

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



“MUJER OBJETO”

**Tesis Para optar por el Título de Licenciada en Arte con mención en Escultura
que presenta la Bachiller:**

ROCIO SNYDER ZUASNABAR

Asesores:

Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli de Roncoroni

Víctor Alexander Huerta-Mercado Tenorio

Lima, agosto de 2019

Resumen de tesis: Mujer Objeto

Para mi investigación me he centrado en el tema del cuerpo femenino, basándome en mi autorretrato, y presentándolo en una serie de esculturas a tamaño natural. Mujer Objeto trata la temática de la cosificación del cuerpo femenino reduciéndolo a la materialidad del objeto a través de la plástica escultórica que tiene como características de ser inanimado y de fácil manipulación para el espectador.

Los materiales utilizados en estas esculturas son: madera, fierro, y piedra, los más tradicionales en la escultura. La madera como material orgánico la utilizo para la creación de cuerpos, el fierro como elemento mineral, lo empleo como un delimitador del espacio y la piedra, al ser también mineral, ha sido tallada en forma de ciertos órganos vitales, asimismo, he usado imágenes bidimensionales para enfatizar los órganos elegidos.

Desarrollo la temática y estética del cuerpo desnudo y del desmembramiento para enfatizar la cosificación visual del cuerpo femenino, cuya representación en materia alude a un fetiche, ya que este articula una serie de significados. Me baso en el contenido histórico cultural e imágenes a las que se ha visto reducido el cuerpo femenino. En sus dos formas más emblemáticas de objeto: la de objeto sagrado y la de objeto mundano. Si bien estas percepciones son cambiantes, son muy criticadas y vigentes hasta el día de hoy. La percepción o significado del cuerpo a través del tiempo forman parte de las distintas sociedades, y esta percepción se distingue una de otra, a pesar de existir cierta universalidad en el entendimiento y la percepción del cuerpo.

En mis esculturas, la separación de los cuerpos de madera, en especial de los que están desmembrados, con las estructuras de metal en sus variadas formas, enfatiza que el cuerpo objeto, para ser lucido, es, por partes, albergado o encarcelado en sus distintos ambientes pues sin esta unidad, no tiene vida. El mostrar los límites de mi cuerpo materialmente, en estas realidades y en estos espacios, me permite enfatizar la crítica hacia el reconocimiento del cuerpo femenino como una totalidad, y al nombrar temas de cosificación como la mercantil y lúdica al igual que la religiosa y mística, me baso en los dos extremos de objeto mundano y objeto sagrado para mostrar estos cuerpos.

Con Mujer Objeto busco cuestionarme y cuestionar la imagen y el espacio del cuerpo femenino en las distintas realidades que configuro a través de mi lenguaje plástico artístico.

Índice

Introducción. Mujer Objeto	p. 5
I. Investigación Mujer Objeto	p. 6
A. Motivación, experimentación personal	p. 6
B. Hipótesis	p. 11
C. Cuerpo. Teoría de Representación	p. 13
1. Autorretrato	p. 17
1.1 Percepción Personal	p. 17
1.2 Percepción Histórica	p. 19
2. Retrato	p. 24
2.1 Retrato Artístico	p. 25
2.2 Retrato Social	p. 28
D. Mujer Objeto, percepción histórico-social	p. 30
1. Mujer objeto sagrado	p. 31
2. Mujer objeto mundano	p. 37
E. La estructura y el espacio constituido	p. 47
1. Espacio sagrado	p. 47
2. Espacio mundano	p. 49
F. Referentes artísticos	p. 53

1. La Poupée, Hans Bellmer	p. 53
2. Mary Magdalene, Kiki Smith	p. 55
3. Daisy Chain, Kiki Smith	p. 56
II. Proyecto Artístico: Mujer Objeto	p. 59
A. Introducción	p. 59
B. Experimentación artística	p. 61
1. Madera, como cuerpo	p. 62
2. Piedra, como amuleto	p. 64
3. Hierro, como delimitación del espacio	p. 67
4. Dibujos y grabados, como reproducción múltiple de la imagen	p. 71
C. Memoria	p. 73
1. Mujer Cofre	p. 73
2. Mujer Escaparate	p. 79
2.1 Órganos ExVotos	p. 84
3. Mujer Sarcófago	p. 87
4. Venus Virgen	p. 92
III. Montaje instalación	p. 96
VI. Conclusión	p. 98
Bibliografía	p. 100
Anexo de Fotos	p. 108

Introducción. Mujer Objeto

Trabajar el tema del cuerpo, el cuerpo femenino, mi cuerpo, como línea de un estudio y reflexión, me llevó a un estudio no solo artístico escultórico figurativo sino también teórico histórico social.

