



IdIHCS | Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

Eje 8

Teorías y producciones artístico-estéticas Coordinadoras Laura Villasol y Virginia Bonatto

Mujer, cuerpo y representación en las artes visuales. A bordaje de poéticas contemporáneas desde una perspectiva de género

Andrea Geat

UNNE-UNR

La historia de mujeres artistas ha sido objeto de estudio por parte de una importante cantidad de investigadores e investigadoras a partir de los revisionismos históricos que desde la década del '70 planteaban la necesidad de construir y reconstruir el discurso histórico desde una perspectiva más amplia. Hasta aquel entonces solía considerarse Arte al modelo propuesto por las producciones estéticas occidentales obra de un sujeto creador masculino, blanco, occidental, heterosexual y cristiano.

La historia del arte concebía a las demás producciones estéticas como fenómenos exóticos o curiosidades misteriosas debido a que no pertenecían a su cultura y por tanto eran advertidos y juzgados desde aquella perspectiva e incluidas en la *historia oficial* ocasionales referencias de ellas.

En la actualidad pareciera que este tipo de cuestiones ya han sido o están siendo superadas, aun así la herencia paternalista de nuestra sociedad mantiene rasgos característicos del modo de pensamiento y producción patriarcal y las construcciones artístico-estéticas actuales poseen atributos que refieren a ella.

Durante gran parte de la historia, las mujeres que concebían trabajos artísticos pretendían que su obra no evidenciara rastros de su condición femenina debido a que era considerado un elemento de minusvaloración, recién desde la segunda mitad del siglo XX con el aporte de las corrientes feministas las mujeres artistas pondrán en sus abordajes poéticos su experiencia como mujeres.

Como plantea Marian Cao⁶⁴, *una visión superficial de la historia del arte podría concluir en que el arte ha girado en torno a la mujer y esta ha sido objeto de estudio preferido para una gran cantidad de artistas figurativos, pero esto no ha significado nada positivo para ellas porque el interés de aquellos artistas era la representación de la mujer como objeto bello. Esto no solamente conducía a la objetualización de las mujeres, sino que también insistía en que la principal cualidad de las mujeres debía ser la belleza.* Por otra parte, se representaba a la mujer como objeto de deseo y el arte se instituía como delineador ideológico en la promulgación de modelos.

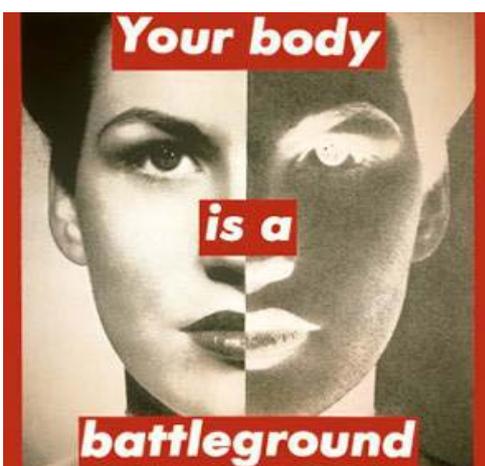
En 1971 la teórica norteamericana Linda Nochlin pregunta en su texto *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* y dispara un aluvión de nuevos interrogantes a la crítica y teoría del arte. Las respuestas a aquella preocupación de Nochlin eran lógicas aunque complejas. Hasta fines de siglo XIX o principios del XX las mujeres eran conceptualizadas como un genérico homogéneo en las distintas esferas culturales y les estaba negada la individualidad, autonomía y capacidad de libertad.

⁶⁴ Cfr. CAO M arián (Coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria.* Madrid, Narcea, 2000

El hombre se construía a sí mismo como sujeto, y la mujer por medio de numerosas restricciones (sociales, culturales, religiosas o morales, etc.) tenía impedido el acceso a las manifestaciones culturales en donde primaban las expresiones subjetivas. Porque es justamente allí, en la subjetividad, donde se establece la relación con la *creación plástica* y la construcción del *sujeto creador*.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos arribar a la conclusión de que las mujeres en el arte han tenido que *enfrentarse con la estructura del canon, cuestionando el paradigma dominante y desarticulando los discursos y prácticas excluyentes de la disciplina*⁶⁵ tal como lo planteaban Griselda Pollock y Rozsika Parker en su obra *Old Mistresses. Women, art e ideology*.

