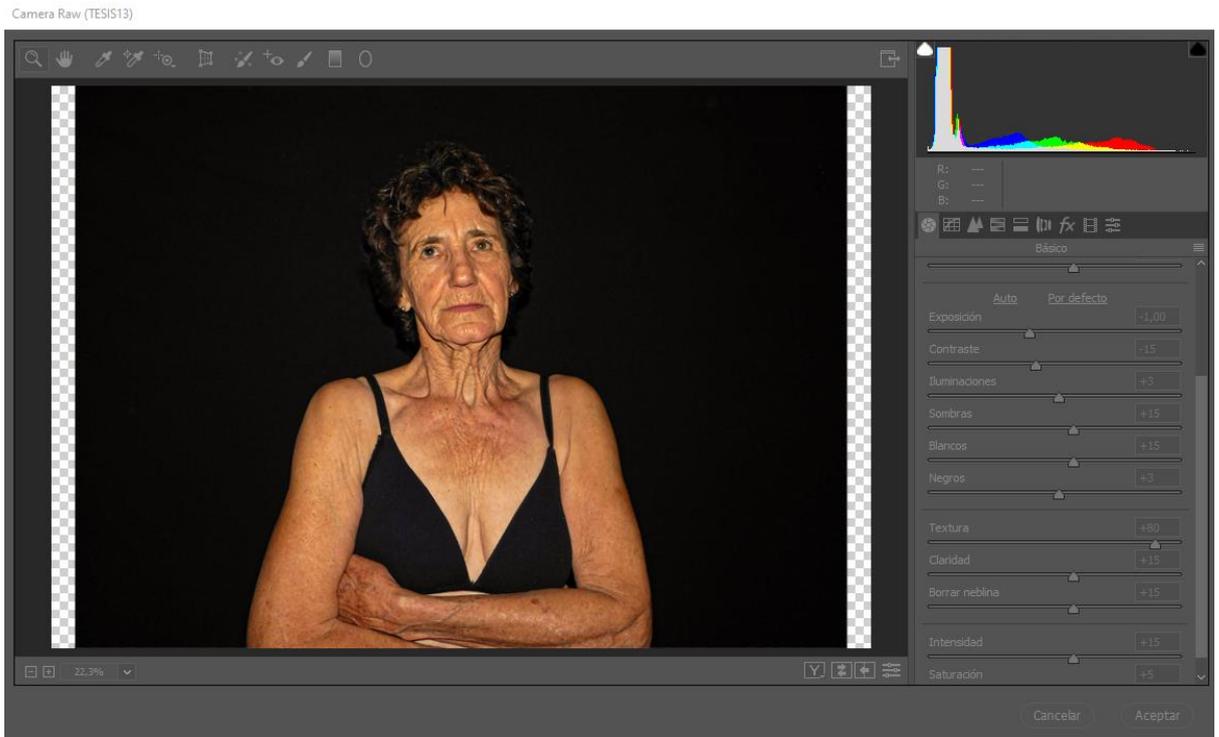


Fig. 4 - Captura de pantalla Photoshop - Leonor.



Fig. 5 - Captura de pantalla Photoshop - Leonor.

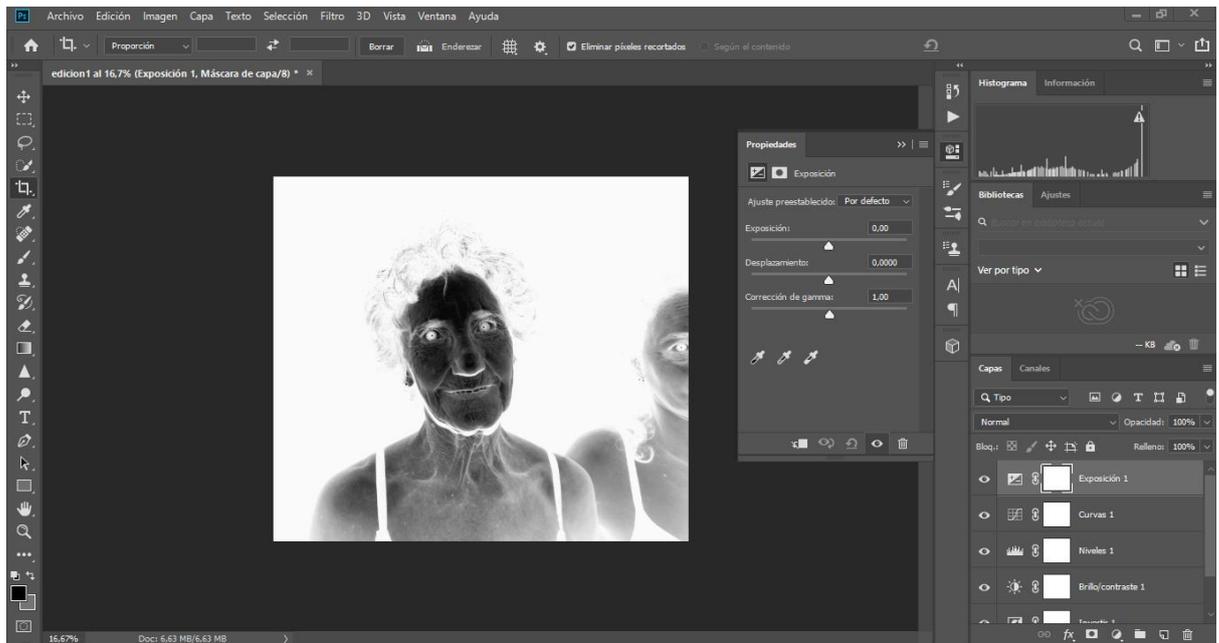


Fig. 6 - Captura de pantalla Photoshop - Leonor.

El blanco y negro de las imágenes representan el contraste entre lo oscuro (la mirada que juzga, la idea de cuerpo ideal, la idea de rol socialmente aceptado para la mujer y la objetivización del cuerpo de la mujer) y la luz (la libertad de los cuerpos/ideologías social, familiar y culturalmente estereotipadas).

(b) Autorretratos

La serie Autorretratos (b) está conformada por una seguidilla de imágenes detalles (Fig.7 y 8 - Imagen detalle, *Macarena.*). Estos recortes forman parte de autorretratos tomados con filtro Blanco y Negro ya configurado en la cámara.

Al igual que la Serie Retratos (a), la vestimenta está constituida por la menor cantidad de ropa que permití llevar, siendo la misma de color negra. El fondo se presenta de color negro y la información lumínica proviene de una luz dirigida que fue corrida de lugar dependiendo de las poses y de la posición de la cámara. La cámara fue montada sobre un trípode y las capturas realizadas con temporizador.



Fig. 7- Imagen detalle, *Macarena*.



Fig. 8 - Imagen detalle, *Macarena*.

Las imágenes resultantes constituyen conceptos referentes a la deconstrucción pictórica del cuerpo de la mujer, a la fragmentación analítica que, en la imagen final, establece una reconstrucción.

Al igual que la serie (a), estos autorretratos hablan de una mitología individual, una identidad singular.

Las láminas resultantes fueron impresas de modo mecánico, con tinta inyectada, sobre papel fotográfico mate de 50x70cm (Fig.8 - *Macarena*).

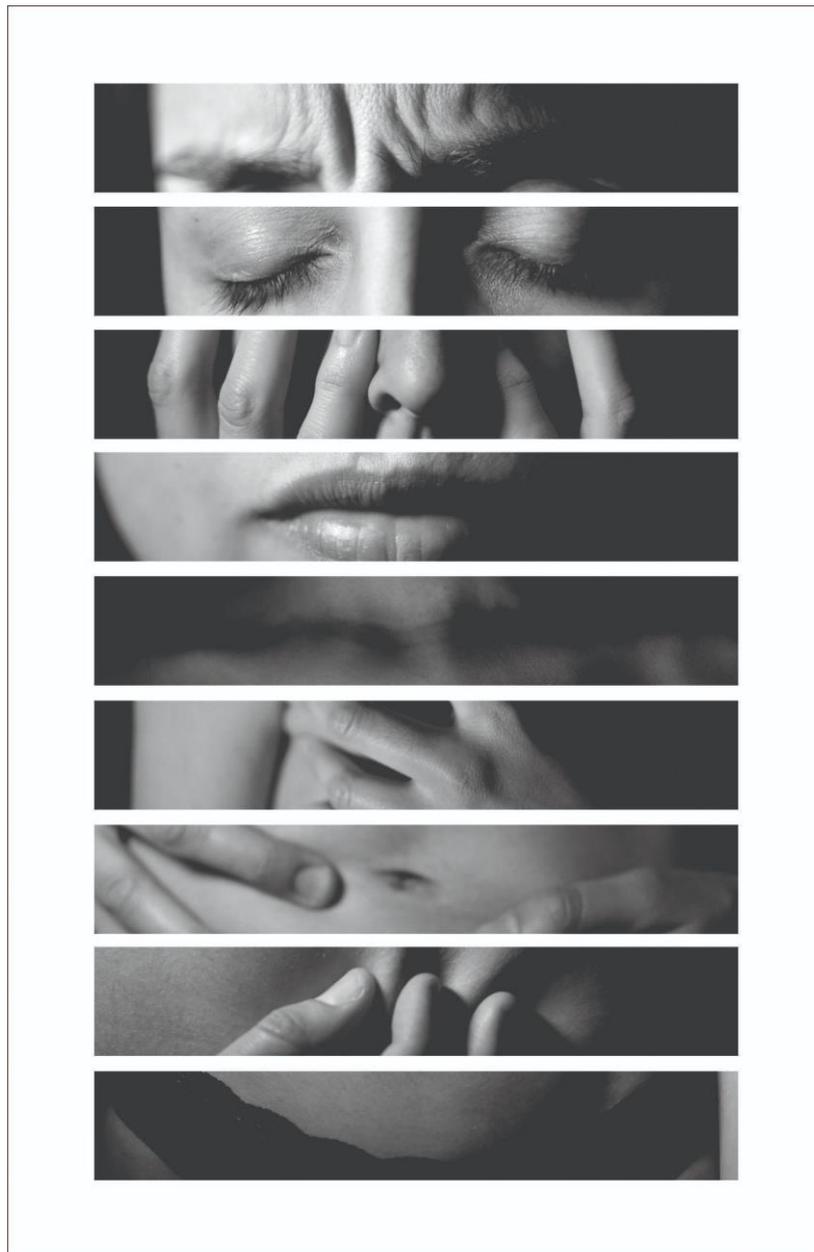


Fig.8 - *Macarena*.

Objetivización de la producción

Métodos de impresión

Las fotografías se presentan impresas en dos métodos completamente distintos. El primero estará compuesto por impresiones mecánicas de tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs. La segunda estará compuesta por una impresión manual a partir de cianotipos realizados en base a la mezcla de dos químicos (citrato férrico amoniacal y ferrocianuro potásico) que, en exposición a la luz solar o luz ultravioleta, posibilitan un proceso de revelado. Este último proceso fue realizado sobre hoja de acuarela de 300grs con 60% algodón, con una duración de 10 minutos de exposición.

Selección y distribución de obras

Las imágenes están distribuidas fundamentalmente en dos series. La primera es la Serie Retratos (a), la misma está dividida en un total de seis grupos de imágenes en los que varía la cantidad de retratos que los constituyen. Esta división es ejecutada bajo consideraciones como la cantidad de individuos presentes en las imágenes (retrato individual o retrato grupal) y la relación de parentesco entre las retratadas.

La segunda es la Serie Autorretratos (b). La misma está conformada por dos obras individuales que se componen de nueve recortes detalles de fotografías.

Los títulos de las imágenes están compuestos por los nombres de cada integrante. El nombre les otorga ese sentido de pertenencia, les da la posibilidad de sentirse parte individual y único de un grupo.

Serie Retratos (a)

Grupo (1)

“Karen, Candela, Matilde, Laura, Andrea y Romina”

Este primer grupo está compuesto por dieciocho imágenes grupales

de 30 cm x 30 cm. divididas en tres filas. La primer fila está compuesta por retratos de Karen y Candela; la segunda fila está compuesta por retratos de Andrea y Romina y, por último, la tercera fila está compuesta por retratos de Matilde y Laura (Fig. 9 - Grupo 1).

Este grupo está impreso de modo mecánico, con tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs.

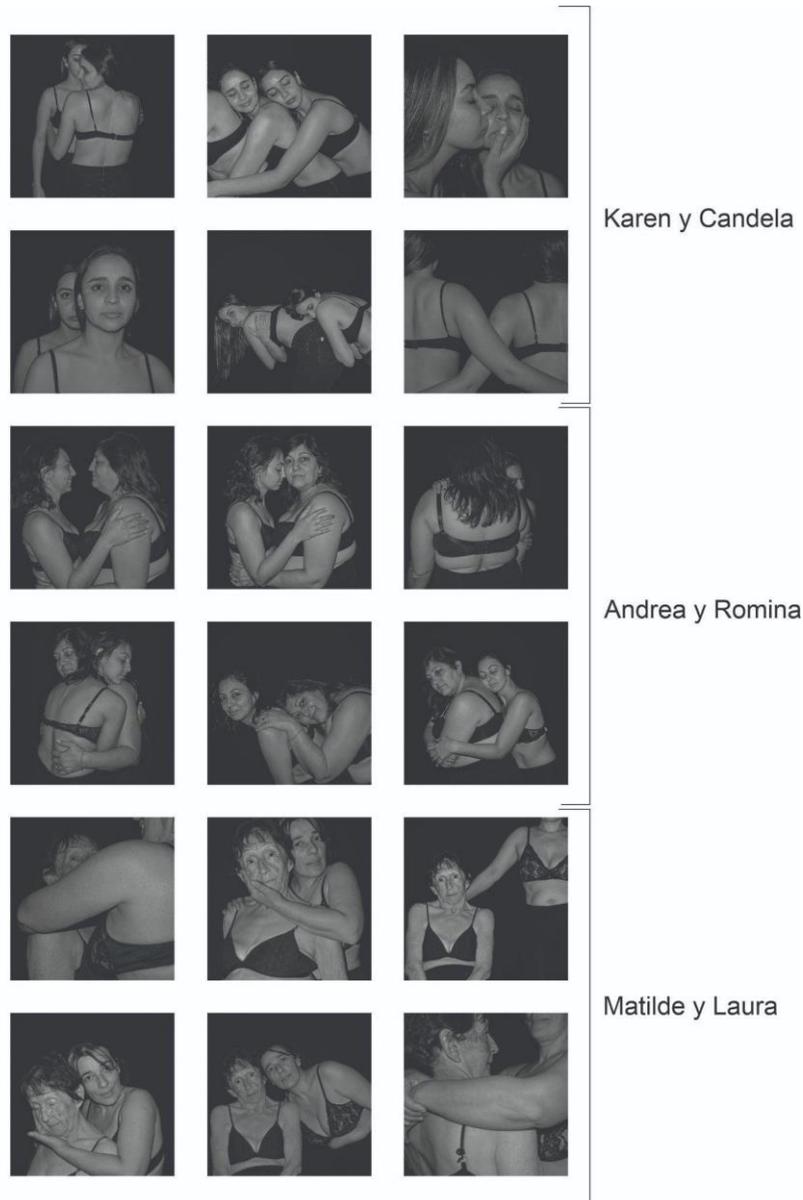


Fig. 9 - Grupo 1.

Grupo (2)

“Leonor, Nora, Karen, Candela, Matilde, Laura, Andrea y Romina”

El segundo grupo está compuesto por ocho imágenes individuales de 34 cm x 34 cm. divididas en dos filas. La primer fila está compuesta por retratos de Leonor, Romina, Andrea y Nora. La segunda fila contiene retratos de Matilde, Laura, Karen y Candela (Fig. 10 - Grupo 2).

Este grupo está impreso de modo mecánico, con tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs.



Fig. 10 - Grupo 2

Grupo (3)

“Leonor, Nora, Karen, Candela, Matilde, Laura, Andrea y Romina”

El tercer grupo está compuesto por 72 imágenes detalles de 9,5 cm x 12cm., realizadas a partir de la técnica cianotipia (Ejemplos: Fig. 11, 12, 13, 14 y 15 - Grupo 3).

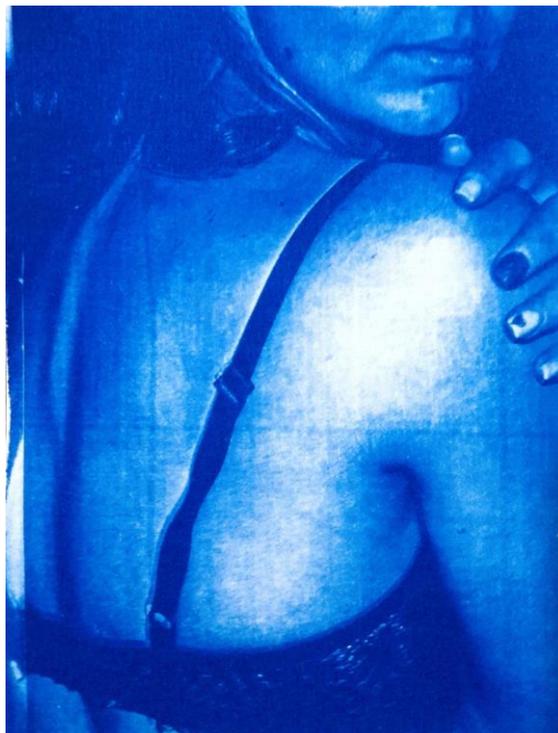


Fig. 11 - *Grupo 3*



Fig. 12 - *Grupo 3*

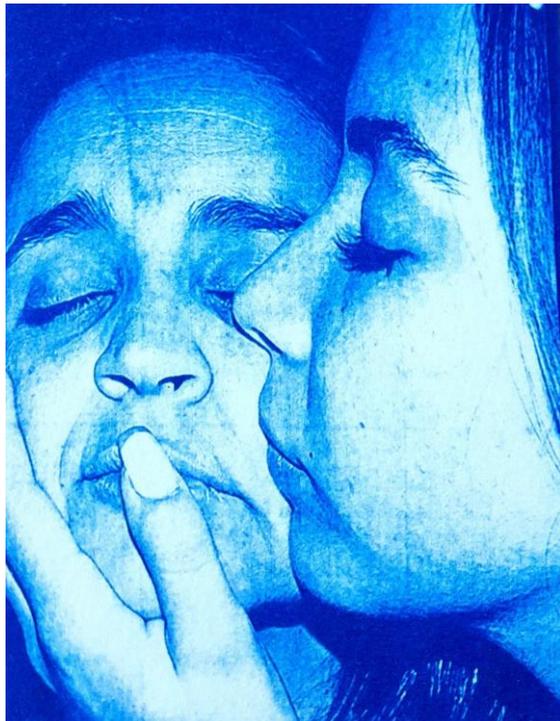


Fig. 13 - *Grupo 3*



Fig. 14 - *Grupo 3*



Fig. 15 - *Grupo*

Grupo (4)

“Leonor, Nora y Karen”

El cuarto grupo está compuesto por una imagen de 100x70cm. En esta imagen única se presenta un retrato grupal en el que aparecen, en orden posicional, de izquierda a derecha: Leonor, Karen y Nora (Fig. 16 - Leonor, Karen y Nora).