Mi trabajo será visto desde la teoría de la representación. En otras palabras, desde la posibilidad de reemplazar un cuerpo humano por un objeto que simbólicamente puede evocar (Hall, 1997). Me refiero específicamente a la capacidad de la auto-representación, a través del autorretrato, que seguidamente vincularé a la percepción personal y a la social, que evidencia la noción de mostrar el desnudo a través de una obra que será exhibida.

A continuación, presentaré las reflexiones sobre la categoría de mujer objeto en su dimensión histórica y social, desde la idea de “cuerpo sagrado” a través de la iconografía y personajes bíblicos y contextos antropológicos, hasta la de “cuerpo mundano” a través de hitos culturales y reflexiones antropológicas, todo esto de acuerdo al espacio simbólico en donde se ubica la representación. Siendo el espacio clave para la construcción de estas reflexiones. Finalmente, articularé estas deliberaciones en mi trabajo artístico.

Mi trabajo es el resultado de una perspectiva y observación personal, versa sobre un tema recurrente entre artistas contemporáneos e históricos, dentro de los cuales tomo como referentes a Kiki Smith, Hans Bellmer, entre otros. En la investigación he dirigido mi atención a la obra de estos dos artistas ya que los considero relevantes en su lenguaje y observo que su obra es más afín a la visión que quiero delimitar. Mi interés por estos creadores radica en que considero que trabajan la cosificación del cuerpo como temática y se relacionan con mi perspectiva. En los casos que me influyen también rescato el detalle de que los cuerpos estén, en muchas ocasiones, desmembrados, es decir, con las extremidades divididas y separadas, distribuidas en el espacio, lo que les extirpa la unidad que les confiere identidad y que se halla vinculada a la vida.

Como artista me siento parte de una corriente plástica: la figurativa; y como escultora trabajar y experimentar con la materia (madera, fierro y piedra) desde sus inicios me otorga una dirección más profunda para construir un lenguaje propio y único, al igual que entender un conocimiento más a fondo del material.

Considero que el ámbito figurativo es amplio y básico para expresarme. Dentro de este, me refiero a las imágenes socio culturales históricas globales como parte activa de la cultura material que me rodea. Esta perspectiva proporciona gran cantidad de representaciones, rescata referentes o hitos culturales antropológicos que me permiten desarrollar el tema que planteo, como ejemplo de cuerpo femenino, la Virgen y la Venus. Encontrándolos no solo en el entorno, sino también en el propio espejo con mi reflejo como parte de una sociedad que influye en la construcción del cuerpo.

La perspectiva figurativa invita a relacionarse con las visiones históricas de la imagen. Las representaciones visuales que tienen significados culturales y sociales inducen a su vez, de manera inconsciente o conscientemente, a relacionarse con el entorno, son enriquecedoras para la obra, tienen antecedentes antropológicos culturales propios y globalizados por lo que constituyen una importante oportunidad de análisis.

I. Investigación. Mujer Objeto

A. Motivación, experimentación personal

Mi inquietud empezó al querer conocerme a mí misma, a mi cuerpo, a mi realidad física. Más allá de un encuentro egocéntrico; se trata de un encuentro emotivo conmigo misma, de entenderme y de explorarme. Artísticamente, a través del estudio de autorretrato, llegué a entender físicamente mi propio cuerpo, sus defectos y virtudes. Al estudiarme, a través de mi forma, yo soy mi realidad. Los reflejos, fotografías e imágenes de mí misma fueron el inicio académico, casi médico; estos son detalles que me hacen a mí misma, un desnudo completo.