Por lo tanto cuando comenzaron a abrirse camino en la práctica artística, las mujeres debieron tomar herramientas que les eran conocidas, pero que operarían de modo diferente al que venían utilizando los - hasta entonces - *verdaderos sujetos productores*. Desde la década del '70 y hasta la actualidad el cuerpo se desplegará como el dispositivo y bandera de lucha en el ejercicio consiente e inconsciente del arte femenino, que se unirá al de otros colectivos que cuestionan las normativas de la cultura hegemónica, utilizando para ello las herramientas de los medios de comunicación masiva como la fotografía, el video y posteriormente la red.



En 1989 Barbara Kruger⁶⁶ crea *Your body is a battleground*. Perteneciente a las corrientes feministas de la segunda ola pretendía generar una obra plenamente consciente del mensaje a transmitir, la cual ha sido una característica generalizada en las producciones feministas que ambicionaban la toma de conciencia por parte de las mujeres respecto de diferentes cuestiones relacionadas con el género.

Con una imagen sencilla y el texto con un grado de importancia equivalente, instalaba la idea de repensar la noción de *cuerpo* a través de la analogía con un *campo de batalla*.

El cuerpo se presentaba en aquel entonces para las mujeres efectivamente como un campo de batalla de varias cuestiones, algunas que aún hoy se debaten: desde la trivialidad del modelo de *cuerpo bello* hasta problemáticas complejas como la sexualidad, la maternidad o el aborto.

Formalmente, la obra presenta un corte vertical que divide el rostro femenino en dos: el blanco y el negro (positivo y negativo para el dispositivo fotográfico) que conduce a preguntarse ¿En este campo de batalla se divide todo en blanco y negro? ¿En una postura o la otra? ¿En positivo y negativo? ¿No existe acaso la diversidad de enfoques? De hecho, no solamente era inexistente la diversidad de miradas, sino que además ésta delineaba aquello que registraba y es contra lo que Kruger y las demás feministas se posicionaban.

Por otra parte, la mirada penetrante de la mujer de la fotografía de Kruger dista mucho de la representación femenina construida por los artistas varones. La mirada frontal insistente y profunda dirigida al mundo exterior, ha sido símbolo de virilidad masculina en las representaciones históricas y no de la mujer y su *naturaleza*. El hombre mira hacia el exterior porque aquel es su territorio, y a la mujer le corresponde el espacio privado (doméstico). Ser mujer en la cultura occidental significaba poco más que ser marginal. En la tradición patriarcal de occidente *la naturaleza femenina inspira desconfianza y temor, aunque también fascinación. La vía para contrarrestar el supuesto riesgo que conlleva es someterla a control, a la ley, ubicarla en un marco institucional. Sin ese control la mujer es el origen de todos los males: Pandora, Eva. Sujeta, en cambio, a las pautas patriarcales de dominio: como esposa y madre, propicia la estabilidad y reproducción del orden social. En este caso, la contrafigura de Pandora y Eva es María*.⁶⁷

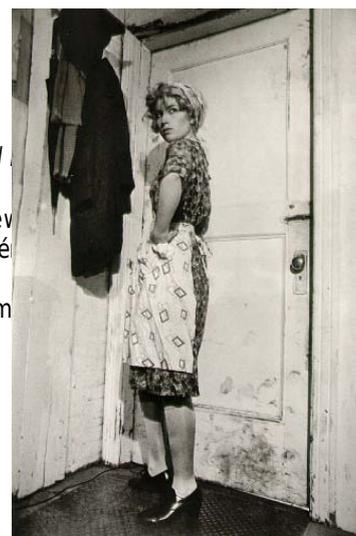
Kruger - como el feminismo en general - propone de esta manera, una revisión de conceptos que intentarían derrumbar convenciones y jerarquías a través de una obra compuesta por mensajes claros y fácilmente decodificables dirigidos a sus espectadores a través de los pronombres personales que ubica al observador concreto otorgándole el género y raza correspondientes.

La lucha de aquellas primeras artistas feministas estuvo muy ligada a la utilización del cuerpo como instrumento porque era precisamente una de las

⁶⁵ Cfr. PARKER Rozsiska y POLLOCK Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and* Londres, 1981

⁶⁶ Barbara Kruger (1945) es una artista conceptual estadounidense. Nacida en Nueva York, sus principales preocupaciones ha sido la temática referida al género, pero también la cultura y el arte social en general.

⁶⁷ JIMENEZ José, *La afirmación de la diferencia*, En: SERRANO DEL HARO A M Plaza Janés, Barcelona, 2000 pp.10



cuestiones que reclamaban para sí mismas: Las decisiones sobre el propio cuerpo, por lo que intentaron promover el derrumbe de los estereotipos construidos por la mirada del varón.