Esta imagen está impresa de modo mecánico, con tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs.



Fig. 16 - *Leonor, Karen y Nora.*

Grupo (5)

“Leonor, Nora, Karen y Candela”

El quinto grupo está compuesto por dos imágenes de 100x70cm. En estas imágenes se presentan retratos grupales donde las retratadas son

Leonor, Nora, Karen y Candela. (Fig. 17 y 18 - Leonor, Karen, Nora y Candela).

Esta imagen está impresa de modo mecánico, con tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs.



Fig. 17 - Leonor, Karen, Nora y Candela.



Fig. 18 - Leonor, Karen, Nora y Candela.

Grupo (6)

“Leonor, Nora, Karen y Candela”

El sexto grupo está compuesto por 4 retratos de 45 cm x 32,5 cm., realizados a partir de la técnica cianotipia (Fig. 19 - Grupo 6). Este grupo está compuesto por tres retratos grupales (donde aparecen Nora, Leonor, Karen y Candela) y un retrato individual (donde aparece Nora).



Fig. 19 - Grupo 6.

Serie Autorretratos (b)

“Macarena”

Esta serie está compuesta por dos obras de 59 cm x 79 cm, impresas de modo mecánico con tinta inyectada sobre papel fotográfico mate de 200grs (Fig. 20 y 21 - Macarena).



Fig. 20 - *Macarena*.



Fig. 21 - *Macarena*.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA (b)

Calleja, Solana.

Agradecimientos

A mis papás Daniel y Susana y a mi hermano Pablo por su amor incondicional, por confiar, por ser pilares y guías en mi vida.

A toda mi familia y a Lucas por ser sostenes y compañeros en todo momento. Gracias por el amor y la contención.

A mis amigas por impulsarme, por entender y estar siempre, por ser mi núcleo incondicional.

A Maca y Cami, gracias por este tiempo, por animarme a hacerlo, por el aguante y el amor, por darme fuerzas, por todo lo que logramos juntas, sin ustedes no hubiese sido lo mismo.

A las mujeres de mi vida, todas, gracias por su fuerza por enseñarme y ser referentes en mí.

A las mujeres que conforman mi trabajo, en especial a mi bisabuela Plácida, gracias por dejarme tanto, gracias por su fortaleza, encontré en ellas el fuego donde bailar descalza sin quemarme, siempre gracias.

A los profesores de la Universidad que brindaron su saber desde la pasión, el cariño y el aprendizaje en estos años y a Sergio, por su acompañamiento hasta el final y la paciencia durante este tiempo.

Reivindicación de historias soslayadas.

Marco conceptual.

Mi trabajo está basado a partir de la idea que desarrolla Marc Auge acerca del no lugar, ese espacio sin identidad, repetitivo y desanclado de su espacio, el cual puede estar destinado a cumplir funciones de comunicación, de circulación y consumo y la analogía realizada por Marisa Vadillo Rodríguez del concepto de “no lugar” en relación con la representación de la mujer en el arte y la sociedad, la mujer como no lugar, repetitiva y desanclada de su espacio, donde su principal característica es el anonimato. El cuerpo femenino tomado como una temática, un arquetipo, un espacio vacío de significado, un lugar secundario sin voz. Esta eterna mirada que se tiene de la mujer como un no lugar, afecta profundamente en la manera en que las mujeres ven el mundo y como el mundo las ve. Los lugares secundarios siempre le fueron asignados desde la referencia a un sujeto masculino de mayor relevancia.

Se observa, cómo a lo largo de la historia, la mujer ha sido signada y encasillada bajo reglas, estándares y roles los cuales la sociedad esperaba que cumpliera como lo son: la musa, la amante, la mujer vista como un fetiche hipersexualizado, la ama de casa o a quien en cierta época de la historia se le asignaba los quehaceres domésticos privándola del trabajo y la independencia, aquella desigualdad con respecto a roles que continúa perdurando en algunos casos hasta el día de hoy.

La producción está basada en la mirada que se tuvo y se tiene actualmente en muchos sectores de la sociedad patriarcal de la mujer, desde la mirada masculina en el arte en donde los artistas concentraron su trabajo en realizar imágenes sobre “un otro” acompañada por distorsiones y representaciones de aquella mujer como ser extraño y seductor, la mirada deshumanizante que tuvo la ciencia al intentar comparar y representar a aquel otro como espécimen, miradas llenas de prejuicios y estereotipos. Pero

también hablo sobre la mujer como aquella que, a pesar de la carga impuesta por la sociedad, supo convertir ese “no lugar” que le había sido asignado en un lugar propio, mujeres que supieron abrir camino y ser en ciertos momentos de la historia, protagonistas, mujeres con las cuales podemos sentirnos identificadas muchas de nosotras, sus historias tocan momentos de nuestra historia, es por eso que hablo de sus historias y de la mía.

Esto es un intento de develar aquel velo que las cubrió durante años, poder reivindicar sus historias, darles entidad, llegar a conocer a través de un relato propio y poético el interior de estas mujeres.

Estrategias operacionales.

Selección de historias soslayadas.

La elección de las mujeres para realizar el trabajo estuvo dada a partir de una investigación histórica en torno a ellas y de una decisión subjetiva y personal acerca de cada una, su historia, un momento de conexión íntimo e inconsciente con algún episodio de su historia que hizo que decidiera que su historia debía ser contada.

Se eligieron a 4 mujeres las cuales, luego de leer y analizar su historia, estructuré bajo las temáticas que se desarrollan e investigan a lo largo del trabajo final. Tres de las mujeres son sujetos que forman parte de la historia. La elección de la última estuvo dada a partir de una reflexión y un sentimiento que surgió en base a la investigación de la vida de las tres primeras, del cual devino una pregunta, si esto que indagué sucedió a lo largo de la historia, ¿Qué ocurrió en la mía? ¿Cómo fue la vida de las mujeres de mi familia? Comencé entonces una investigación y recolección de datos de diferentes mujeres de mi familia, pero hubo una conexión más fuerte con una de ellas, una mujer que siempre, a pesar de haberla conocido poco en vida, estuvo presente a través de diferentes miembros de mi familia, contándome sobre ella, sobre lo que les había dejado en cuanto a enseñanzas, y al pensar en ella pude ver cómo forma parte, hoy en día, de la vida de muchos integrantes de

mi familia, todos conocemos sobre ella, todos tienen alguna anécdota con ella, algún recuerdo preciado, a pesar de algunos ni siquiera haberla conocido. Ella es Placida D'Angelo, mi bisabuela. Es por eso que decidí hablar sobre ella en mi producción, reivindicar su historia, mi historia.

Como mencioné anteriormente, cada una cumple con un rol o categoría que se desarrollan en el trabajo final y que, a lo largo de sus biografías, se detalla el porqué de la elección de establecerlas bajo dichos títulos:

Dora Maar: mujer como musa

En de pintrix dei aiutrix: mujer pionera, artista y creadora

Saartjie Baartman: mujer como fetiche hipersexualizado

Placida D'Angelo: mujer como no lugar

A continuación, se detallan las historias de cada una:

DORA MAAR

Su nombre real era Henriette Theodora Markovitch, Nació en París, el 22 de noviembre de 1907. Realizó cursos de pintura y fotografía y se matriculó en la École des Beaux-Arts y la Académie Jilian. Fue introducida al círculo surrealista por Jacqueline Lamba y teniendo lazos importantes con André Breton, Paul Éluard y Georges Bataille. Su fotografía era contrastada, usaba ángulos inusuales y tenía un dejo de dramatismo y realidad distorsionada. Realizó fotomontajes y su obra fotográfica se impregnó del absurdo y el onirismo surrealista. Su obra se dio a conocer en la década del 30 a través de sus fotomontajes, que poco a poco se convirtieron en iconos del surrealismo. Fue introductora del ideario surrealista en el mundo de la publicidad, siendo sus fotografías comerciales unas de las más exitosas de la época.

Sin embargo, toda su carrera se detiene al conocer a Picasso, convirtiéndose en su amante y musa de muchos de sus trabajos. A causa de

su conflictiva relación Dora cae en una gran depresión, apagando toda su llama creativa. Hoy en día la obra de Dora queda opacada por su vínculo amoroso con Picasso y todo lo sucedido, su imagen queda relegada a el pintor y a su imagen de musa inspiradora, su propia carrera como fotógrafa surrealista, pintora y escultora quedaba opacada por la del hombre.

ENDE PINTRIX ET DEI AIUTRIX (pintora y ayudante de dios)

Primera artista femenina en España y una de las primeras en Europa de la que se tiene registro. Primer artista que deja huella explícita de sí en la historia.

Fue una iluminadora de manuscritos a finales del siglo x. Algunos historiadores dicen que podría haber sido monja del monasterio de San Salvador de Tábara. Otros consideran que pudo haber sido una mujer de familia noble que vivía en el monasterio, ya que era habitual que mujeres viudas o solteras de cierta posición social entrarán a vivir en un monasterio, pero no tomaron los hábitos.

Las ilustraciones que se rescataron de En dan cuenta de la predominancia del estilo Mozárabe, estilo que se desarrolló en España luego de la invasión musulmana en donde se conjugan elementos del arte islámico y las artes decorativas.

Su nombre aparece en las últimas hojas del llamado Beato de Girona, realizado en el año 975, junto al del escribano Senior, y otro ilustrador, Emeterio.

En la Edad Media era costumbre citar los nombres en orden decreciente de importancia, por lo que se puede afirmar que, en la ejecución del Beato de Girona, de los dos ilustradores, el más importante fue una mujer, En.

SAARTJIE BAARTMAN

Fue quizá la mujer más famosa de la etnia khoikhoi, ubicados al sur de África, quien terminó siendo esclava de unos granjeros y vivió en una pequeña cabaña hasta 1810. Ese año fue vendida al doctor británico William Dunlop, quien se la llevó a Inglaterra. Lo que Dunlop deseaba era presentarla en su circo como una rareza, y hacer dinero con ella, considerada un fenómeno debido a que padecía de esteatopigia, una acumulación de grasa en sus glúteos típica de las mujeres de su etnia, fue considerada un monstruo y comparada con los monos.

En Londres fue obligada a prostituirse. En París, fue exhibida como una “atracción extraordinaria”. A su lado, había animales salvajes, enanos, tragafuegos, hombres esqueleto y gordos mórbidos, bautizada como la “Venus Hotentote” término despectivo con el cual llamaban los holandeses a las personas de su tribu.

Al fallecer a los 26 años, después de años de explotación laboral, su cadáver fue tratado como motivo de ciencia ya que era la muestra por excelencia de la relación del hombre con los monos. Terriblemente, su esqueleto, su cerebro y sus genitales estuvieron en exposición en el Museo del Hombre de París.

Saartjie es el ejemplo de la fascinación por parte de occidente de los territorios desconocidos quienes apelan al concepto de “lo otro”, lo desconocido, entendido como orientalismo, y la larga historia de la mirada estereotipada y su proliferación. La historia de no es más que un reflejo de la aberración de percibir al otro como objeto, un fetiche hipersexualizado.

PLÁCIDA D´ANGELO

Nació en Castel di Lucio, provincia de Messina, Sicilia, el 6 de febrero de 1906. Como era frecuente en su tiempo, fue bautizada con el nombre del

Santo del lugar y al año de su nacimiento se instalaron en la ciudad de Córdoba.

De familia humilde, no tuvo la dicha de poder educarse, de tener su propio dinero y su independencia, algo que siempre recordó con nostalgia.

Mujer como diríamos hoy en día emprendedora, desde pequeña se destacó por su capacidad de trabajo y su gusto por saber, aprendió a cocinar y a tejer sin que nadie le enseñara, sabía mejor que nadie del oficio del bordado y el tejido, sus manos fueron fuente de grandes obras de arte que aún perduran en la herencia familiar, la cocina era su lugar en el mundo, ocupando siempre aquellos lugares secundarios que le correspondía a la mujer pero con gran orgullo, gran matriarca, de pocas palabras, pero de mucho carácter, guardaba con gran dolor la separación forzada de su familia al casarse con Francisco ya que la familia de él, de mayores recursos, no avala su relación.

Sin embargo, “La casa de la nona”, con sus amadas plantas, su olor a pan casero y a tortitas con levadura para acompañar el mate, sería el lugar más amado por su familia, quienes tienen hermosos recuerdos.

Plácida a pesar de no haber tenido una vida fácil y de callar muchos acontecimientos que guardaba con dolor, ya sea por carácter o porque nunca se le permitió hablar sobre ellos, dejó un recuerdo imborrable en cada uno de quienes habían disfrutado su generosidad y su apertura, disponibilidad para ayudar a quien lo necesitara, su gran energía y su enorme capacidad de trabajo, supo transformar, quizá inconscientemente, aquel lugar relegado para la mujer en un espacio de amor del cual todos en su familia recordamos con cariño y orgullo.

Elección de técnica.

A raíz de proyectos míos realizados para materias de la facultad, trabajados en computadora, decido seguir profundizando mi interés por las

herramientas virtuales, la edición de la fotografía, los medios gráficos. Es allí donde comienzo mi trabajo a partir del collage digital.

Utilizo el collage como medio de expresión y herramienta de libertad artística que cuestiona los medios tradicionales y que permite, al ser un medio masivo, llegar a un número mayor de audiencia y así dar visibilidad a estas mujeres. El/la espectador/a conocerá así sobre su historia, quienes eran, saber el rol importante que cumplieron algunas en la sociedad en el momento que vivieron, en resumen, reivindicar sus historias.

Narro en mis obras pequeñas historias, universos que cuentan parte de la historia de las mujeres con las que trabajo, que me permitirán y le permitirán a el/la espectador/a conocerlas. En este sentido el/la espectador/a se convierte en un individuo activo en la comprensión e interpretación de las obras. Realizo una narrativa personal basada en las información y bibliografía de las mujeres protagonistas del presente trabajo. Para terminar de darle sentido a dichas obras y orientar la decodificación del mensaje utilizo lo que Roland Barthes denomina como “función de anclaje”. Barthes emplea estos conceptos para denominar la relación entre el texto verbal y la imagen en sus análisis de los afiches de prensa y la publicidad. La función de anclaje es la que ejerce el texto verbal sobre la imagen reforzando su sentido. Esta pequeña frase, será la que me permitirá completar el sentido de las obras, es decir éstas estarán acompañadas en su presentación a frases que traducen aquella emoción o temática que se tratan en los trabajos. A su vez esto no es un círculo cerrado, ya que igualmente, habilita a varias lecturas posibles de interpretación, abierto a construir nuevos sentidos, que a veces se alejan de la principal intención, pero que potencian el relato de las obras por parte del receptor.

PROCESO DE PRODUCCIÓN.

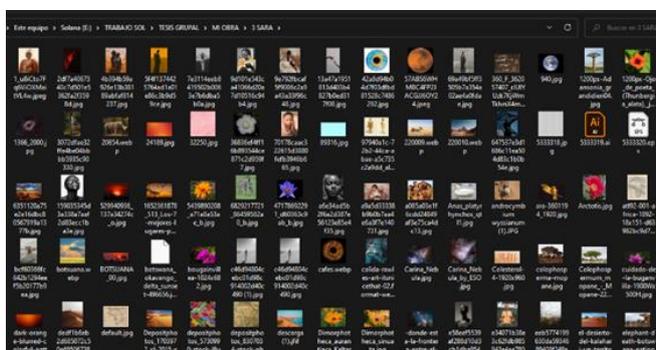
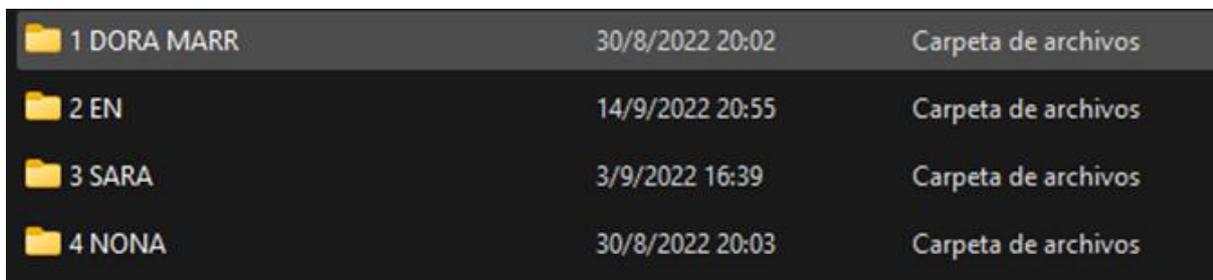
Registro de información.