Por medio de mi desnudo -parcial y completo- y de lo que emana con el desplazamiento corporal, he llegado a entender la fragilidad interna de mi cuerpo y cómo este puede irradiar distintas sensaciones. Si bien mi cuerpo es mi realidad, puedo también proyectar en él todo lo percibido gracias a distintas vivencias: la felicidad, el horror, entre otras; mostrando una perspectiva interna.

Mi presencia como mujer dentro de una sociedad patriarcal hizo que tome una posición sobre qué personaje soy; qué presencia tengo yo en este mundo. ¿Es la que quiero o es la que me imponen? Quien me mira es quien me cataloga, dado que mi imagen está de acuerdo con el entorno en el que me encuentro.

Cuerpo encarcelado:

Como artista quiero reflejar, a través de mi cuerpo, la sensación de lo vivido. La obra plástica no es ajena a la vida misma o a la decisión de vida que terminamos sobrellevando. Tal vez solo sea mi perspectiva, pero el hecho de haber sido acogida con naturalidad para convivir entre internas del penal de máxima seguridad, Santa Mónica, anexo Chorrillos II,¹ no me hace impermeable a las emociones y sentimientos compartidos. Lo visto y compartido, no es gratuito en mi obra plástica, está influenciado ya sea por relatos de vivencias testimoniales, por sensaciones transcurridas durante el tiempo, así como por los sonidos que se escuchaban en el encerramiento que generan ecos entre los distintos espacios o cámaras de celdas ubicados estratégicamente para separar a las internas.

Si bien mi experiencia dentro de un centro penitenciario ha sido plenamente externa, (como profesora y visitante) los relatos de las internas, los cambios de leyes, las nuevas construcciones, etc., al igual que las horas de clases, el compartir en las visitas, las revisiones corporales hechas por los agentes del INPE son solo piezas dentro de un entorno construido en el interior de esta realidad paralela que existe en la sociedad; en la que esta parte del mundo, sin embargo, es más

¹ Fui profesora voluntaria de arte participativo en el penal de Santa Mónica, Anexo Chorrillos II. CEAS. 2009-2010.

cruda. El conocimiento obtenido de estas circunstancias “a través de la mirada o trato del otro” hace que me identifique con cientos de personas más, ya sean internos del sistema o externos a él.

El encierro, los espacios reducidos, los horarios de tránsito, las revisiones corporales, fueron cosas que -al convivirlas- pude relacionarlas con mi trabajo: ¿soy un ser humano o una pieza más que debe encajar en esta realidad? ¿Se me respeta como persona o se me clasifica por mi condición? ¿Soy mujer o soy objeto?

Al ser una mujer dentro de un espacio creado por leyes, mas no por realidades adecuadas a un ser humano: ¿Soy, en ese instante, una pequeña pieza más dentro de un sistema? ¿Un ser humano que se siente reducido a un objeto y que, no obstante ello, se desplaza en espacios establecidos dentro de ese micro mundo? Afortunada o desafortunadamente, uno se adecúa a esta realidad, se encuentra en el tránsito que dentro esa circunscripción se vuelve cotidiano, una nueva forma de vida o una vida a la que uno se adapta obligatoriamente.

El ambiente de metal y concreto refuerza la sensación de aislamiento y desplazamiento limitado en esta área. El sentirme frágil y vulnerable, dentro de un entorno frío, fue la motivación de mostrar el objeto en el que uno, como persona, se convierte.

Tal vez ser objeto se entiende por convertirse en algo distinto a uno; descubrí que esta perspectiva era posible. El trato ya no de individuo sino de un ente clasificado tiene un impacto denso que se convierte en un modo de vida. Perder no solo tu libertad, también tu dignidad, que tu cuerpo sea visualizado minuciosamente por distintas personas ajenas a tu conocimiento; donde el pudor queda en otro plano, la dignidad es expuesta y se dé la coyuntura de una posición de sufrir algún perjuicio, sea físico o espiritual. La exposición de tu intimidad es explícita, dentro del pudor que socialmente es aceptado. Una persona se convierte en un cuerpo inerte cuando es examinado, hasta recibir su respectiva ubicación, que puede variar de acuerdo a lo que las

autoridades dispongan, lo que conlleva la idea de dependencia forzosa; un cuerpo ajeno que dispone de tu propio cuerpo.