Cindy Sherman⁶⁸, compatriota y coetánea de Kruger, desarrolla su carrera artística haciendo referencia a la figura de la mujer y sus posturas críticas al respecto, tomando estereotipos femeninos como recurso para la construcción irónica de obras.

Sus imágenes fotográficas poseen rasgos del cine y conducen al espectador a escenarios dominados por la presencia femenina.

Esa presencia es el propio cuerpo de la artista, fotografiada para transfigurar en prostituta, actriz, ama de casa y otros personajes. La imagen del cuerpo, la sexualidad, la violencia, las vestimentas y el trabajo eran cuestiones que se abordaba Sherman para el estudio de los estereotipos que comenzaban a objetarse.

Desde estas manifestaciones, lo bello ya no es el lugar común porque el arte tiene ahora un discurso más importante y la belleza constituye una categoría casi en desuso. Lo grotesco, lo repugnante, lo abyecto, lo erótico y aquello que *no debe mostrarse* son las categorías preferidas de algunas de las mujeres en el arte desde los '70 y que sobreviven hasta la actualidad.

Las problemáticas suscitadas por artistas mujeres contemporáneas dan cuenta de los cambios sociales, culturales y políticos acontecidos en los últimos años a escala global, pero también de cómo sobreviven ciertas ideas de regímenes patriarcales.

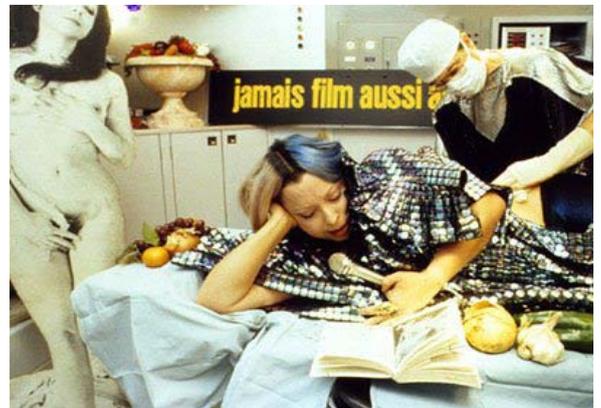
El elemento corporal como vehículo para la transmisión de mensajes sigue siendo un instrumento válido para la reivindicación de diferentes problemáticas referidas a la cuestión de género.

Cuestiones de género en el arte contemporáneo

La francesa Orlan (1947) - mundialmente conocida por sus actividades performáticas - manifestó haber donado su cuerpo al arte. Desde 1990 se ha sometido a una serie de operaciones quirúrgicas que denominó *La reencarnación de Saint Orlan* que tienen como eje a su propia anatomía y por objetivo ofrecer al mundo la posibilidad de escapar a la prisión de lo físico⁶⁹. Según sus propias palabras: "Nuestro cuerpo solo nos pertenece a nosotros y nadie más tiene el derecho de decirnos cuál debe ser nuestra apariencia".

Sin embargo Mireille Suzanne Francette Porte (tal es su verdadero nombre) pretendía lograr en su rostro el ideal de belleza que sugerían los grandes artistas. En su rostro, cirujanos estéticos intentaron emular el mentón de la Venus de Botticelli, la frente de la Gioconda y la nariz de una escultura de Diana en operaciones que fueron transmitidas a modo de espectáculo. Esta transfiguración del rostro no solamente llevó aparejadas críticas dentro del campo del arte, sino también - y como era de esperarse - debates éticos para polemizar sobre estas prácticas.

La popularidad de Orlan creció y su obra puso en discusión nuevamente cuestiones referidas al cuerpo, los límites de la belleza, el consumo de imágenes o el rostro como símbolo de la identidad entre otras.



Las decisiones sobre el propio cuerpo son una problemática inherente a la humanidad en general, pero la cuestión se torna significativa cuando son las mujeres quienes toman el tema para su abordaje, ya sea para hablar de la maternidad, la sexualidad, el aborto o la búsqueda del cuerpo bello. Treinta años después de Kruger, Orlan sigue intentando hacer pensar a las mujeres en los cánones de belleza y en las decisiones sobre el cuerpo, y aunque en ocasiones se dice que las inequidades respecto de los géneros es un tema superado, por algún motivo

⁶⁸ Artista plástica norteamericana del campo de la fotografía y el cine, nacida en Glan Ridge, New Jersey en 1954.