Parto de una investigación y búsqueda minuciosa de información, realizando un registro de ésta a través de anotaciones. Los datos que recojo son aquellos que son de mi interés para poder conocer más a fondo a estas mujeres, poder llegar a lo íntimo de ellas, preguntándome quiénes fueron, qué lugar ocuparon dentro de la sociedad, su relación con sus pares y la que tuvieron con aquella esa mirada masculina, cómo influyó en ellas, lugares de orígenes, profesiones, a qué se dedicaban, momentos que marcaron su vida, datos de ellas. Desarrollo un estudio de los lugares donde vivieron, sus culturas, un registro bibliográfico, para luego realizar un acopio de imágenes que van a ayudarme a crear mis composiciones.

Acopio de imágenes.

A partir de la recolección de datos comienzo con el acopio de imágenes fotográficas. La mayor cantidad de fotografías son adquiridas de internet, ya que los medios físicos son escasos y difíciles de conseguir. En el caso de mi bisabuela, realicé una búsqueda de imagen que tenían diferentes personas de mi familia y las digitalicé para que quedaran en la computadora y así poder editarlas.

Clasifico en mi computadora las imágenes en carpetas individuales de cada una.



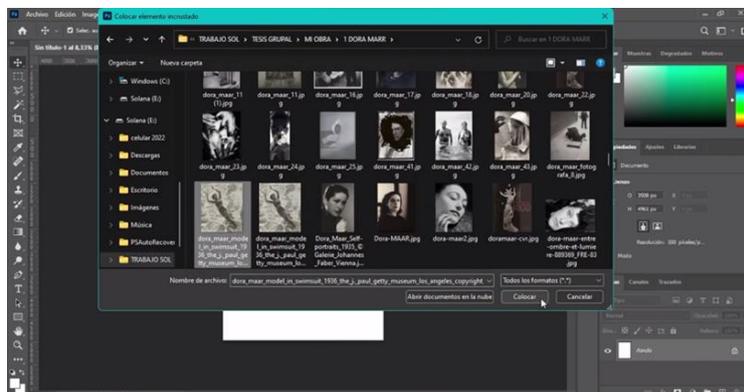
Producción de obras.

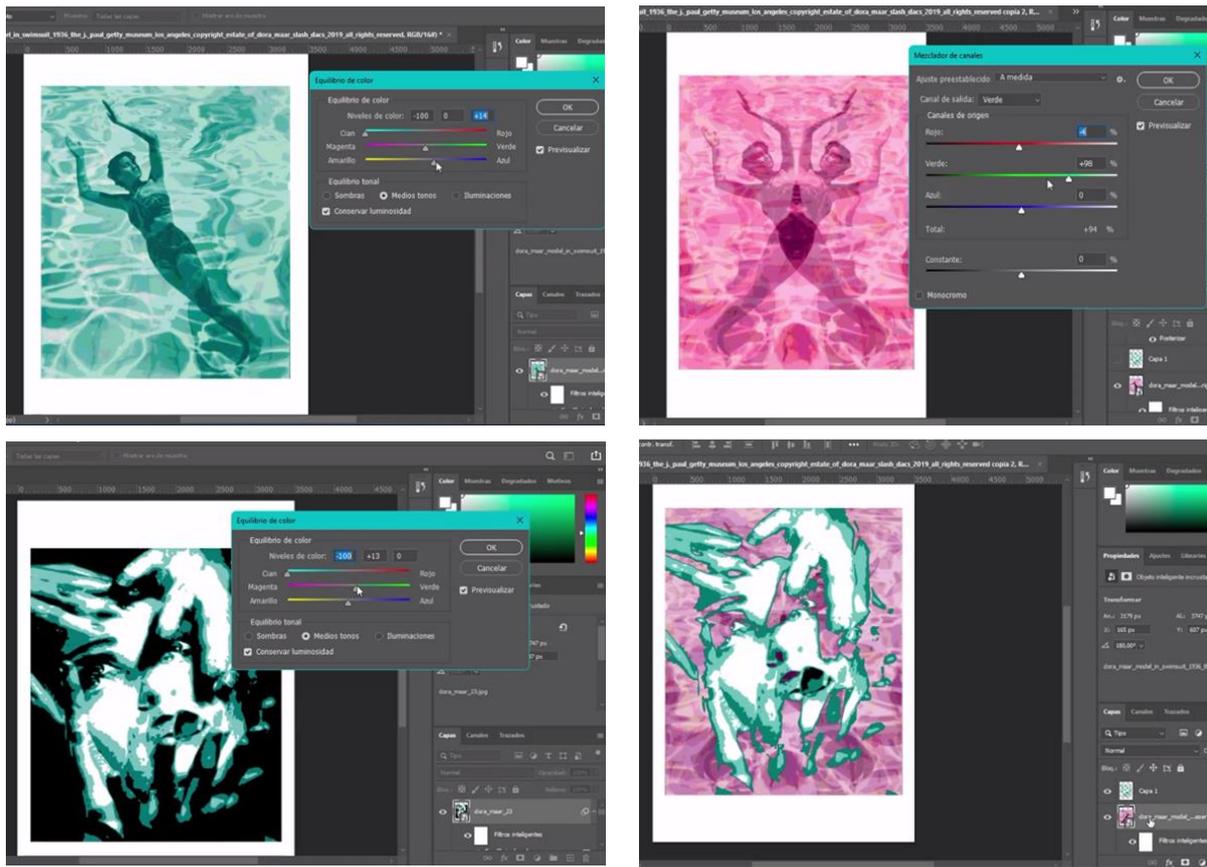
En cuanto al boceto inicial de la obra, fue pensado y desarrollado a medida que ejecutaba la obra.

Comienzo cada proyecto en Photoshop seleccionando el tamaño de la ilustración. Los tamaños de las obras varían desde 59,4 cm x 42 cm, 42 cm x 29,7 cm, 29,7 cm x 21 cm, entre otros que elegí realizarlos en un formato cuadrado de 42 cm x 42 cm y 30 cm x 30 cm, todos con una resolución de 300 pxeles.

Al elegir la medida del trabajo, empiezo seleccionando las imágenes con las cuales voy a trabajar. Según la mujer con la que esté trabajando, observo en su carpeta de imágenes cuales pueden servirme para desarrollar aquella idea que quiero plasmar en el trabajo.

Cada imagen está ubicada en una capa individual para poder editarla por separado, modificando su brillo, las luces, sombras, la paleta de colores, su transparencia. Esto me permite poder realizar una edición específica de cada imagen o recorte para que luego dialogue con las demás. No trabajo con aquella imagen inicial que descargué, ésta pierde su objetivo primigenio al ser transformada en una nueva imagen o en un recorte de aquella.



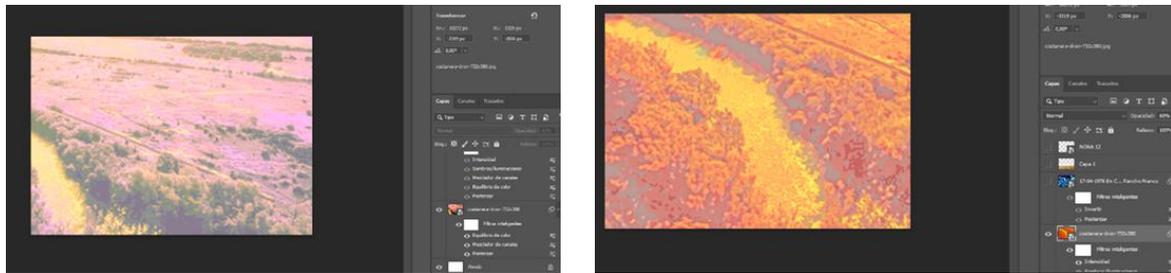


(Parte del proceso digital)

El color, la superposición, la fragmentación, la transparencia, son los motores que protagonizan mis obras. Las composiciones de las obras están dadas por la posibilidad que me brinda el collage, y en este caso el collage digital, de probar que sí, que no, de la prueba y el error, jugar, experimentar hasta que para mí esté concluida.

El último paso para finalizar es la impresión de las obras, las cuales están realizadas en papel ilustración y fotográfico de 200gr cada una.

A partir de la impresión de algunas obras y la experimentación en Photoshop que realizo, resultaron una serie de trabajos los cuales decidí imprimirlos en filmas y jugar no solo con las composiciones si no también con el material final. Para esto guardé cada capa por separado en archivos jpg y experimenté con la superposición y la transparencia en materiales físico



(Parte del proceso digital)

Al imprimirlas y verlas por separado me trasladaron a aquellos recuerdos que cada uno tiene en su mente, recuerdos que muchas veces no son nítidos, se esfuman, que aparecen incompletos del todo, a modo de capas de memoria. Estos trabajos se complementan a los collages realizados anteriormente ya que continúo con el lenguaje del collage onírico y surrealista que remite a los sueños. Decido entonces realizar una serie de 9 trabajos que corresponden a mi bisabuela que dialoguen con las obras realizadas en torno a ella.

En estas obras la decisión de que el espectador interactúe e interprete una nueva lectura también está presente, ya que podrá, a partir del montaje elegido, el cual estará planteado a partir de la superposición de dichas filminas sostenidas en un extremo, ir develando una por una aquellas capas de memoria y adentrarse en aquel recuerdo personal.



Boceto del posible montaje de filminas

Referentes.

El desarrollo de mi trabajo comienza a partir de la investigación y observación de artistas y sus prácticas, que me sirven como puntapié para la producción de mi trabajo. Artistas que trabajan con el collage, lo onírico y lo no evidente, entre ellos:

Las fotografías de Erwin Blumenfeld donde el artista trabaja con superposición de negativos y fotomontajes, transparencias y superposiciones.



Erwin Blumenfeld

Los rayogramas de Man Ray en donde coloca objetos o partes del cuerpo humano sobre papel fotosensible y luego lo expone a la luz directa durante unos segundos. Lo que destaco del artista es el trabajo de experimentación que logra con la técnica, la superposición y transparencia de los objetos, lo que se ve explícitamente y lo que está detrás, lo no evidente.



Raoul Hausmann

Los collages, el recorte y las composiciones de Hanna Hoch, la cual se apropió de las imágenes reorganizadas y textos de los medios de comunicación para criticar los fallos del Gobierno alemán.



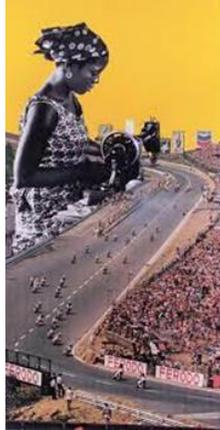
Watched, Hannah Höch, 1925

Las fotografías surrealistas de Jerry N. Uelsmann en donde el artista en su laboratorio compone sus obras a partir de la superposición de diferentes fotografías en blanco y negro.



Jerry N. Uelsmann

Otro de los artistas influyentes en mi obra es el francés Guillaume Chiron, del cual rescato sus escalas alteradas, la intervención de lo absurdo y la yuxtaposición, el juego que realiza en sus composiciones al incorporar seres en diferentes contextos.



Aplat de Couture, Guillaume Chiron

Otra de las influencias en mi obra proviene del Arte pop, el artista contemporáneo Tyler Spangler, sus composiciones y colores vibrantes, imágenes eliminadas de su contexto original, explorando el color, la forma y la fotografía a través del collage digital son grandes disparadores en mi trabajo.



Eugenia Loli es otra artista referente. Artista que utiliza fotografías escaneadas de revistas o publicidades para crear estos pequeños mundos visuales de arte pop y surrealismo. Sus composiciones son inspiraciones para mis obras.



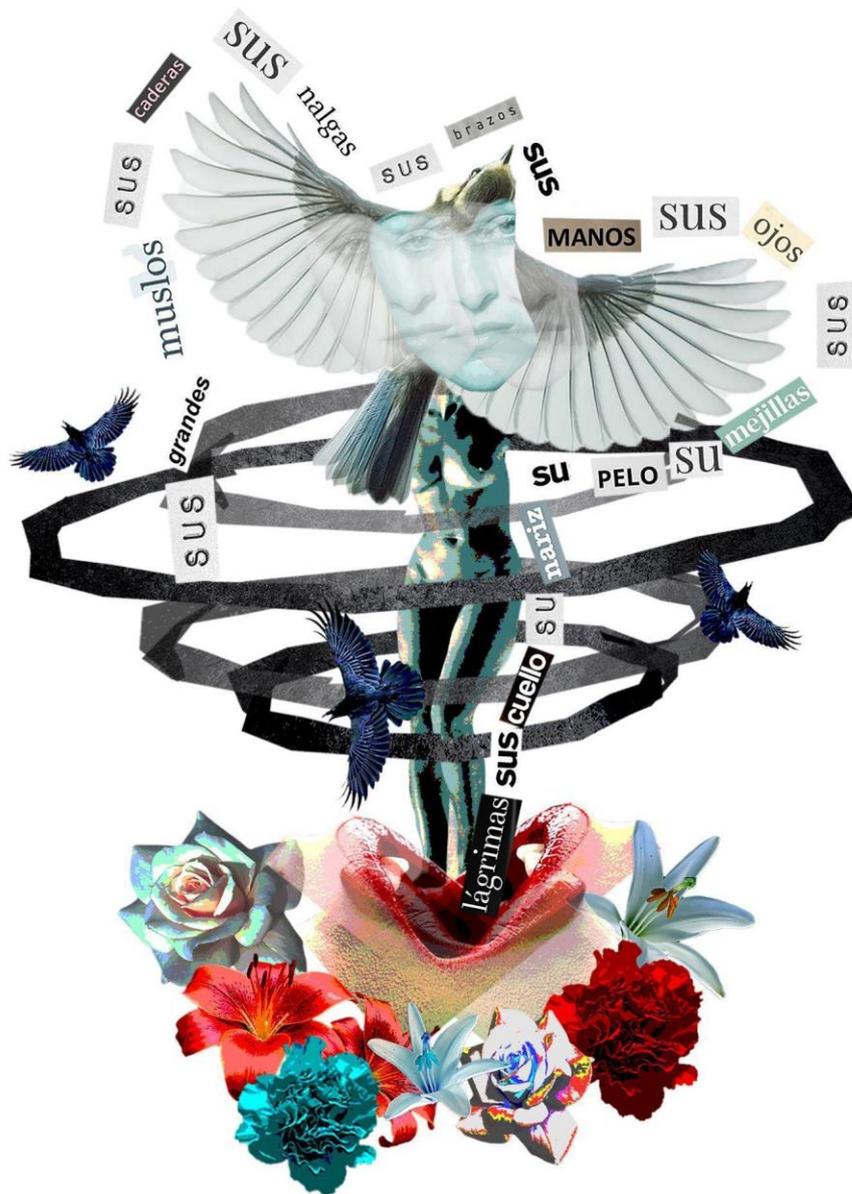
Fellowship of the Opposites, Eugenia Loli.

Grete Stern, artista de la Bauhaus residida en Argentina en 1935, fue la primera fotógrafa latinoamericana en abordar la problemática en torno a la opresión femenina en torno a la fotografía y el fotomontaje. Me inspira el objetivo que guiaba su trabajo, el cual comunicaba la realidad de la mujer y su función en la sociedad argentina de su época desde la perspectiva de una mujer cosificada, su papel de mujer objeto.



Sin título, Grete Stern, 1949

REGISTRO DE OBRAS

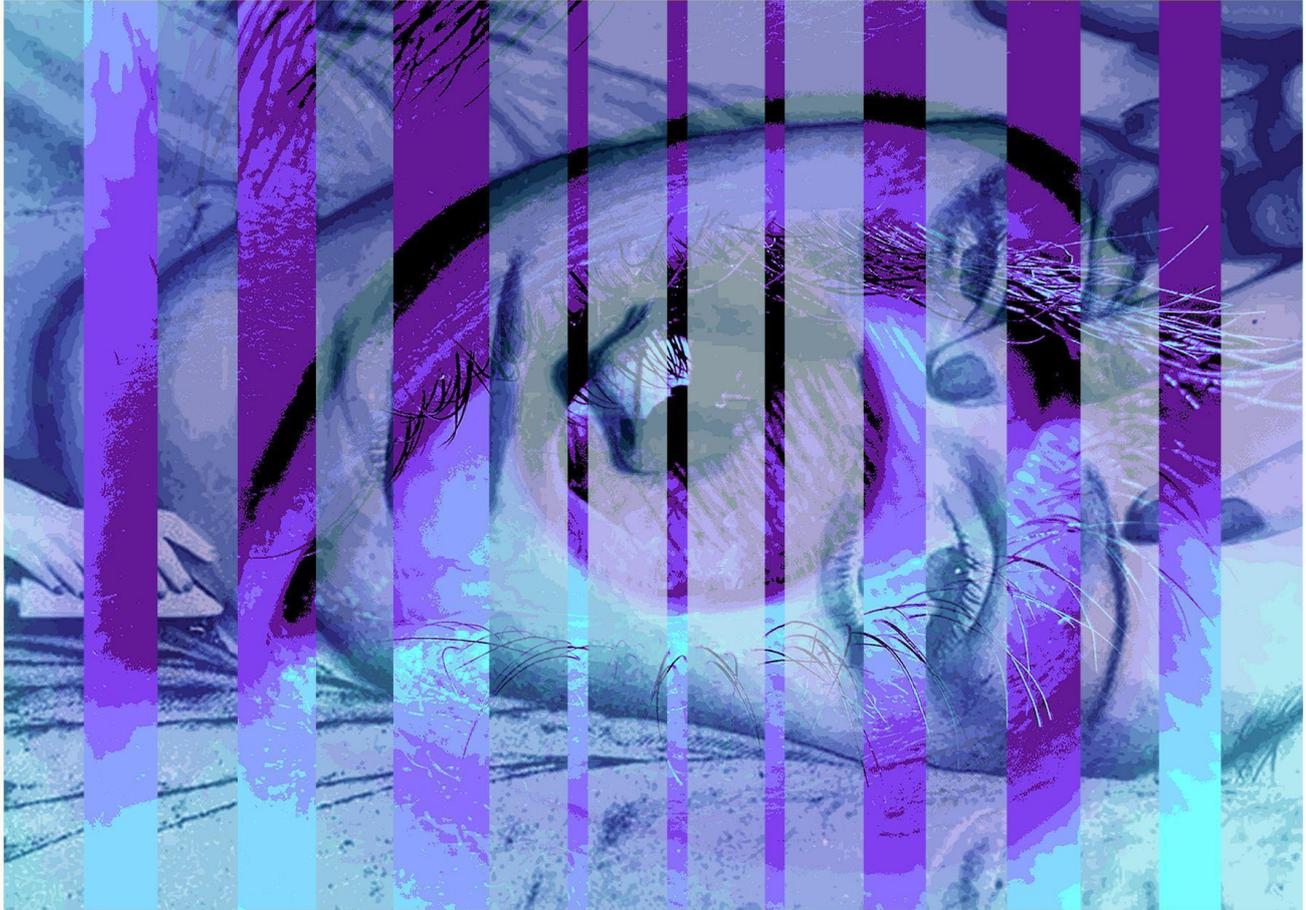


Tengo ojos para ver, pero lloro con todo el cuerpo.