En todo momento, en la cárcel, los exámenes corporales son minuciosos ya que tu cuerpo puede albergar materiales, al igual que la historia que debe de ser registrada antes de la ubicación dentro de este espacio impuesto. Ya no vales como ser completo, tu cabeza ya no tiene por qué razonar, tus partes íntimas pueden servir para esconder algún tipo de objeto, tu cuerpo indirectamente es desmembrado por su valor.

Esta realidad es reflejo de la sociedad misma. La tradición es una forma de encierro, dentro de una cultura impuesta. El comportamiento, la actitud, la posición que uno manifiesta demuestra el adoctrinamiento o educación a los cuales se ha sido sometido. Esto se hace patente en el sistema penitenciario; según tu condición, así será tu trato. Entre presas políticas y por delito común, entre madres de familia y lesbianas, entre adultas mayores y mujeres que recién cumplen su mayoría de edad; su presencia como individuos refleja el rol de la mujer en la sociedad misma, el personaje al que han sido reducidas, a presidiarias, y no a un ser humano con libertad sino a una persona con restricciones físicas e ideológicas impuestas.

Yo, como artista y mujer, reduje mi ser anatómico a un objeto, al autorretratarme. El valor de mi cuerpo retratado o las partes de mi cuerpo, hechos de madera, están a disposición de la visión y del tacto del que observa. Dentro de un espacio metálico, tétrico, que se nos impone y cambia por decisión ajena mas no por voluntad nuestra; un espacio en el que uno deja de ser persona y empieza a ser una pieza dentro de un espacio, cambiando de tal forma su perspectiva y las nociones personales del espacio.

Dentro de un espacio o sistema ¿Cuándo es uno partes de, o un todo? Uno es parte de un sistema o de un espacio que le es impuesto, mas no tiene que dejar de ser fragmento, solo debe adherirse a la acumulación; de esta forma, ya no vale como individuo, sino que se es una pieza más dentro

del encierro. Planteo autorretratar, plásticamente, la belleza y fragilidad de mi propio cuerpo a través de la experiencia vivida dentro de un encierro.



Figura 1

Penal Santa Mónica, anexo Chorrillos II.

Fuente: Archivo personal.

B. Hipótesis



Figura 2

“The Treachery of Images (Ceci n'est pas une pipe)”. René Magritte. 1928-9. Los Angeles County Museum of Art.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

Para plantear la hipótesis me guío por la serie pictórica de Magritte, “La traición de las imágenes” en la que la capacidad de representación es cuestionada y la descripción de la obra condiciona la percepción del espectador. Así, mi hipótesis parte de deducir que la representación de mi cuerpo implica la cosificación del mismo y que esto se logra a partir de representarlo desmembrado. A través de la fragmentación de la representación del cuerpo se contribuye a mostrar la cosificación en una operación tripartita: mi cuerpo sirve como la guía de mi trabajo y en la elaboración de mi concepto de autorretrato. Convierto mi cuerpo en objeto a través de su representación mediante esculturas figurativas talladas en madera. Finalmente, la cosificación de la representación de mi cuerpo y el desmembramiento visual y físico de las esculturas figurativas son presentados en un espacio delimitado, ya sea como objetos expuestos o guardados.

Planteada de esta manera la hipótesis, en el fondo, busca responder a las preguntas:

¿Cuándo un ser humano visual y físicamente se cosifica? ¿Soy mujer o soy objeto?

Manifestar la irreductible materialidad del cuerpo. Personificarse en la madera y desmembrarse para mostrar una limitación de vida al igual que un valor desproporcionado, un objeto que ya no tiene libertad de movimiento interno o externo. El desplazamiento se vuelve un acto asistido y no

una voluntad, así como el cuidado y el almacenamiento son vistos como pieza de exhibición y distinción.