⁶⁹ La artista que expone verbalmente sus ideas y difunde sus obras a través de su website oficial <http://www.orlan.net>

aun sigue siendo un tema recurrente para las artistas mujeres.

Entre los diferentes modos de ejercer la violencia de género, se cree que uno de ellos es la de establecer modelos de belleza, ya que atraviesa los modos de configuración de identidades colectivas e individuales. Será por esto que diferentes artistas plantean en sus obras el rechazo al *corpo bello* o *corpo-mercancía* que la publicidad desde el arribo del capitalismo, ha delineado de diversas maneras.

En nuestro país los intereses vinculados a este tipo de cuestiones podemos encontrarlos en la obra de la rosarina Nicola Costantino (1964), quien se extrajo grasa de su propio cuerpo para crear *Savon de corps* en el año 2004. La obra estaba compuesta por 100 jabones elaborados con un porcentaje de grasa de origen humano que se habían obtenido de una liposucción a la que la artista se sometió para el proyecto⁷⁰. Con la obra queda expuesta una situación que se ha reiterado en otras oportunidades en el campo del arte y vuelve constantemente a producir tensiones: los límites entre la ética y la estética (y en este caso con la estética del propio cuerpo).

La artista apeló a su cuerpo como *materia prima* para realizar la obra del cual extrajeron dos kilogramos de tejido para posteriormente utilizarlos en la elaboración de los jabones. La presentación incluía material gráfico y audiovisual a modo de publicidad que complementaba la obra.

Según su aspecto formal, en *Savon de Corps* hay una correspondencia con el de aquellos cánones



representacionales de los medios de comunicación y publicidad comercial en el que se presenta el cuerpo de la mujer como objeto de deseo reafirmando la belleza a través de valores como la juventud, la delgadez y el erotismo. Costantino se apropia de ese lenguaje para enviar su mensaje a una sociedad en la que todo es susceptible de ser exhibido y a la que irónicamente *invita a bañarse con ella*.

Las críticas llegaron a los medios de comunicación con debates moralistas no solo a causa de la cirugía estética sino porque además la obra remitía a los acontecimientos del Holocausto, y aunque la artista explicó que nada tenía que ver con ello, se la objetó debido a que sus explicaciones no conformaban a quienes la cuestionaban. Ella aducía que la idea le sobrevino a partir del film

estadounidense *El club de la pelea*⁷¹ en donde los protagonistas robaban la grasa extraída de liposucciones de un centro estético y los convertían en jabones para que los consumidores *se lavaran la cara con su propio trasero*.

Costantino y Orlan crean para hablar de las presiones sociales. La belleza, la delgadez o la sensualidad. Disparan reflexiones en torno a la cultura, la sociedad, el consumo y los medios de comunicación. Tratan temas de constante preocupación para las mujeres utilizando para ello su propio cuerpo y ejerciendo formas violentas contra sí mismas para llevar la violencia simbólica al límite de lo físico y ético en nombre del arte.

Consideraciones finales

En este breve recorrido por cuatro artistas mujeres se ha querido poner énfasis en asuntos referidos al cuerpo femenino y los diferentes modos de representación del arte feminista y contemporáneo. Vale aclarar que una gran cantidad de artistas mujeres han indagado en la autorrepresentación para instalar las cuestiones aquí abordadas y la selección propuesta ha dejado afuera a productoras que han trabajado y trabajan estas relaciones que por argumentos lógicos de extensión no han podido incluirse.

En cuanto a los modos de representación, en las obras intraductorias al tema de arte y cuerpo se han presentado dos artistas que utilizaban en sus trabajos soportes *externos*. Las obras estaban planteadas desde el sujeto y sobre un objeto, en tales casos mediante el dispositivo fotográfico en soporte papel. En las dos últimas

⁷⁰ La obra había sido pensada como el lanzamiento de un artículo cosmético de lujo y la imagen de la artista y el slogan que acompañan la presentación del jabón, conformaron la instalación. La estrategia publicitaria de comercialización y su presentación generaron diversas repercusiones, entre ellas cuestionamientos éticos acerca de las sensibilidades que afectaría.