Dora Maar

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Mis ojos, mi cámara favorita, mis ojos que ríen, que lloran, que miran y sueñan.

Dora Maar

Collage digital

42 cm x 59,4 cm

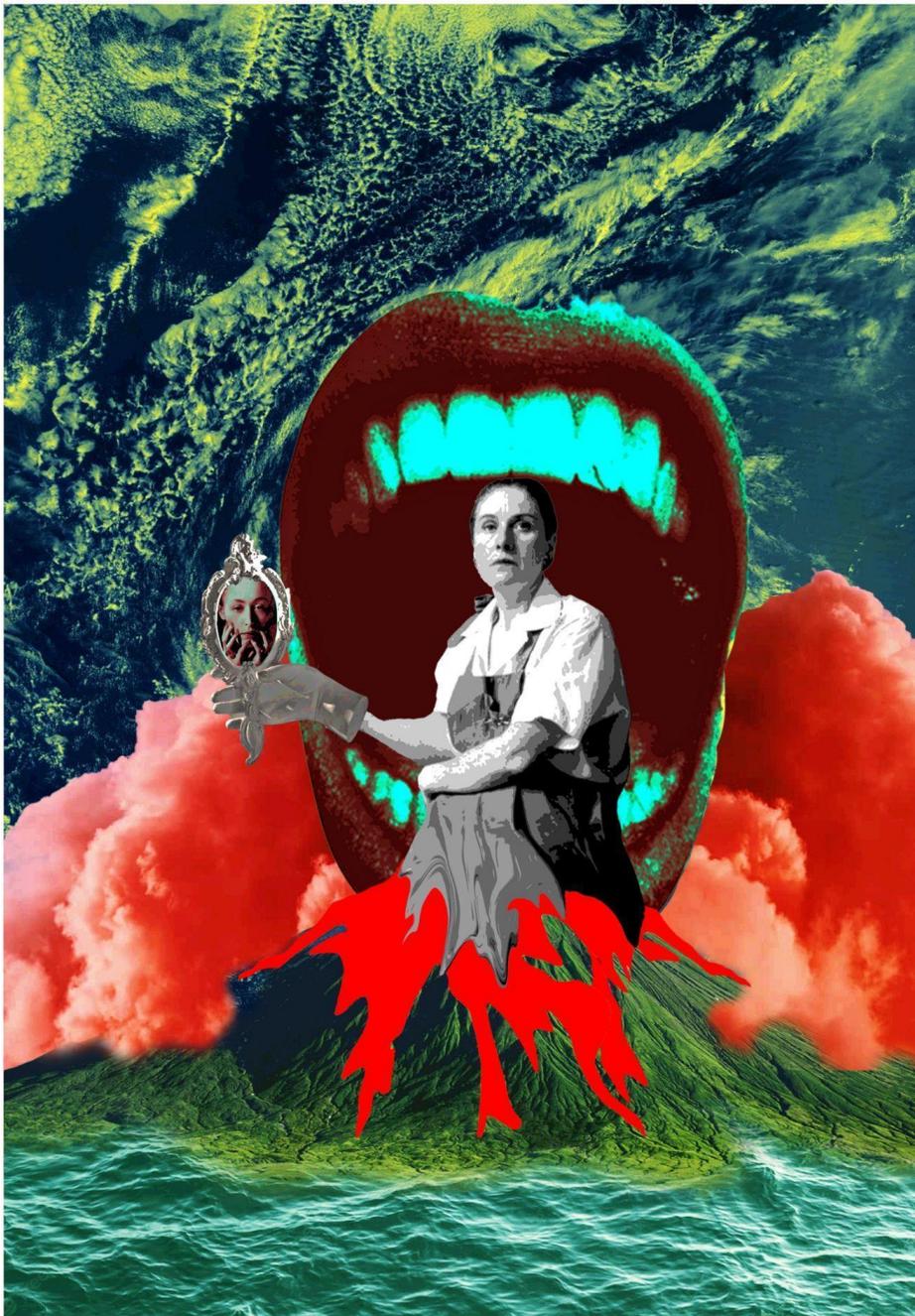


Te abracé tan fuerte que me quedé atrapada en tu frío invierno, dime mi amor que nada de esto ha sucedido.

Dora Maar

Collage digital

42 cm x 59,4 cm



Fuerte como el volcán, como el sol, me sostengo, sostengo mi alma y voy ardiendo en cada momento.

Dora Maar

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Desapareciendo, en completa ausencia de mi. ¿De dónde brota esta tristeza? ¿Qué tan profunda es?

Dora Maar

Collage digital

42 cm x 29,7 cm



**En mi ciudad, la ciudad de la luz, háblame atardecer, caminemos lento,
como quien respira la vida.**

Dora Maar

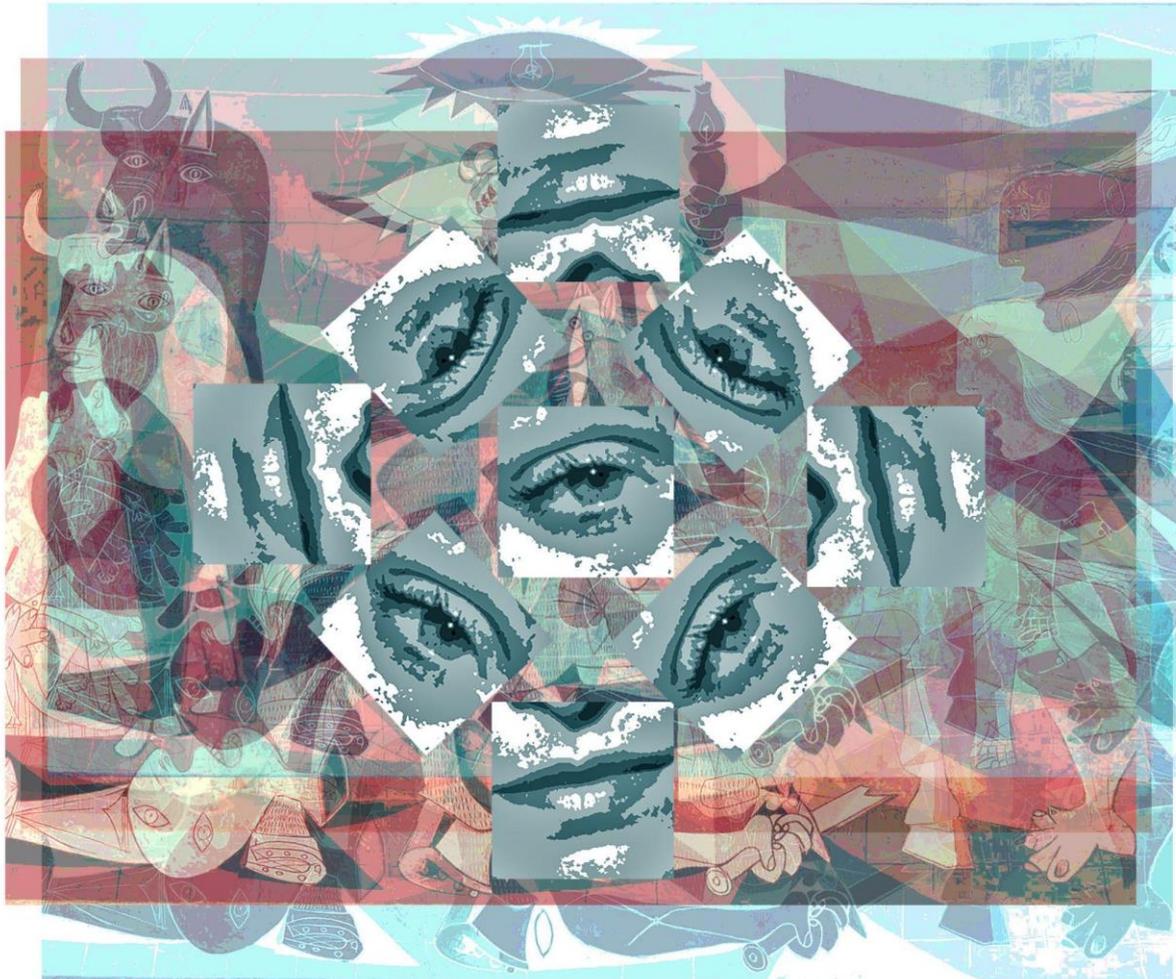
Collage digital

29,7 cm x 42 cm



Mi niña pez te doy colores para que nades en el río del tiempo, como si los deseos pudieran hacerse realidad, ve tranquila yo te miro.

Dora Maar
Collage digital
29,7 cm x 42 cm



Mis ojos te miran, aprenden y sueñan, en tus manos el dolor no dolía, la tristeza era solo tristeza.

Dora Maar

Collage digital

42 cm x 42 cm



Mi cuerpo se hizo casa, asilo, eché raíces al suelo y me hice con él y esa vez no tuve miedo, toco el cielo cada vez que lo intento.

Dora Maar

Collage digital

42 cm x 29,7 cm



Déjame que florezca, no arranques los pétalos.

Dora Maar

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



El corazón de mi primavera.

Dora Maar

Collage digital

29,7 cm x 21 cm



Soñar, tirar semillas teniendo fe que volverán a echar flores.

Ende Pintrix Et Dei Autrix

Collage digital

42 cm x 29,7 cm

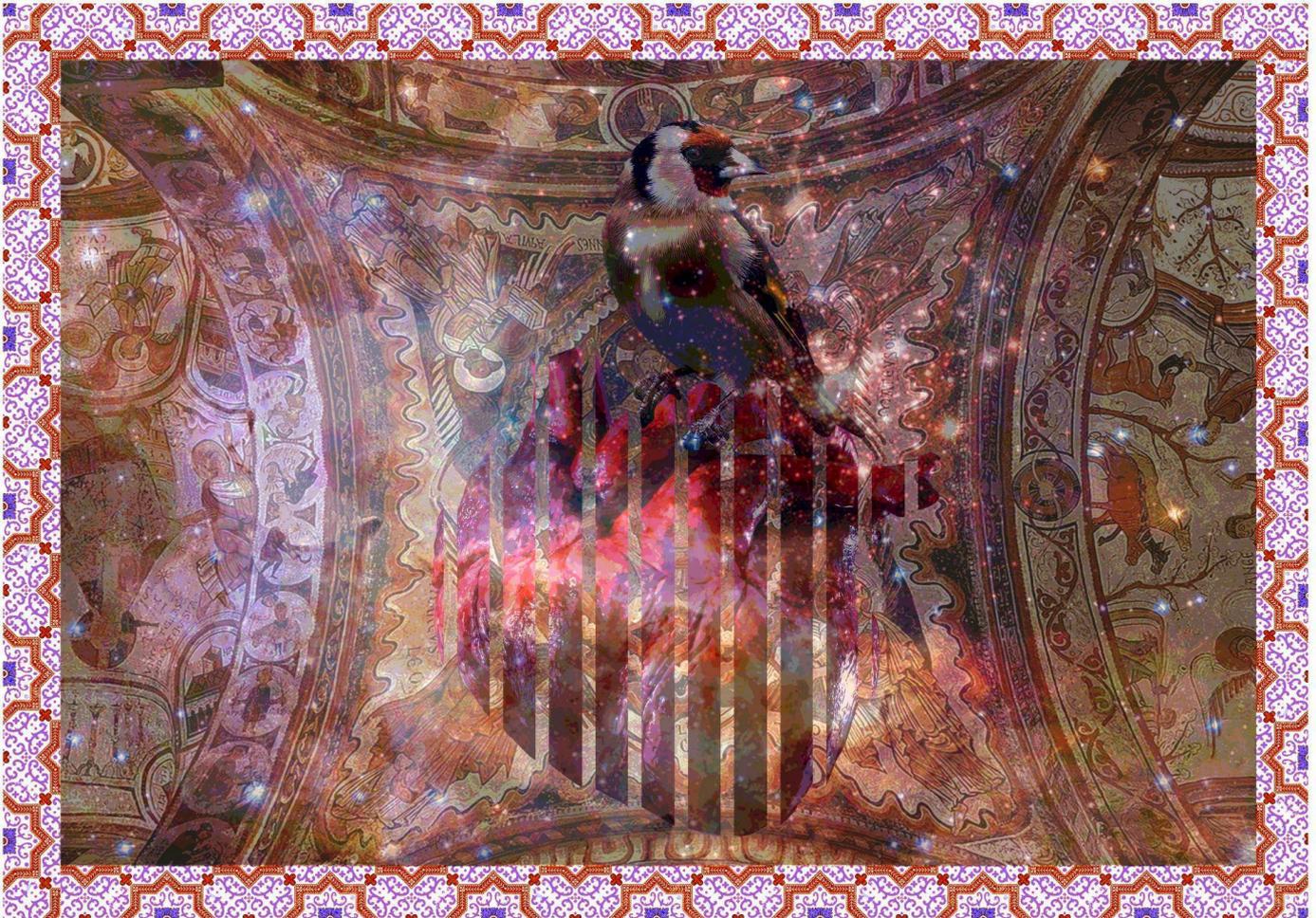


Sierva de Dios.

Ende Pintrix Et Dei Autrix

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Mira las estrellas, mira cómo brillan por ti,

Y por todo lo que haces.

Ende Pintrix Et Dei Autrix

Collage digital

42 cm x 59,4 cm



Me adhiero al papel, yo quiero ser recuerdo.

Ende Pintrix Et Dei Autrix

Collage digital

42 cm x 59,4 cm



El primer pecado.

Ende Pintrix Et Dei Autrix

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



En mi jardín.

Plácida D'Angelo

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



**Zamba, a ti te canto, porque tu canto derrama amor, caricia de tu pañuelo,
que va envolviendo mi corazón.**

Plácida D'Angelo

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Abrirle camino a la esperanza, seguir creyendo en la vida, floreciendo como mil jardines en primavera.

Plácida D'Angelo

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



La imagino asomada a la ventana, he escuchado su canto, sus manos, los instantes de felicidad son inmortales.

Plácida D'Angelo

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Me he asomado al balcón un rato, allí sigue aquel lugar.

Plácida D'Angelo

Collage digital

42 cm x 29,7 cm



Mi pequeña niña, mi corazón está contigo en el viaje que emprendas.

Plácida D'Angelo

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Somos una extensión de nuestras células, tú, yo y ellas, nosotras, todas, cada eslabón del árbol. Son el lugar al que acudo cuando tengo frío y deambulo en mi memoria buscando algún recuerdo que me abrigue.

Plácida D'Angelo

Collage digital

30 cm x 30 cm



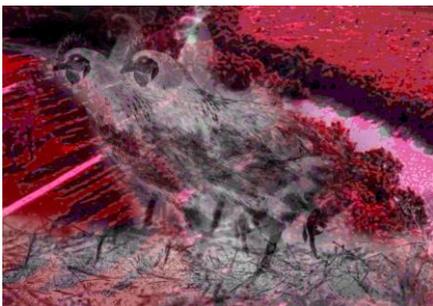
Y ahora mi vida huele a flor.

Plácida D'Angelo

Collage digital

30 cm x 30 cm

Serie de filminas



Zamba de mi esperanza

Amanecida como un querer

Sueño, sueño del alma.

Plácida D'Angelo

Collage digital

21 cm x 29,7 cm



Estoy hecha de mi tierra, la luna me ilumina y cura mi herida.

Saartjie Baartman

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Quiero vestirme con el perfume de las flores, dolor alejate de mi.

Saartjie Baartman

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



**Hay sueños que son la estela de un deseo constante, mi deseo es volver.
La vida se presenta hermosa, ilusiones que brotan en el desierto**

Saartjie Baartman

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



No fuerzo el olvido de quien me ha habitado.

Saartjie Baartman

Collage digital

42 cm x 59,4 cm



No fuerzo el olvido de quien me ha habitado, y ahora es un hueco vacío.

Saartjie Baartman

Collage digital

29,7 cm x 42 cm



No fuerzo el olvido de quien me ha habitado, y ahora es un hueco vacío.

Saartjie Baartman

Collage digital

29,7 cm x 42 cm



**Ese amor es lo más grande que he tenido desde que tengo memoria,
habitando mi corazón.**

Saartjie Baartman

Collage digital

59,4 cm x 42 cm



Oh, manos adoradas, Oh, manos llenas de alma, en ellas hoy quisiera mi frente refugiar.