El que trabaja el cuerpo y ve sus limitaciones dentro de un espacio, labora ya no solo el cuerpo, sino que también trabaja el entorno, no el que uno escoge. En este caso el que a uno se le ha impuesto, al que tiene que acostumbrarse o acomodarse a vivir. Uno habita un espacio en el cual se respeta el tránsito y el desplazamiento dentro de la cotidianidad de la vida misma, cuando los límites de espacio y entorno se vuelven un claustro cerrado y no uno voluntario sino más bien de obligación, donde el cuerpo ya no es respetado por sus cualidades y derechos; por el contrario, es limitado y matemáticamente calculado.

Este trabajo pretende ser una metáfora de esta situación vista desde el punto íntimo de una mujer y considero no solo el estar desmembrada sino, además, el estar separada por ambientes, con una separación divisora, donde cada pedazo de cuerpo tiene una ubicación y distribución según las proporciones. La ubicación está de acuerdo con los antojos del que visualiza y de la importancia que otorga a su utilización. El ser mujer y mostrarme desmembrada en un ambiente encajonado, desplazada en un encierro, me convierte en un objeto visual y material.

Al articular el uso de la madera con el fierro pretendo establecer un diálogo entre lo orgánico y lo mineral, donde interactúe el metal que hace las veces de opresor, separador. El cuerpo de la mujer que socialmente es convertido en objeto de consumo visual y táctil. Los materiales cumplen el rol de representar metafóricamente los elementos de vida versus la opresión social, que se traduce en el encierro de acuerdo al cuerpo. Los límites de mi lenguaje son los de mi entendimiento, mi cuerpo es el límite de mi realidad y mi entorno es el límite de mi mundo (Kogan: 2010).

C. Cuerpo. Teoría de representación

Las teorías de representación del cuerpo que tomo como referencia, han estudiado cómo se ha representado o estudiado el cuerpo femenino desde una perspectiva masculina y cómo en el cuerpo femenino hay un control o vigilancia. Teniendo al cuerpo femenino cosificado en una imagen de fetiche sexual, por apropiación masculina.

La escultura figurativa tiene la propiedad de representarse en forma real y tridimensional. Esto se puede definir gracias a que la representación de estas imágenes o figuras son reconocibles, y en escala natural, ocupan el mismo espacio que lo representado. Se podría decir que el arte figurativo trabaja de forma literal, mas no es una copia. El arte figurativo procura que su representación sea verosímil. El artista se toma la licencia de distorsionar ya sea idealizando o degradando, intensificando o reduciendo.

La estatua, siendo la más conocida entre las esculturas figurativas, normalmente era creada para representar a un ser vivo, para que éste sea inmortalizado; se buscaba que su imagen perdure en el tiempo y pueda ser recordada de una manera estratégica. El cuerpo en sí, o parte del mismo, representado individualmente tiene simbología propia, al igual que la posición o ángulo en el que es representado.

El arte sirve como auto descubrimiento. El cuerpo ha sido un tema recurrente en el discurso psicoanalítico, entonces el cuerpo pasa a ser re-significado a partir de la relación con la psique del individuo. Las pulsiones relacionadas con el deseo, el temor y la necesidad de actividad sexual van a determinar -según el psicoanálisis- características posteriores en el comportamiento del individuo. El arte con su facultad de representar ofrece también una perspectiva de liberación de contenidos reprimidos al tener, el artista, la facultad de representar mediante un discurso permitido socialmente sus propias necesidades o carencias, pero, sobre todo, su percepción del mundo.

“En latín la palabra *simulacrum* significa “representación figurada”, “imagen”, “copia”; pero también “fantasma”, “espectro”, “sombra”. En términos psicoanalíticos podríamos pensarlo desde los albores de la constitución yoica; la fragmentación del cuerpo requiere la identificación especular con un Otro garante (A) para que un sujeto pueda advenir (Wo es war, soll Ich werden, freudiano). En este punto el yo, en tanto instancia psíquica, es una mera ilusión (Lacan 1979). Estos dos registros de la creación (la creación artística y la inscripción de ese nuevo acto psíquico que producirá un sujeto humano) están sin embargo emparentados en el componente simbólico que introduce el lenguaje; de un modo metafórico podríamos sostener que “el lenguaje es el fuego capaz de dar vida al hombre soñado (Rabell 1988, p.100)”. (Lima 2017:64)