⁷¹ Fight Club (1999) conocida como El club de la pelea en Latinoamérica, es un film basado en la novela homónima de Chuck Palahniuk, dirigida por David Fincher y protagonizada por Edward Norton y Brad Pitt. Norton interpreta a un *hombre común*, aburrido con su profesión liberal en la sociedad estadounidense, por lo que funda un club de lucha con un vendedor de jabones llamado Tyler Durden interpretado por Brad Pitt.

obras, de mayor complejidad para su análisis, se podría decir que son intrasubjetivas: las obras forman parte del mismo sujeto que las compone debido a que las artistas han utilizado su cuerpo como soporte, y como dispositivo de ejecución un bisturí. La obra no es proyectada hacia afuera del sujeto, sino en ellas y esto configura una forma diferente de pensar el objeto estético en el arte contemporáneo.

Respecto a las problemáticas planteadas hay puntos de contacto entre las cuatro artistas citadas. En sus creaciones pueden percibirse elementos que nos conducen a pensar que se rebelan contra la imposición de la ideología dominante, y esta posee los rasgos que mencionamos como característicos de la visión patriarcal: la mujer y su destino, la definición de su naturaleza, la mujer bella, el cuerpo como objeto, etc.

Sherman y Kruger acuden a la imagen fotográfica para cuestionar las construcciones de la identidad de las mujeres de fines del siglo XX, pero Orlan y Costantino son conscientes de que en el arte contemporáneo los artistas ya no son solo pintores, escultores fotógrafos o dibujantes, por lo que apelan a nuevos modos de expresión conceptual. En el siglo XXI el arte ha derivado hacia nuevos modos de producción de obra porque es permeable a los cambios acontecidos a causa del desarrollo de nuevos procesos culturales y de pensamiento que han dado por resultado nuevas formas artísticas, códigos y modos de concebir y entender estas manifestaciones.

El sometimiento de una mujer a una cirugía estética en nombre del arte dispara varios interrogantes: ¿Por qué es arte una cirugía estética? ¿Dónde están los límites entre el arte y la ciencia? ¿Qué constituye la obra? ¿La cirugía o los jabones? ¿La cirugía o el registro de la cirugía? Podríamos decir que en la actualidad y respecto a este tipo de expresiones la obra es *la realidad*. No hay representación a modo de teatralidad, sino a modo de re-presentación, como un modo de volver a presentar aquello que existe bajo una nueva forma.

En sus producciones fotográficas Sherman *juega* a ser ama de casa, bailarina o prostituta, el disfraz es su componente irónico que posterior al registro, deviene en artístico. En Orlan, tanto como en Costantino ya no hay disfraz. Las artistas mutan en algo que no son, pero que después de las intervenciones quirúrgicas lo serán. Históricamente las exploraciones científicas habían abierto caminos para el desarrollo de otras disciplinas y el progreso humano a partir de sus innovaciones en la investigación, pero también lo ha hecho el arte desde el Renacimiento cuando la investigación interdisciplinaria del artista se configuró como modo *genial* de producción. Las artistas que exploran el trabajo con el propio cuerpo en pos de la construcción de una nueva imagen inauguran un nuevo modo de producción. La imagen estática y bidimensional pareciera ya no tener lugar dentro de una exposición de arte contemporáneo porque la ha reemplazado la imagen dinámica y compleja en cualquiera de sus expresiones. Estos modos de producción también han modificado sustancialmente las formas de circulación y conservación de una obra de arte causando por ejemplo, que en la actualidad sea más fácil preservar una pintura renacentista que una obra de arte efímero.

La ambigüedad que supone correr los límites de las disciplinas es frecuente tanto en la práctica artística como en cualquier otro campo epistemológico y da por resultado creaciones híbridas que responden a rasgos socioculturales característicos. Si en las ciencias, la tecnología o la cultura se producen modificaciones asombrosas no deberíamos esperar que el arte se mantenga inalterable, las artistas comprometidas con sus necesidades expresivas tomarán los recursos disponibles de su época para que los espectadores intenten decodificar los mensajes transmitidos para conducirse por el camino de la experiencia estética.

Bibliografía

- ALIA GA Juan Vicente, *Arte y Cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004
CAO Marián (Coord.) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea, 2000
CHADWICK Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992
DANTO Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999
DEEPWELL Katy, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998
OLIVERA S Elena (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, emecé arte, Buenos Aires, 2008
----- *Hermetismo y ambigüedad en el arte contemporáneo*, En Revista de Cine, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) N° 0, Octubre 2001
----- *Objetos ambiguos en el arte argentino de los 90's*, En Revista Art-Nexus, Bogotá, abril - junio 2000
PARKER Rozsiska y POLLOCK Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Harper Collins, Londres, 1981
ROSA María Laura, *La Cuestión de género*, En OLIVERA S Elena (ed.) *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires, emecé arte, 2008