Saartjie Baartman

Collage digital

42 cm x 29,7 cm



Soy igual de fuerte que una flor que sobrevive en el desierto.

Saartjie Baartman

Collage digital

42 cm x 29,7 cm

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA (c)

Bouchet, Camila.

Agradezco con todo mi corazón a mi familia, Gerardo, Raquel, Mateo y Paulina por acompañarme con amor y paciencia en el transcurso de esta carrera.

Gracias a Octavio, por su amor y presencia incondicional.

Gracias a mi abuela Nérida, por estar tan presente en mi vida y ser mi ejemplo de fortaleza y voluntad.

Gracias a Macarena y Solana, por su compañerismo. Han hecho de esta etapa final, una experiencia placentera y enriquecedora.

Gracias a nuestro profesor asesor Sergio Yonahara que nos ha acompañado a lo largo de todo este proceso.

Búsquedas para una representación alternativa de la figura femenina.

El siguiente trabajo de producción artística consiste en un conjunto de pinturas y dibujos llevados a cabo a través de un proceso de deconstrucción de representaciones de cuerpos femeninos.

Dicho proceso se encuentra motivado por la búsqueda por distorsionar la representación tradicional del cuerpo femenino con la intención de reflexionar y problematizar la historia del arte occidental.

La temática central que desarrolla mi trabajo es la exploración y experimentación sobre la imagen de la musa artística. Este arquetipo, define al cuerpo de “la mujer”, en singular, como el estandarte de la objetivación del cuerpo femenino. De esta manera, el hombre se revela como sujeto activo que mira, la mujer como objeto y cuyo deber esencial es hacerse merecedora de esa mirada. Esta concepción, determina el papel del hombre pintor y la mujer modelo, y como desarrollamos anteriormente, fomenta el percibir a las mujeres como una alteridad inalterable e idealizada. El conflicto que se presenta, no es la exaltación de la belleza propia del cuerpo femenino, si no el control y el confinamiento de las mujeres a su propio cuerpo.

En cuanto al proceso de producción, parto de la selección de cuadros del pasado como referencias visuales, en su mayoría de la época del renacimiento y romanticismo europeo. Sobre estas imágenes, realizo transformaciones formales tales como fragmentaciones, repeticiones, y desplazamientos, que posteriormente desarrollaré en la descripción de cada obra.

Al observar la totalidad de mi producción puedo distinguir tres series de trabajos; “Volátiles”, la cual cuenta con pinturas de pequeño y mediano tamaño, “Mujer musa”, compuesto por una pintura y una serie de dibujos y “Repetición imperfecta” que integra dos pinturas de gran tamaño.

La decisión de utilizar la pintura y el dibujo como medio, viene de la mano de la inclinación personal que tuve durante todo el transcurso de la

carrera y mi práctica artística en general. Esta elección que podría tildarse de tradicional, significa para mí, un espacio de juego infinito y sumamente desafiante, el cual disfruto enormemente. Por eso, fue natural para mí, abordar la problemática elegida en conjunto con mis compañeras, desde estos lenguajes. No obstante, durante el proceso creativo, fui consciente de la oportunidad que me presentaba este trabajo final para poder desafiar y problematizar mi práctica artística.

Para comenzar a describir la producción es necesario mencionar como referente al movimiento artístico que me ha influenciado; la neofiguración de la segunda mitad del s XX. Artistas como Francis Bacon y Lucian Freud trabajaron la experimentación formal sobre la figura humana aislada, sin relaciones contextuales, históricas y sociales, haciendo especial énfasis en las relaciones deformantes de los cuerpos. La neofiguración recuperó la representación icónica dejada atrás por el expresionismo abstracto, rescatando procedimientos informalistas. Como resultado, en sus obras prevalece la personalidad subjetiva del artista sobre los objetos que son reconstruidos y deformados. En Argentina, destaco como referentes a los artistas Josefina Robirosa y Jorge de la Vega.



Lucian Freud, Francis Bacon, Jorge de la Vega y Josefina Robirosa.

VOLÁTILES

El primer conjunto de siete obras que describiré, conforman la búsqueda pictórica por distorsionar y disolver los contornos de la figura femenina tradicional. De esta manera, rostros femeninos desconocidos por mí, obtenidos de internet, son representados pictóricamente generando deformaciones y desplazamientos a través de zonas de color desaturadas y orgánicas.

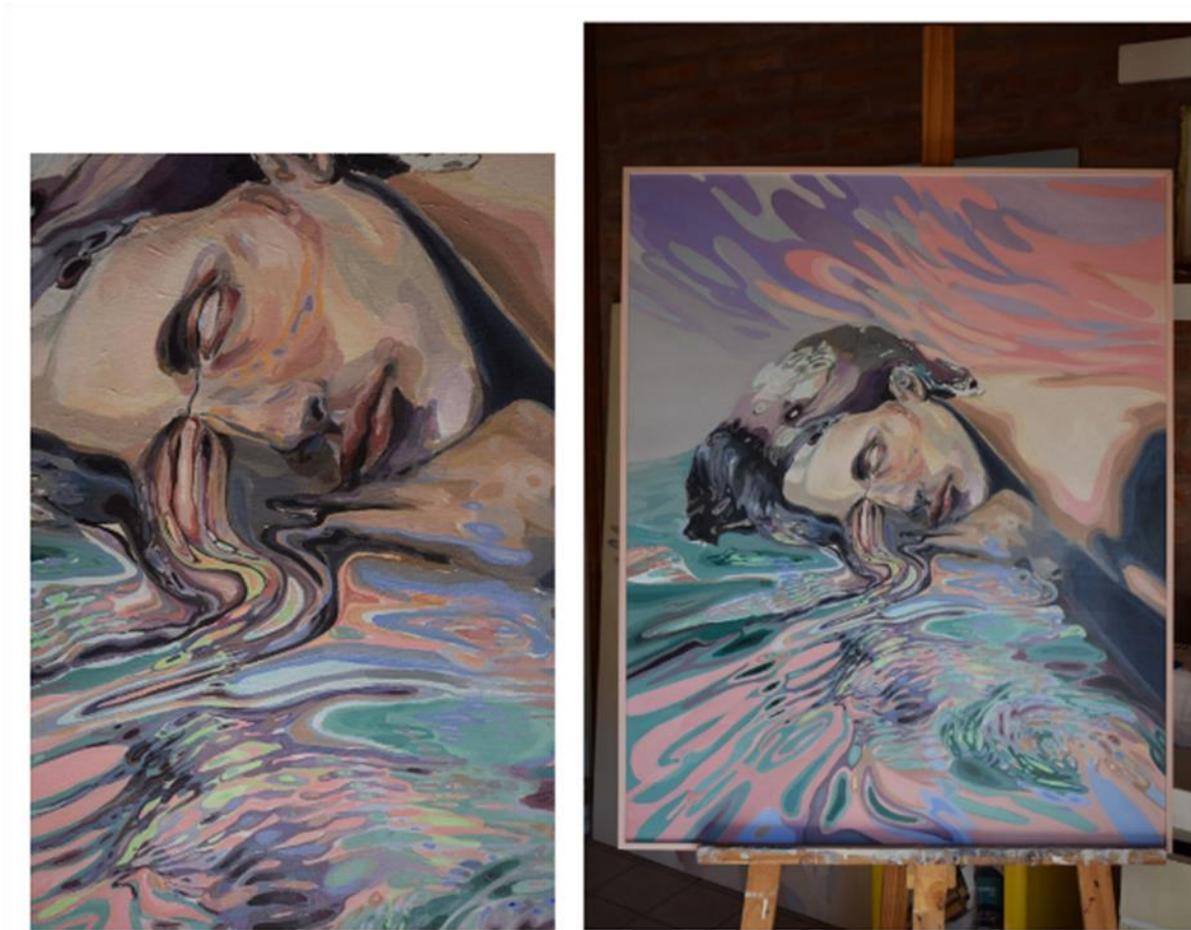
Esta operación pictórica, se asemeja a la técnica de la posterización digital, la cual convierte una imagen de tonos continuos en otra imagen, en la que sólo hay unos pocos tonos diferenciados, de estética similar a un mapa.



S/T, Acrílico sobre papel Canson, 26 cm x 0.32 cm.



S/T, acrílico sobre papel texturado, 10 cm x 15 cm.



Ocaso, Acrílico s/ lienzo, 1 m x 0,80 m.

La ausencia de estructura anatómica de los retratos, así como la eliminación del contraste entre figura y fondo, remiten a la erosión de la representación tradicional del cuerpo femenino. Personalmente, considero que este grupo de pinturas son el resultado de momentos de disfrute, en donde me dejo llevar por las formas y los colores. Es decir, me propuse representar seres desde un lugar lúdico y placentero, más allá de las exigencias del dibujo anatómico tradicional.

Por otro lado, las siguientes obras de pequeño tamaño, cobran sentido dispuestas de manera conjunta en el espacio.



Serie Volátiles, acrílico sobre madera, 18 cm x 19 cm c/u .

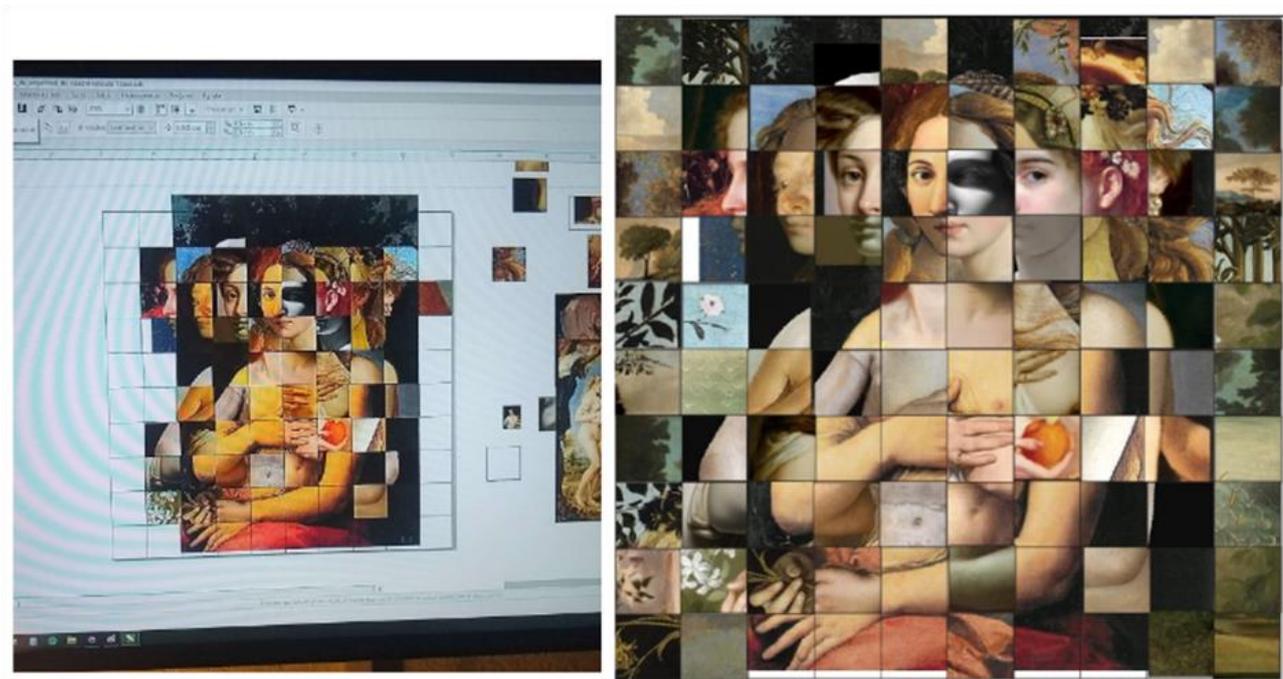
MUJER MUSA

En el transcurrir de la investigación histórica de la figura femenina en el arte occidental, específicamente el europeo, me enfoqué en la figura de la “musa artística”. Como hemos explicado anteriormente, esta hace referencia a la representación del cuerpo de la mujer como objeto de deseo. En estas imágenes, se exaltan e idealizan aspectos del cuerpo de la mujer según un estereotipo corporal que proviene del arquetipo de la “Venus”, la cual constituye el primer modelo o arquetipo de la belleza femenina occidental.

Al estudiar los cuadros donde aparecen las “musas” y analizar sus componentes (desnudez, postura pasiva y púdica, etc.) de forma crítica, me llamó poderosamente la atención cuán fuerte está arraigada esta concepción en nuestra forma actual de ver el género femenino y en la forma en que muchos artistas y con ellos me incluyo representamos artísticamente a las mujeres. Entonces, el proceso que vivencié, fue el de volver a mirar estas imágenes tan naturalizadas de la historia del arte con otros ojos y reflexionar sobre cómo se repiten visualmente en nuestra sociedad esos imaginarios.

Considero que las próximas experimentaciones que describiré, constituyen deconstrucciones sobre la figura de la musa artística. Las mismas fueron motivadas por mi deseo de pensar en nuevas posibilidades visuales, más auténticas y personales.

Para realizar esta primera obra seleccioné fragmentos de obras del pasado en donde se representa a la mujer como musa, en su mayoría de la época renacentista del siglo XVI y romántica, de finales del siglo XIX. Por consiguiente, confeccioné una cuadrícula de 100 cuadrados de 7 cm x 7 cm y compuse una imagen que reúne distintas mujeres de forma fragmentada y que, al mismo tiempo, simulan ser una sola persona. Las mismas fueron dispuestas en la postura típica de la “musa”, pasiva y consciente de la mirada de un espectador.



Imágenes del proceso, a la izquierda la instancia de confección de la cuadrícula en Corel Draw, a la derecha, la composición terminada que posteriormente fue pintada en acrílico sobre bastidor de lienzo.

Considero que la multiplicidad de rostros, rasgos y partes del cuerpo que pinté sobre el lienzo, podrían ser intercambiables entre sí, sin afectar la belleza estereotipada de la “musa”. De esta forma, la obra denota la falta de subjetividad e identidad propia con la que estas mujeres eran retratadas, haciendo referencia a un componente principal de esta forma de representación y anteriormente mencionado, “la supresión del yo”.



Detalles de la ejecución pictórica.

Además, la obra hace énfasis en otros elementos distintivos como el cuerpo joven y blanco, el desnudo y la postura de la “Venus púdica”. También, incluí elementos que remiten a símbolos, tal como la manzana que relaciona el cuerpo femenino con el pecado, las flores blancas como símbolo de pureza y virginidad, y la naturaleza, fuertemente asociada a la figura femenina.

Para la ejecución pictórica utilicé una paleta de colores desaturados, prevaleciendo los tonos rosados, verdes y azules en sus variantes cálidas, para remitir a los conceptos claves de la obra; la historia del arte y la representación tradicional de la figura femenina.



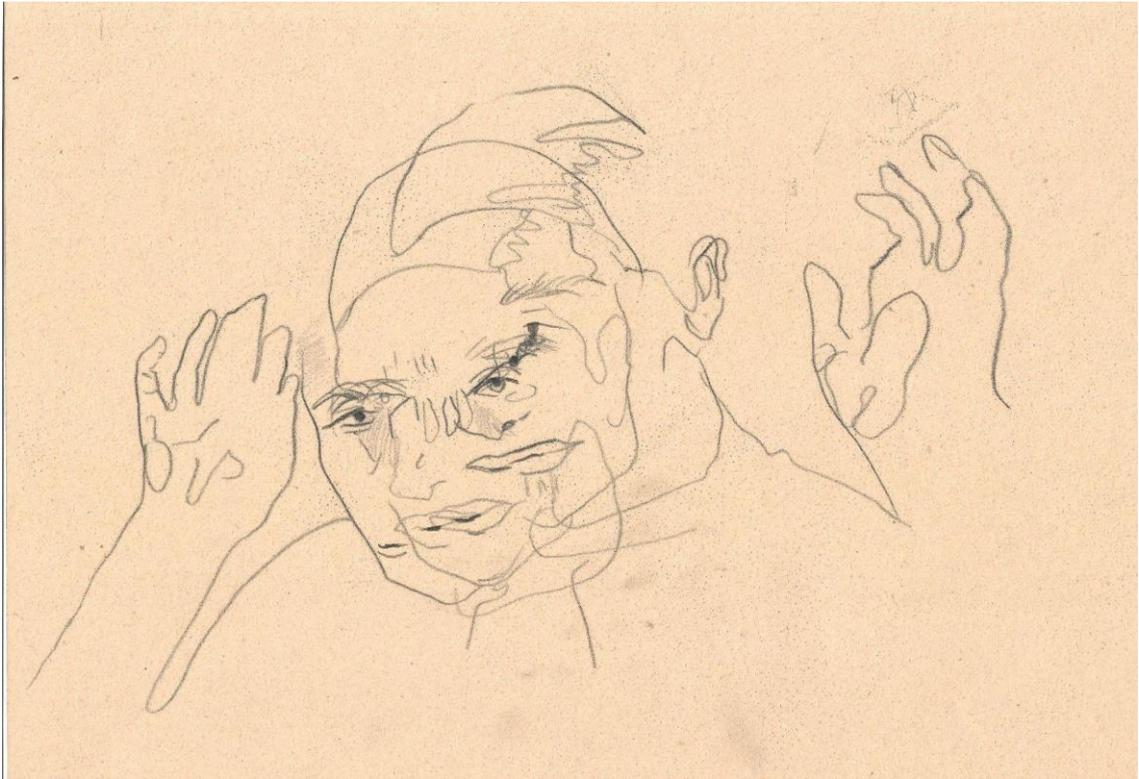
“Mujer musa”. acrílico s/ lienzo, 70 cm x 70cm.

SERIE DIBUJOS

El siguiente conjunto de treinta trabajos, convergen en la problematización de la figura de la musa artística desde el dibujo.