Es así que mi cuerpo, mi relación con él, sus limitaciones y mis propios temores son representados con exterioridad, a través de todos los materiales escogidos. No buscando una representación exacta, sino transmitiendo, en lenguaje plástico, mi propia percepción de ser un cuerpo fragmentado, observado, vigilado; muchas veces anónimo, reducido a lo material, o protegiéndose constantemente de la crítica. En otras palabras, un cuerpo reconstruido ante una sociedad vigilante, que le exige determinadas formas, ciertas *performances* y que siempre lo mantiene vigilante frente a la posibilidad del pecado, la impureza, o la insalubridad.

La aproximación al cuerpo por medio del arte la considero desde un punto de vista íntimo, no solo para mí como escultora, sino para el observador, que puede ver un cuerpo fuera de contexto, materializado y dividido, que es como constantemente percibo mi presencia en el mundo como mujer. Terminaría siendo una percepción de figura femenina o una simulación de mujer.

Si “las sociedades han inventado toda clase de medios de control sobre la mujer, encierros, mutilaciones del sexo femenino, fajas de castidad, calzones de hierro, para asegurar al hombre el uso único y exclusivo de su cuerpo” (Palma: 1992), al fracasar se opta por la represión que, de acuerdo a los tiempos, puede pasar de métodos brutales a más sutiles.

John Berger sostiene que las representaciones femeninas desde hace dos siglos han evidenciado la perspectiva del varón hacia las mujeres: aparecen observadas y contemplándose siendo miradas. Esta conciencia constante de ser observada convierte a la mujer en un personaje que está en constante vigilancia de sí misma para dar una imagen que resulte atractiva al observador. (Berger 1972:74)

La perspectiva de Berger en la que el arte aparece como una excusa para exhibir el desnudo femenino coincide con la de Roland Barthes (1972), donde el baile artístico “cubre” con el arte cualquier pretensión de desnudo pornográfico (Berger: 1972).

“Establishing the woman right from the start as an object in disguise. The end of the striptease is then no longer to drag into the light a hidden depth, but to signify, through the shedding of an incongruous and artificial clothing, nakedness as a natural vesture of woman, which amounts in the end to regaining a perfectly chaste state of the flesh”. (Barthes 1972: 84)

“Establecer a la mujer desde el principio como un objeto disfrazado. El final del *striptease* ya no es arrastrar a la luz una profundidad oculta, sino significar, a través del desprendimiento de una ropa incongruente y artificial, la desnudez como una vestimenta natural de la mujer, lo que equivale al final a recuperar una castidad perfecta en el estado de la carne.” (Barthes 1972: 84)

Esta noción de arte como vestimenta no descarta al desnudo como objeto de consumo para el observador masculino. En una crítica al consumismo mercantilista de la imagen de la mujer en el cine hollywoodense, Laura Mulvey sostiene que la mirada masculina ha sido la privilegiada en las representaciones cinematográficas del cine estadounidense en donde la mujer aparece como un fetiche de contenido netamente sexual (Mulvey: 1981).

Las críticas post-feministas observaron que Mulvey no incluía la posibilidad de “miradas femeninas”, negociaciones de significados y la posibilidad de “hombre objeto”, común en el cine

comercial. Sin embargo, los estudios relacionados a la idea del fetiche han sido destacados durante la primera parte del siglo XXI (García Maynar: 1997).

Lo material de la imagen se asocia con la idea de fetiche usada para el caso de objetos cargados de significados eróticos o altamente simbólicos.

“The first characteristic to be identified as essential to the notion of the fetish is that of the fetish object’s irreducible materiality. The truth of the fetish resides in its status as a material embodiment [...] Second and equally important, is the theme of singularity and repetition. The fetish has an ordering power derived from its status as the fixation or inscription of a unique origination event that has brought together previously heterogeneous elements into a novel identity [...]” (Pietz 1993: 7).