En un primer momento, fueron utilizados como referencia, los retratos fotográficos de Pablo Sigismondi, los cuales calqué sobre papeles Obra tamaño a4 blancos y otros de color sepia. Realicé la operación de calcar la imagen realizando corrimientos con el papel carbónico. Aunque en esas fotografías de referencia no se retrata a la mujer como la típica “musa” me resultó muy interesante el acto de distorsionar esa tradicionalidad.







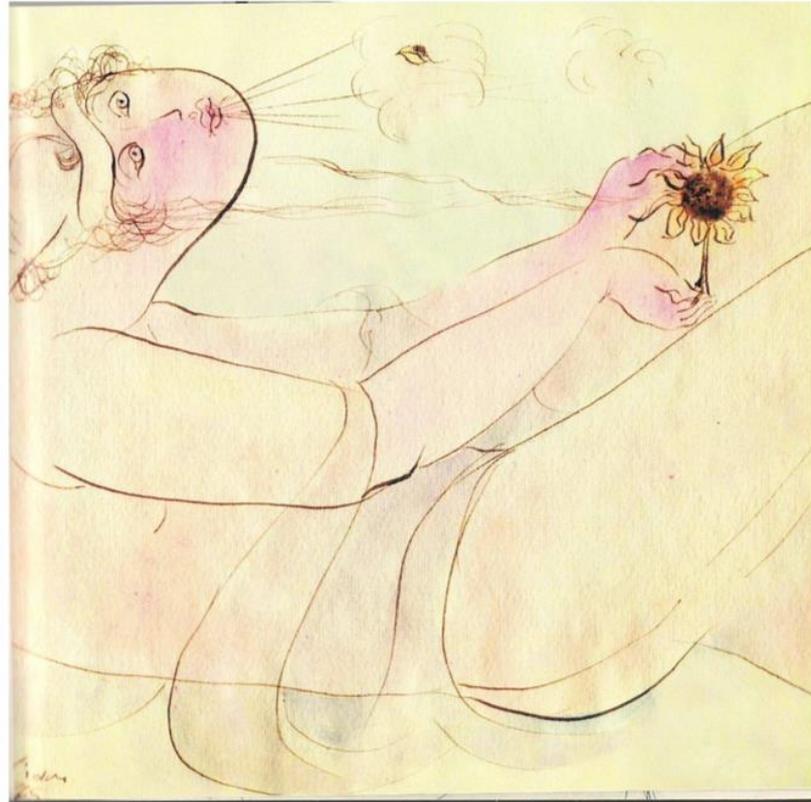
Posteriormente, tomé de referencia pinturas de la historia del arte, como, por ejemplo, el cuadro de Gustave Courbet, “Mujer con un loro”. Además, utilicé la repetición para problematizar la imagen y generar la sensación de inestabilidad y transición en los cuerpos representados.



Por otro lado, durante este proceso, me topé con ciertas similitudes

respecto al dibujo de influencia oriental en cuanto a la capacidad plástica de la línea. Una gran influencia significó haberme encontrado con la obra de Eduardo Setrakian, profesor de dibujo y pintura, de ascendencia armenia. En sus trabajos, las líneas sensibles y expresivas toman jerarquía, manteniéndose simples y austeras. En sus retratos de figuras femeninas de planos abiertos se observa una ligereza y una gran síntesis formal.



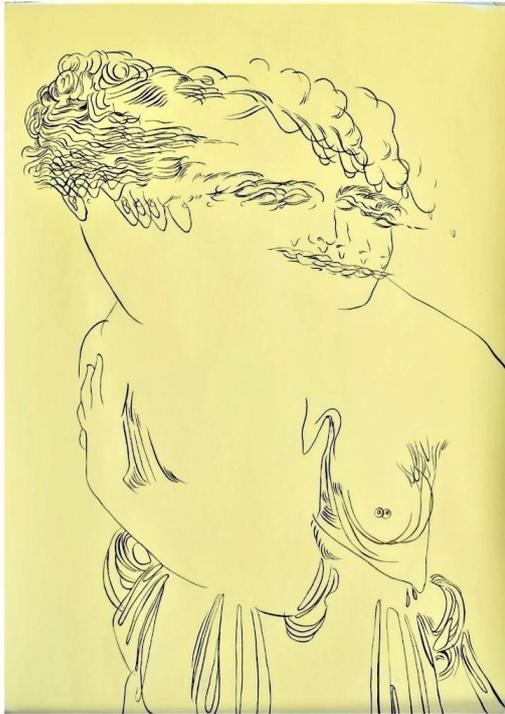


Desde ese descubrimiento, me propuse generar trazos sueltos y gestuales. Por momentos, me encontré con la fuerte costumbre de querer definir los cuerpos y representarlos de forma estable y corpórea.

De esta manera, este proceso me resultó muy enriquecedor en relación a la desnaturalización de mi propio modo de dibujar un cuerpo, y animarme a buscar nuevos modos en consonancia con la des-objetivación de los cuerpos. A medida que fui avanzando en esta búsqueda, me fui desprendiendo del afán por representar la belleza “típica” del cuerpo femenino y me dejé capturar por la belleza de los mismos trazos.







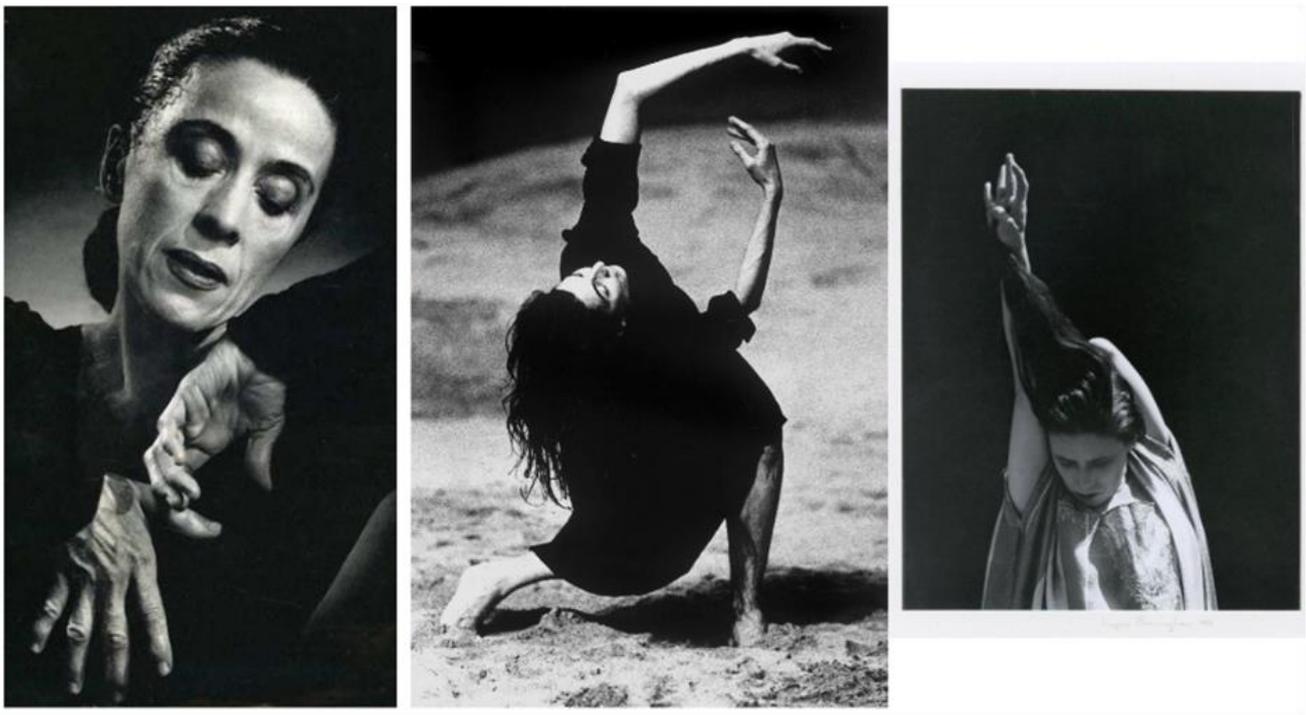
REPETICIÓN IMPERFECTA

La pintura “Paulina en la hamaca”, propone una forma alternativa de la representación figurativa de la mujer a partir de la repetición de figuras o módulos. En este caso, la modelo de referencia ha sido mi hermana. La ejecución de la repetición en las obras actúa de manera similar al funcionamiento de un mantra, en él se repiten palabras o sílabas para propiciar la meditación y acceder a un estado superior, desde el cual ser conscientes del ser. Personalmente percibo esa seriación visual como una expresión del ser que trasciende la corporalidad.

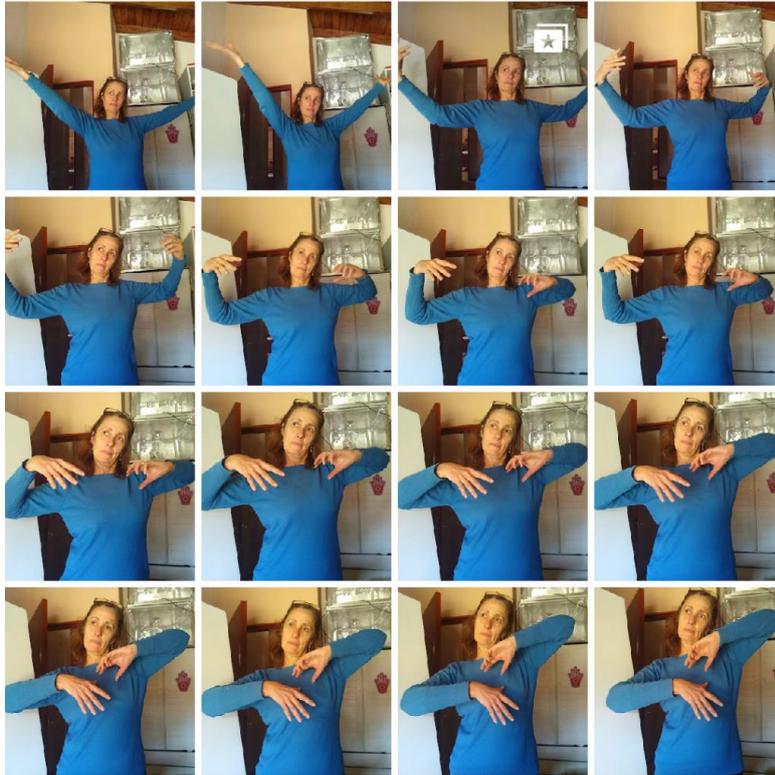


“Paulina en la hamaca”, acrílico sobre lienzo, 1 m x 1,20 m.

La siguiente pintura que describiré está inspirada en fotografías que realizó la emblemática fotógrafa Imogen Cunningham a las bailarinas Martha Graham y Pina Bausch. Ambas artistas, fueron pioneras de la danza contemporánea, por lo que representan un ejemplo claro de la actitud “expansiva” artística y personal. También utilicé como referencia las manos de mi madre en una progresión de apertura de brazos. Dicha decisión de incluirla en el cuadro no es arbitraria, sino que dota a la obra de un gran significado íntimo y personal.



Retratos fotográficos de Martha Graham por Imogen Cunningham

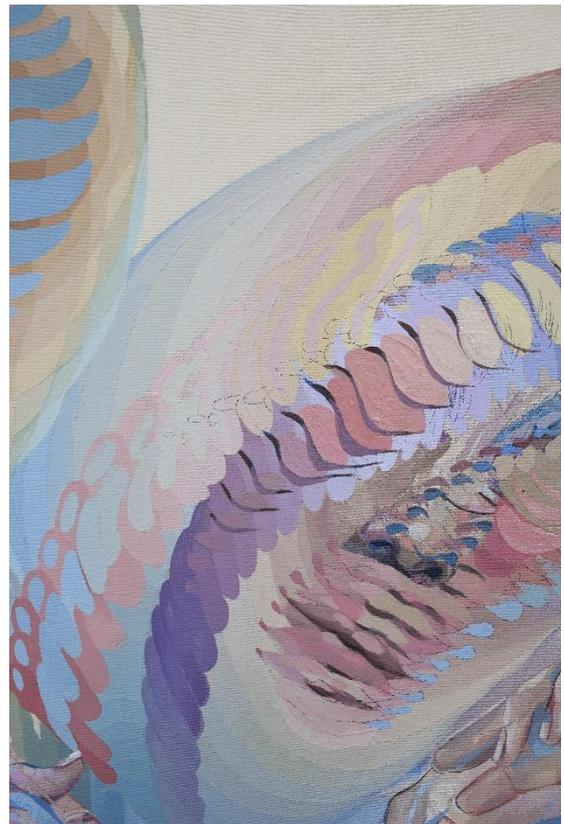
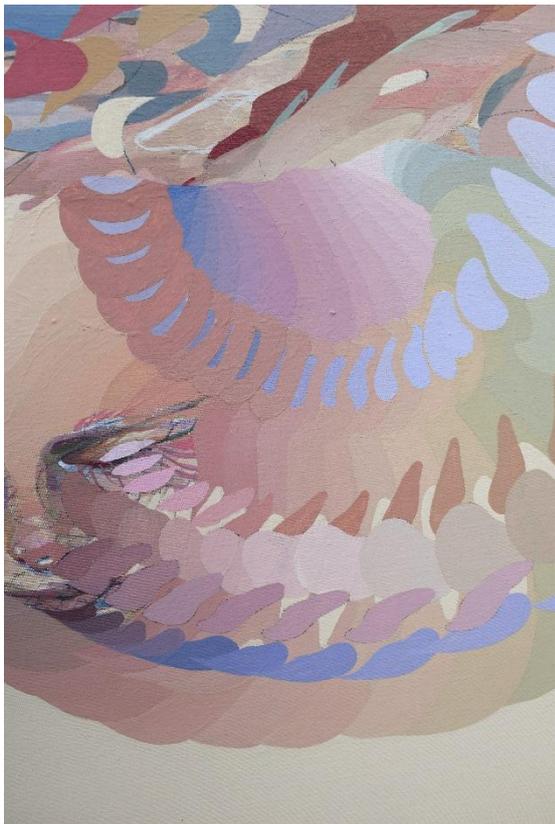
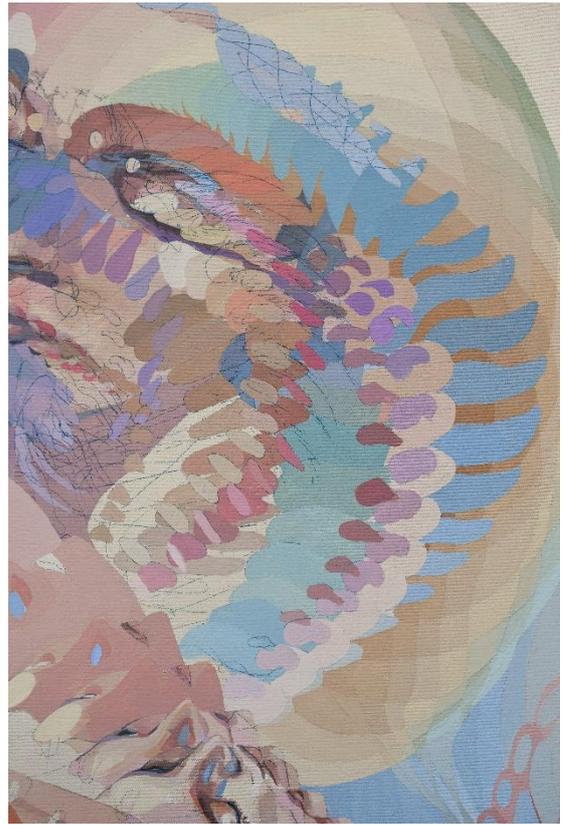


Secuencia fotográfica de mi madre en el gesto de apertura de brazos

El proceso de composición de la pintura fue realizado a partir de moldes de papel vegetal, los cuales fui rotando y desplazando por el bastidor de lienzo. Denomino “repetición imperfecta” a la operación de repetir módulos que varían formal y cromáticamente, a medida que se desplazan, en este caso, desde el centro hacia el extremo del bastidor.



Moldes de papel vegetal utilizados en la realización de las repeticiones de módulos sobre el lienzo.



Detalles



“Expansión”, acrílico s/ lienzo. 1,10 m x 1,60 m.

En esta obra, no se observan modelos en pose, en posturas pasivas y púdicas, ni musas que miran al espectador, sino mujeres con los ojos cerrados, en introspección y evolución. Sus cuerpos constituyen figuras abstractas que dan cuenta de la dimensión del ser. Además, la obra estará acompañada por el escrito que realizó Martha Graham; “Divina insatisfacción”, el cual habla de la práctica artística.

**Existe una vitalidad, una fuerza,
una aceleración que se traduce en acción a través tuyo,
Y ya que solo existe uno como tú en el tiempo, esta expresión es única.
Si la bloqueas jamás existirá a través de ningún otro medio y se perderá.**

El mundo nunca la tendrá.

**No es tu deber el determinar qué tan buena es,
o que tan valiosa es,
o cómo se compara con otras expresiones.**

Tu deber es mantenerla tuya, clara y directamente,

Tu deber es mantener ese canal abierto.

Ni siquiera tienes que creer en ti mismo o en tu trabajo.

**Tienes que mantenerte abierto y directamente alerta a los impulsos que
te motivan.**

Mantén el canal abierto.

Ningún artista está conforme.

No existe satisfacción alguna en ningún momento.

Solo existe una divina insatisfacción,

Una bendita inquietud que nos mantiene marchando

Y nos hace más vivos.

Para concluir la descripción de la producción, siento oportuno mencionar que este trabajo final me ha acompañado en un proceso personal muy positivo que me ha ayudado a percibir mi cuerpo desde una dimensión espiritual. Me ha impulsado a alejarme de la auto objetivación y acercarme a una autopercepción más consciente, desde la amorosidad y el agradecimiento.

PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE LAS PRODUCCIONES INDIVIDUALES

En la totalidad de las producciones se observan conexiones conceptuales, por ejemplo, la exploración de la representación corporal de lo femenino, la problematización de la historia del arte y el ejercicio de explorar mitologías individuales. Este último concepto es abordado principalmente por Macarena a lo largo de todo su trabajo, a partir de la acción de fotografiar mujeres de su entorno familiar, pero también, se ve en las producciones de Solana y Camila, en obras como “En mi jardín” y “Paulina en la hamaca” respectivamente. Es decir, percibimos una búsqueda común por anclar nuestro hacer en lo íntimo y privado, en lo familiar. Esta exploración forma parte de una de las estrategias de emancipación artística que idearon las mujeres para conquistar la legitimidad en el mundo del arte. Consiste en convertir la esfera privada, aquel espacio relegado a lo femenino, en un motivo propio, en donde solo ellas, dada su perspectiva, podían retratar con tanta autenticidad.

También observamos otros elementos comunes que no fueron conscientemente decididos con anterioridad, sino que surgieron desde este mismo intercambio e influencia mutua, que tienen que ver con ciertas operaciones visuales. En primer lugar, la fragmentación, por ejemplo, en el caso de Camila quien fragmenta un retrato tradicional de una musa artística en múltiples cuadrados y los intercambia con fragmentos de otras pinturas que tratan el mismo motivo. En los trabajos de Solana, esto se evidencia en el desarme, el desmontaje y el recorte que ejecuta sobre las imágenes digitales, para componer una nueva. Es decir, el fragmento, seleccionado estratégicamente y ubicado en un contexto distinto, transforma el objetivo por el cual fue creada la imagen inicial en pos de una nueva significación. En la obra de Macarena, el fragmento se ejecuta en las fotografías que ella misma realiza mediante la selección de las partes (recortes detalle) del cuerpo que ella quiere mostrar de sus retratadas. Además, en su Serie autorretrato (b)- “Macarena”, explicita aún más este componente al hacer un

recorte horizontal de fotografías de su madre y sus abuelas que mezcla con fotografías de ella para crear una imagen única e individual.

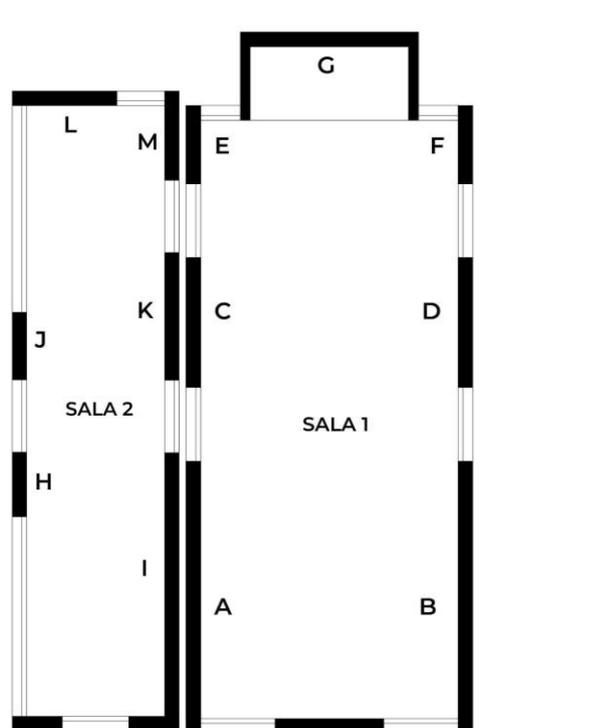
Otra operación visual que se explicita en las obras es la posterización. En el caso de la producción de Solana, conforma una característica recurrente en ella, lo utiliza a su favor como herramienta que permite borrar aquellos errores que se presentan al trabajar con una imagen de baja calidad. A partir de la experimentación de esta técnica, logra unificar las composiciones y crear áreas planas, un vínculo entre lo gráfico, potenciando el juego cromático, y fotografías con mayor tratamiento de luces y sombras, inspirada en los posters de los años 30. En las obras de Macarena, la posterización se hace presente en las imágenes impresas bajo la técnica de cianotipia, la propia técnica es la creadora de estas simplificaciones cromáticas. En los trabajos de Camila, especialmente en la serie "Volátiles", se evidencia la posterización en la manera de pintar, creando zonas de color diferenciadas, las cuales conciben espacios que se independizan del dibujo del cuerpo. Estas formas orgánicas cobran importancia y son delimitadas por el propio color.

Por último, observamos en las producciones una tendencia a representar los cuerpos de manera dinámica, inestables, por ejemplo, en los trazos gestuales y abiertos de los dibujos de Camila, en la ubicación asimétrica de los cuerpos en el plano de Solana y en la fluidez de las poses de las retratadas de Macarena.

MONTAJE

La exposición de nuestro Trabajo Final se llevará a cabo en la Casa de la Cultura de la Ciudad de Villa Allende, de la provincia de Córdoba.

El espacio cuenta con dos salas de exposición, una central y amplia, denominada auditorio y otra más angosta que se extiende longitudinalmente a la misma.



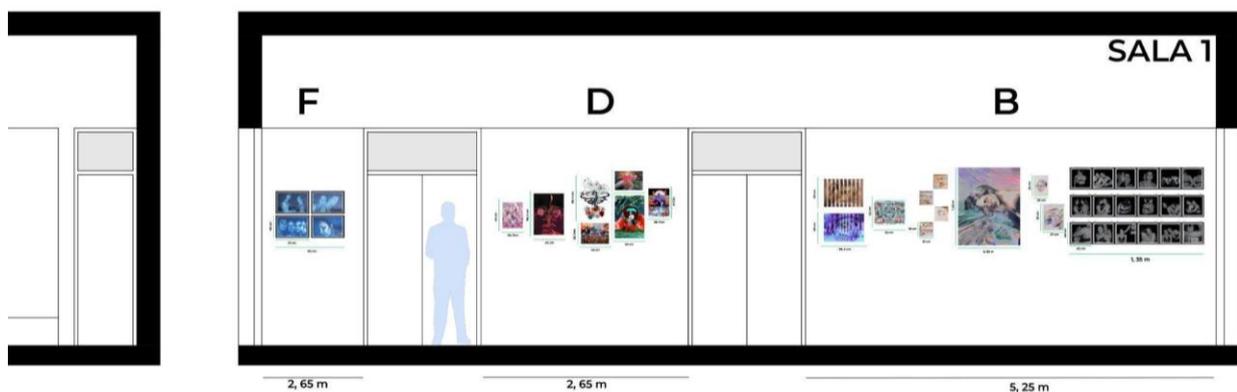
Plano general de salas 1 Y 2. Vistas superiores.

La elección del lugar fue impulsada por la necesidad de contar con un espacio amplio que permita poner en diálogo las obras de las tres integrantes y que también posibilite plasmar la mayor cantidad de trabajos realizados. La elección de presentar gran parte de nuestra producción, se debe a que consideramos importante dar cuenta del aspecto procesual de nuestro recorrido en este trabajo final, desde las primeras producciones que abrieron la puerta a nuevas ideas, hasta las últimas, realizadas con mayor perspectiva en cuanto a la totalidad de la exposición.

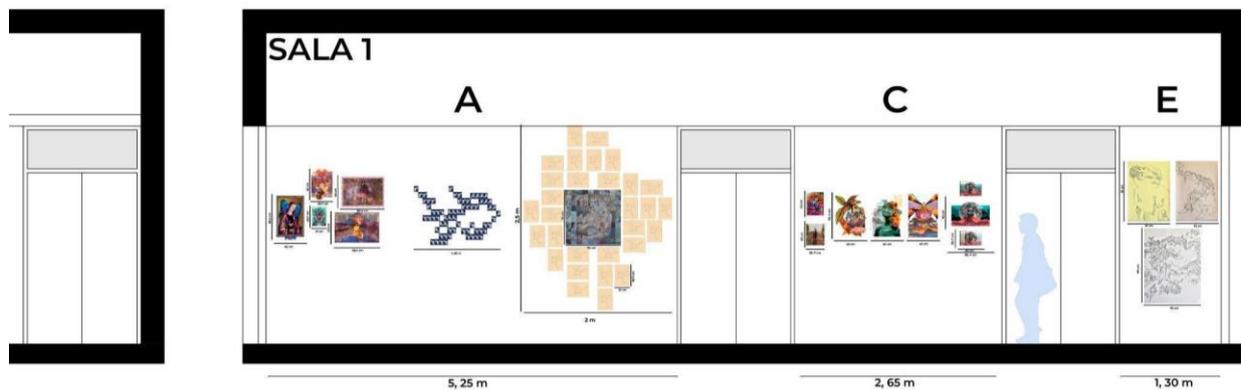
El diseño expositivo que ideamos, refleja los tres núcleos temáticos individuales que convergen en la deconstrucción de la representación del cuerpo femenino en el arte según la visión occidental: búsquedas para una representación alternativa de la figura femenina, el retrato fotográfico de mujeres desde una mitología individual y la reivindicación de historias soslayadas de mujeres. De esta manera, se presentan los procesos personales, a la vez que por proximidad e interpolación se generan diálogos conceptuales y estéticos.

La disposición de las obras en el espacio responde al orden cronológico y procesual de las producciones, pero también, al colectivo. Es decir, al intercalar las producciones individuales entre sí, estamos haciendo énfasis en la importancia de la grupalidad y la influencia mutua que caracteriza nuestro recorrido.

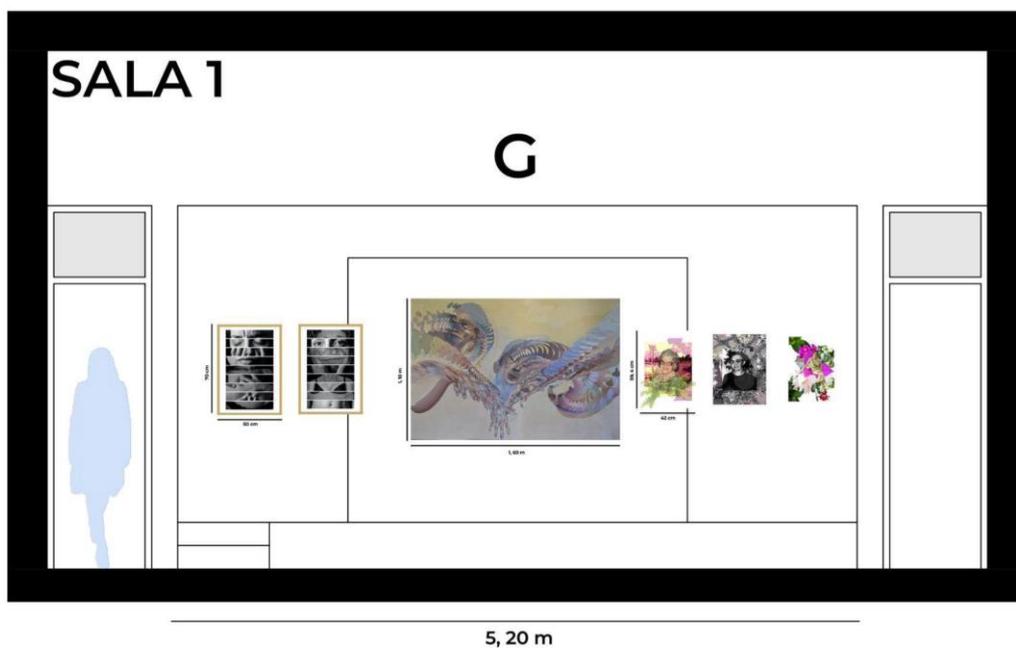
Desde las dos entradas a la sala principal y longitudinalmente a través de los dos muros paralelos conformados por las paredes A, B, C, D, E Y F, se disponen de manera progresiva, los primeros trabajos y experimentaciones hasta las últimas producciones realizadas. Esta disposición, cobra sentido al ubicar en la parte del escenario, las tres producciones individuales con mayor significación personal, a modo de cúspide semántica y afectiva.



Vista frontal, pared lateral derecha, sala 1.



Vista frontal, pared lateral izquierda, sala 1.



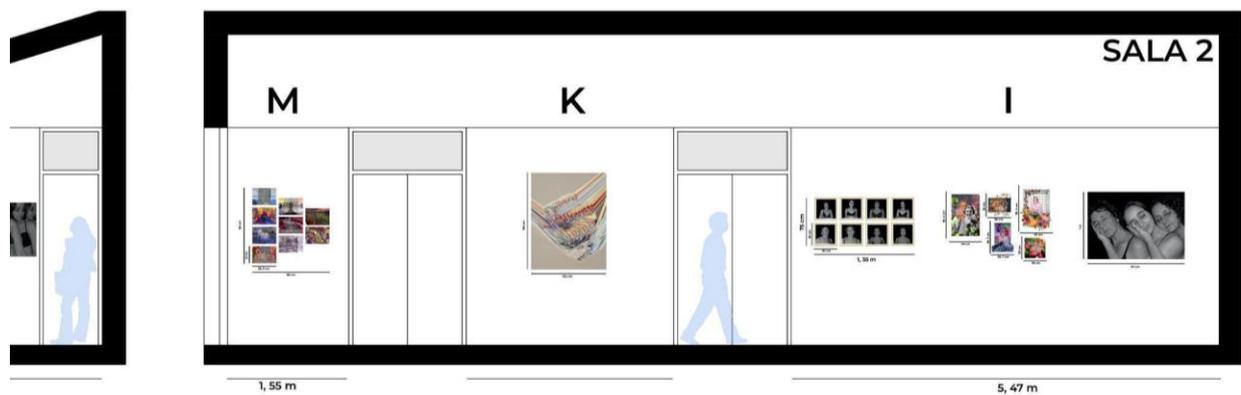
Vista frontal, pared central (escenario), sala 1.

Estas tres producciones están suspendidas por tanzas sujetas a una rejilla o estructura metálica que se encuentra en el techo del escenario. De esta manera, las obras se encuentran sujetas desde sus extremos superiores e inferiores. Así mismo, ya están completas los tres laterales de la sala

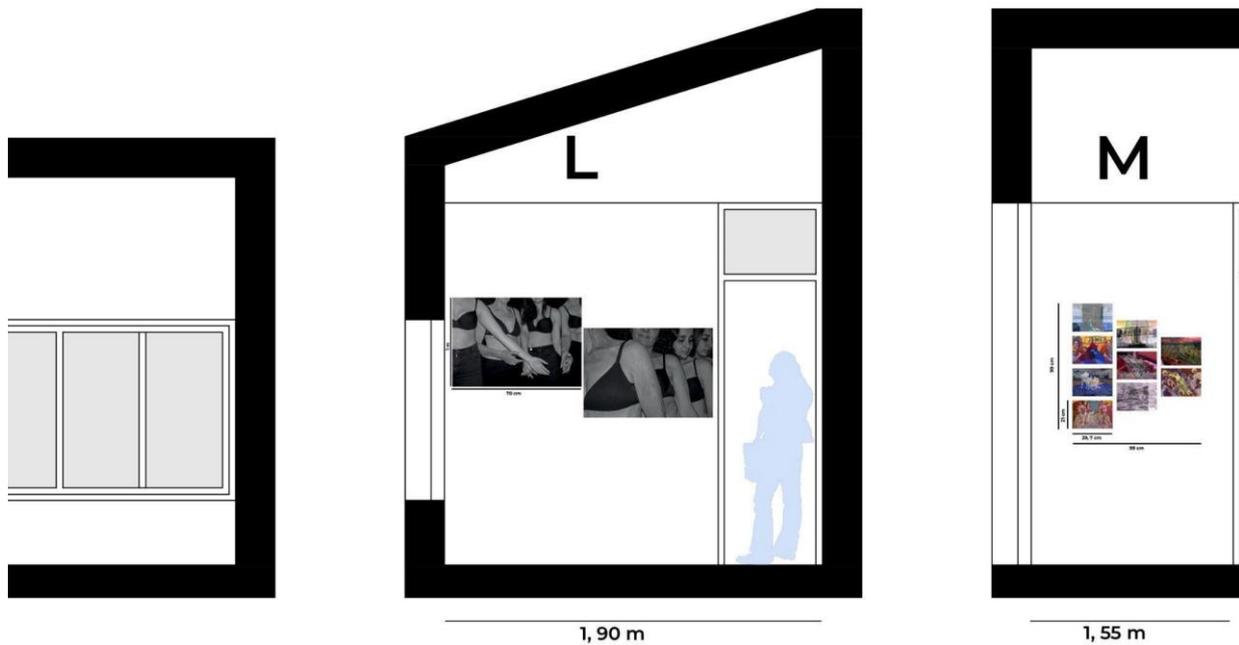
principal, ya que la opuesta al escenario está inhabilitada por cuestiones propias del espacio.

En la segunda sala, están dispuestas las obras según un agrupamiento conceptual y transversal a todas las producciones, la mitología individual.

Es decir, todas las obras que contiene la sala 2, tienen que ver con exploraciones sobre el cuerpo femenino relacionado al ámbito familiar. La decisión de destinar toda una sala a esta temática se fundamenta por el fuerte componente emocional que se evidencia en el acto de honrar a mujeres de las familias de las integrantes.



Vista frontal, pared lateral derecha, sala 2.



Vista frontal, pared central, sala 2.

Es nuestro objetivo, que el diseño de montaje, tanto con la disposición de las obras y los textos de sala, comunique tanto la emocionalidad y calidez con las que hemos concebido las obras, como el componente reflexivo que ha guiado nuestra investigación teórica.

En cuanto a los textos de sala, el diseño comprende un texto inicial que se encuentra en la antesala, (antes de entrar a la sala 1) el cual comunica los conceptos claves y reflexivos de nuestro trabajo:

TEXTO DE ANTESALA

A lo largo de la historia del arte occidental, el cuerpo femenino, nunca fue tratado como un lugar autónomo, sino que constituyó un tema, un arquetipo, un espacio vacío para la creación artística. Así fue como por siglos, la visión masculina creadora exclusiva de obras de arte, se impuso con sus propios significados y deseos.

En el imaginario del arte, la mujer ha sido Venus, Virgen, prostituta,

objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo, pero siempre construcción ajena. Eternamente representada, definida según las modas, modelada según las épocas, siempre fue objeto, nunca sujeto.

Si bien a partir del siglo pasado, mujeres artistas supieron dar respuesta a la manipulación ejercida sobre su propia imagen logrando construir discursos visuales propios, esta cosmovisión de los cuerpos, afianzada por la historia del arte, ha constituido la base paradigmática desde la cual percibimos nuestros cuerpos, los roles sociales y la forma en que nos relacionamos con los demás en la actualidad.

“A través del arte tenemos la posibilidad de ver como la mujer es vista y juzgada por otros. Y dentro de esta mirada ajena, existe un constante estado de eterna vigilancia hacia sí misma que afecta profundamente no sólo la manera en cómo las mujeres ven el mundo, sino también como el mundo las ve. Es esta relación desigual que aún estructura y condiciona la manera en cómo pensamos los cuerpos”. John Berger

Desde la investigación y la producción artística, nuestro trabajo final busca reflexionar sobre aquel lugar impuesto, o “no lugar” que les fue asignado a las mujeres en la historia del arte.

Esta exposición, reúne tres procesos individuales que convergen en la deconstrucción de la representación del cuerpo femenino en el arte según la visión occidental; búsquedas para una representación alternativa de la figura femenina, el retrato fotográfico de mujeres desde una mitología individual y la reivindicación de historias soslayadas de mujeres.

La sala 2, contará con un texto de sala que trata específicamente la temática transversal de la mitología individual:

TEXTO SALA 2

Hablo de [ellas, mi, nosotras] con [ustedes, nosotras, ellas]

Inconscientemente, todos somos individuos portadores de mitos individuales. Estos mitos nos llenan de interrogantes.

¿Quiénes somos?, ¿Qué lugar ocupamos en este universo?, ¿A dónde vamos?, ¿Cuál es nuestro propósito?

En el reencuentro con el vínculo más cercano, más íntimo, buscamos desestructurar ese mito heredado.

Estas imágenes nos ofrecen una gama de experiencias subjetivas que permiten a las artistas enfrentarse a patrones heredados, conectarse con ellas mismas, deconstruirse para volver a construirse constantemente.

“La mitología individual se gesta como un símbolo individual y surge cuando en una persona la unión asociativa y creadora de ciertos complejos u objetos perceptivos exteriores en cualquier dominio sensorial es tan intensa, que una imagen o vivencia desencadena toda una gama de concomitancias”. (Marchan Fiz Simon, 1986. Del arte objetual al arte de concepto)

Noviembre de 2022

También, se ofrecerá una hoja de sala en la que se describe el trabajo sintéticamente, pero desarrollando los procesos individuales:

HOJA DE SALA

A lo largo de la historia del arte occidental, el cuerpo femenino, nunca fue tratado como un lugar autónomo, sino que constituyó un tema, un arquetipo, un espacio vacío para la creación artística. Así fue como por

siglos, la visión masculina creadora exclusiva de obras de arte, se impuso con sus propios significados y deseos.

En el imaginario del arte, la mujer ha sido Venus, Virgen, prostituta, objeto de deseo, exaltación, amor o rechazo, pero siempre construcción ajena. Eternamente representada, definida según las modas, modelada según las épocas, siempre fue objeto, nunca sujeto.

Si bien a partir del siglo pasado, mujeres artistas supieron dar respuesta a la manipulación ejercida sobre su propia imagen logrando construir discursos visuales propios, esta cosmovisión de los cuerpos, afianzada por la historia del arte, ha constituido la base paradigmática desde la cual percibimos nuestros cuerpos, los roles sociales y la forma en que nos relacionamos con los demás en la actualidad.

“A través del arte tenemos la posibilidad de ver como la mujer es vista y juzgada por otros. Y dentro de esta mirada ajena, existe un constante estado de eterna vigilancia hacia sí misma que afecta profundamente no sólo la manera en cómo las mujeres ven el mundo, sino también como el mundo las ve. Es esta relación desigual que aún estructura y condiciona la manera en cómo pensamos los cuerpos” . John Berger

Desde la investigación y la producción artística, nuestro trabajo final busca reflexionar sobre aquel lugar impuesto, o “no lugar” que les fue asignado a las mujeres en la historia del arte.

Esta exposición, reúne tres procesos individuales que convergen en la deconstrucción de la representación del cuerpo femenino en el arte según la visión occidental; búsquedas para una representación alternativa de la figura femenina, el retrato fotográfico de mujeres desde una mitología individual y la reivindicación de historias soslayadas de mujeres.

Camila Bouchet

Mi trabajo de producción artística consiste en un conjunto de pinturas y dibujos llevados a cabo a través de un proceso de deconstrucción de representaciones de cuerpos femeninos. Dicho proceso se encuentra motivado por la búsqueda por distorsionar la representación tradicional del cuerpo femenino con la intención de reflexionar y problematizar la historia del arte occidental.

La temática central que trata mi trabajo es la exploración y experimentación sobre la imagen de la musa artística. Este arquetipo, define al cuerpo de “la mujer”, en singular, como el estandarte de la objetivación del cuerpo femenino. Así, el hombre se revela como sujeto activo que mira y la mujer como objeto, cuyo deber esencial es hacerse merecedora de esa mirada. Esta concepción determina el papel del hombre pintor y la mujer modelo y propicia el percibir a las mujeres como una alteridad inalterable e idealizada. El conflicto que se presenta, no es la exaltación de la belleza propia del cuerpo femenino, si no el control y el confinamiento de las mujeres a su propio cuerpo.

En cuanto al proceso de producción de mi trabajo, parto de la selección de cuadros del pasado como referencia visual, en su mayoría de la época del renacimiento y romanticismo europeo. Sobre estas imágenes, realizo operaciones formales tales como la fragmentación, el desplazamiento y la repetición.

Las tres series en las que se organizan mis trabajos; son “Volátiles” en la que busco distorsionar la figura femenina tradicional., “Mujer musa”, la cual trata la problematización de la imagen de la musa artística y “Repetición imperfecta” que integra producciones pictóricas que buscan trascender el cuerpo y revelar el ser, a través de la repetición progresiva de figuras.

Macarena Mengo

El retrato fotográfico de mujeres desde una mitología individual

Retrato familiar, autorretrato, narrativa y posmemoria

*Pudiera ser que, así como los cisnes y los abanicos emigraron de la
poesía,
en tiempo venidero las madres-manos, madres-servidumbre,
madres-utilidad, se transformen en madres-personas
que inspiren a los poetas un canto más vital*

María Elena Walsh

Mi producción está integrada por imágenes distribuidas fundamentalmente en dos series. La primera es la Serie Retratos (a), la misma está dividida en un total de seis grupos de imágenes en los que varía la cantidad de retratos que los constituyen. La segunda es la Serie Autorretratos (b), la misma está conformada por dos obras individuales que se componen de nueve recortes detalles cada una.

El retrato está planteado desde una mitología individual, es decir, desde una experiencia subjetiva opuesta a cualquier ideal de mito colectivo. Las imágenes resultantes devienen de una significación individual, una noción y objeto de arte que obtiene significado desde la propia identidad singular.

Estas imágenes comprenden un lenguaje familiar que propondrá el reconocimiento y desconocimiento, una identificación y una deconstrucción. Los retratos resultantes conforman una narrativa individual y personal evidente en el intercambio de miradas y en la posición de los cuerpos en el espacio. Esta serie puede ser vista, pero no tendrá el mismo valor simbólico para un espectador ajeno, ya que este se encontrará por fuera de la red familiar.

Solana Calleja

“Durante la mayor parte de la historia, Anónimo era una mujer”

Virginia Woolf.

**En otras mujeres encontré mis cicatrices
Encontré las huellas que nos dejaron en el cuerpo sin pedir permiso.**

Vi los ojos perdidos de quién en silencio apagó su llanto.

Encontré historias que se abrazaron en algún punto del camino.

**Encontré el abrazo, la manada, la fuerza, el cuerpo, la energía y el
refugio.**

A las mujeres de mi vida, gracias.

Desde siempre la mujer ha sido percibida como no-lugar, una figura anónima, repetitiva y desanclada de su espacio. En mi trabajo intento develar aquella mirada deshumanizante que tuvo la sociedad hacia la mujer, reducida a ser un espécimen, un objeto hipersexualizado y objetivado para hablar de las mujeres como aquellas que supieron convertir ese no-lugar impuesto, en un lugar propio. Mujeres que supieron abrir camino y ser en ciertos momentos de la historia, protagonistas, mujeres con las cuales podemos sentirnos identificadas muchas de nosotras, sus historias tocan momentos de nuestra historia, es por eso que hablo de sus historias y de la mía.

Mi producción artística busca reivindicar cuatro historias soslayadas de mujeres que por consecuencia de la injusticia y la desigualdad han quedado sumidas en el olvido. De esta manera, mis obras conforman la intención por destapar aquel velo que siempre las cubrió, homenajear sus vidas y convertirlas en protagonistas.

En cuanto a mi proceso creativo, utilizo la técnica del collage digital como medio de expresión para crear micro mundos de sueños y recuerdos sobre las historias de las siguientes mujeres protagonistas,

desde una mirada personal.

Escaneando el siguiente código QR encontrarán las historias de cada una de las mujeres protagonistas de mi trabajo.



Conclusiones finales.

A partir del desarrollo de este trabajo final, pudimos observar como la representación del cuerpo femenino a lo largo de la historia se ha ido transformando desde el “no lugar” impuesto por la visión androcéntrica hasta los múltiples y diversos lugares autónomos que la mujer ha sabido construir. No obstante, percibimos que el poder que ha tenido y tiene la visión masculina, ha logrado inventar una feminidad a imagen y semejanza de sus deseos. Aun así, es “nuestro deseo”, desligarnos de la mirada que sitúa al hombre y a la mujer en dos lados opuestos del lienzo o de las pantallas digitales. Es nuestra motivación liberarnos de esa mirada ajena y propia que nos encierra en nuestro cuerpo, calificándolo violentamente. La identidad femenina ya ha pasado demasiados siglos determinada por el cuerpo social de jerarquía patriarcal.

Consideramos que el arte es el medio más oportuno para esta transformación social e individual, ya que dota a la sociedad de un repertorio simbólico que construye el pensamiento colectivo. El arte tiene el poder de re-presentar la realidad, es decir presentarla por segunda vez desde otra perspectiva, y, por ende, tiene la capacidad de “responder” o “re- ofrecer” soluciones y alternativas a lo conflictivo de nuestra contemporaneidad.

En cuanto al carácter grupal de nuestro trabajo, quisiéramos volver a mencionar cuán enriquecedor ha sido para nuestro proceso de aprendizaje y desarrollo artístico. Juntas leímos, pensamos, escribimos, reflexionamos, nos cuestionamos, pero, sobre todo, nos dejamos traspasar por el proceso. Esa grupalidad nos hizo dar cuenta, que desde nuestro lugar y con nuestro trabajo, podemos aportar valor al campo artístico y poder a la producción de artistas mujeres.

Hoy nos cuestionamos nuestro hacer y observamos todo lo aprendido de una manera completamente distinta. Fue un proceso muy profundo, de

cambios tanto personales, como grupales, proceso que no consideramos cerrado ni terminado sino en constante cambio y evolución.

Por último, consideramos que la representación artística femenina sigue estando en conflicto, por lo que creemos que es crucial que nosotras, las artistas mujeres, sigamos aportando a los grandes esfuerzos y transformaciones que heredamos y que, en una sociedad, invadida de imposiciones, nos reapropriemos de nuestro cuerpo, imagen y prácticas artísticas con el fin de construir discursos visuales propios.

Bibliografía

AUGÉ. M. 1992. *Los “no lugares” espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

BAURET. G. 1992. *De la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora, 2016.

BERGER. J. 1972. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili Editorial S.A., 2015.

BERGER, J. 1980. *Mirar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.

BURKE. P. 2001. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Londres: Critica

CLARK. K. 1996. *El desnudo*: ALIANZA FORMA.

FRAENZA Fernando Fraenza, PARIE Alejandra, YONAHARA Sergio, 2015. *¿Cómo vemos?, una introducción a la visión de la forma y el color*. Editorial Brujas.

FRIGERI. F. 2019. *Mujeres Artistas*, 2019: BLUME.

GIUNTA. ANDREA, 2018. *Feminismo y Arte*: Siglo veintiuno.

MARCOS MAYER, 2004. *John Berger y los modos de mirar*. Madrid: Editorial campo de ideas.

SMITH. H. 2018. *Breve historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Blume.

Pág.16: Richard Polack | The Artist and His Model, 1914

<https://artworkoftheweek.wordpress.com/2015/01/04/drawn-by-light-the-royal-photographic-society-collection-science-museum/richard-polak-the-artist-and-his-model-1914/>

Pág. 17: Alfred Stieglitz, Georgia O´Keeffe, 1918.

<https://circarq.wordpress.com/2015/10/18/alfred-stieglitz-y-georgia-okeeffe-el-fotografo-y-la-pintora/>

Pág. 18: Lewis Hine, Niña trabajadora, 1915.

<https://www.laizquierdadiario.com/Lewis-Hine-un-registro-socio-fotografico-de-la-explotacion-laboral-infantil>

Pág. 19: August Sander, Children Born Blind, 1921–1930.

<https://www.moma.org/collection/works/194237>

Pág. 24: Ernest James Bellocq.

<https://www.120lomo.com/fotografo/ernest-james-bellocq-el-fotografo-desconocido-de-storyville/>

Pág. 25: Imogen Cunningham, Nude (Desnudo), 1939. Lopez Island, Washington.

<https://www.revistagq.com/noticias/galerias/imogen-cunningham-la-primera-fotografa-de-desnudos-masculinos/8684>

Pág. 26: Imogen Cunningham, Roi on the Dipsea Trail, 1918.

<https://www.imogencunningham.com/artworks/3521-cunningham-roi-on-the-dipsea-trail-3-1918/>

Pág. 27: Dorothea Lange, Miseria de los recolectores de guisantes en California. Madre de siete hijos, treinta y dos años, Nipomo, California, febrero de 1936.

<https://www.artsy.net/artwork/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-12>

Pág. 31: ¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? 1989, Tate Modern, Londres.

<https://historia-arte.com/obras/tienen-que-estar-desnudas-las-mujeres-para-entrar-en-el-met>

Pag. 39: “La danza de la vida” ,Edvard Munch, entre 1899 y 1900.

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_danza_de_la_vida_\(Munch\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_danza_de_la_vida_(Munch))

Pag. 59: *Desnudo acostado, Amadeo Modigliani, 1917-1918*

[https://es.wikipedia.org/wiki/Desnudo_acostado_\(Modigliani\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Desnudo_acostado_(Modigliani))

Pag. 64: Suzanne Valadon 1923, La habitación azul. / Laura Knight, 1913 Autorretrato con desnudo.

<https://www.infobae.com/cultura/2021/01/25/la-belleza-del-dia-la-habitacion-azul-de-suzanne-valadon/>

<https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=5254>

Pag. 65: Romaine Brooks, autorretrato, 1923. / Tamara de Lempicka, autorretrato en un Bugatti verde,1929.

<https://arthistoryproject.com/artists/romaine-brooks/self-portrait-1923/>

<https://www.todocuadros.com.mx/lempicka/autorretrato-bugatti-verde.htm>

Pag. 66: Hannah Höch, da-dandy, 1919. / Georgia O Keefe, Flor de la Vida II.

<https://feelthebrain.me/2017/08/30/el-arte-de-hannah-hoch/da-dandy-1919-fotomontaje-797x1024/>

<https://es.artsdot.com/@/8XY4CE-Georgia-Totto-O%27keeffe-Flor-de-la-Vida-II>

Pag. 67: Ana Mendieta, Alma. Silueta en fuego (Silueta de cenizas) de la serie Siluetas (1973-1980)

<https://www.malba.org.ar/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego-1975/?v=diario>

Pag. 68: *Red Flag, Judy Chicago, 1971*

https://www.researchgate.net/figure/Judy-Chicago-Red-Flag-1971-Impresion-fotografica_fig1_338639750

Pag. 105: Erwin Blumenfeld / Raoul Hausmann

<https://culturainquieta.com/es/foto/item/642-erwin-blumenfeld.amp.html>

<https://www.anothermag.com/art-photography/3318/top-10-collage-artists-hannah-hoch-to-man-ray>

Pág. 106: Watched, Hannah Höch, 1925 / Jerry N. Uelsmann

<https://www.moma.org/collection/works/38825>

<https://www.enkil.org/2010/04/21/jerry-uelsmann-fotomontajes-de-cuarto-oscuro/>

Pág. 107: Guillaume Chiron / Tyler Spangler

https://guillaumechiron.com/seri_aplat/

<https://tylerspangler.com/>

Pág. 108: Eugenia Loli / Grete Stern

<https://cargocollective.com/eugenialoli/Farscapes>

<https://graffica.info/grete-stern/>

Pág. 147: Lucien Freud

<http://www.lahornacina.com/semblanzasfreud.htm>

Francis Bacon

<https://theartwolf.com/es/francis-bacon/bacon-autorretrato/>

Jorge De La Vega

<https://www.baenegocios.com/sociedad/Exposicion-dedicada-al-artista-Jorge-De-La-Vega-20171031-0076.html>

Josefina Robirosa

<https://www.cristinadaneripsicoanalista.com/josefina-robirosa-la-fertilidad-la-libido/>