“La primera característica que se identifica como esencial a la noción del fetiche es de la materialidad irreducible del objeto fetiche. La verdad del fetiche reside en su estado como encarnación material [...] Segundo, e igualmente importante, es el tema de la singularidad y la repetición. El fetiche tiene un poder de ordenamiento derivado de su estado como la fijación o inscripción de un evento de origen único que ha reunido elementos previamente heterogéneos en una identidad nueva.” [...]” (Pietz 1993: 7).

Fetiche, de una derivación del idioma portugués para referirse a los ídolos de madera africanos que los marinos descubrían en el siglo XVIII, pasa a significar la articulación entre un objeto y sus múltiples significados. Así, para Marx, la “fetichización” del objeto consiste en otorgarle un valor pasando por alto el proceso de producción y la mano de obra que le dio origen (Marx 1936). Para Freud será el proceso de reemplazar al falo por equivalentes como pies o zapatos (Freud 1936). Para Durkheim estará asociado con la calidad totémica con que se relacionan con un ente protector que -a la larga- representa a los valores de la sociedad (Durkheim: 1965). Esta vigilancia evoca la idea de Michel Foucault sobre la creación de un discurso sexual apologizado donde todos supervisamos un comportamiento sexual que la sociedad considera adecuado y que

logra, mediante la vigilancia generalizada, la consecución de un “cuerpo dócil” que obedece incluso a la opresión a la que puede ser sometido socialmente (Foucault: 1975).

Cuerpo femenino y espacio público, según Jürgen Habermas, sugiere que en éste se genera un espacio común democrático donde se discute y se comparte una suerte de igualdad. Entendido así, el espacio público más que un lugar es un tipo de relación (actualmente el Internet puede ser visto como uno). Siguiendo la perspectiva de Foucault, el espacio público es, a su vez, el lugar de vigilancia donde el cuerpo de la mujer es evaluado, criticado, o incluso atacado (Habermas: 1986).

1. Autorretrato

En el concepto de la visión interior, el retrato que el artista hace de sí mismo se denomina autorretrato. Históricamente este ha sido un privilegio de artistas varones. Al tratarse de un análisis profundo de estudio artístico personal, ya sea por la forma técnica que se emplea o la sensación emotiva que transmite,

“el autorretrato posee una significación anímica y cognoscitiva diferente de los demás géneros de la pintura. Si el artista [se] pone, con la intención de representarlas, al frente de una cesta de frutas o de una cascada, mira algo que, hasta cierto punto, le es ajeno, pues aunque estos objetos han sido escogidos para él, y con ellos debe entrar en íntima sintonía, no son él. Pero cuando se constituye en el objeto de su visión, al representarse a sí mismo, su mirada no se detiene en el otro, sino que se convierte -nada menos- en objeto de sí mismo: el pintor mira su mirada, la ausculta, la interroga, la rescata del tiempo” (Sologuren 1983: 45)

1.1 Percepción Personal

El autorretrato como la visión interior del artista, el deseo personal de plasmar su interioridad en materia, es parte de la estructura más conocida de lo que se denomina autorretrato. Es lo que se identifica más allá de la reproducción fiel del rostro o del cuerpo. Lo que plasma en él es la

sensación, la sensibilidad o la identidad interna lo que se plasma. Son estos sentimientos abstractos ya sean innatos o ajenos al artista los que crean la obra.

En mi experiencia personal como artista que trabaja el autorretrato, desarrollo un lenguaje propio que conlleva un estilo personal, con elementos que me facilitan la expresión de lo que se quiere crear, articulando un conjunto de técnicas para poder comunicar contenidos. Mediante el autorretrato creas quien eres o lo que crees que eres.

La realización del autorretrato permite al artista ahondar de forma más profunda en su propio interior, creando un surco que va ampliándose y enriqueciéndose de autoconocimiento, ya que la obra se materializa entrelazando indagación en lo personal, nociones académicas y experimentación con lenguajes y técnicas artísticas. Esto nos permite poder expandir lo que consideramos nuestro yo interior, es decir la obra no se limita a representar nuestro rostro o cuerpo de manera explícita. Asimismo, el autorretrato puede ser visto como una obra creada por cosas/objetos ya existentes, la cual el artista la presenta con una carga simbólica, mostrándola como una obra abstracta, en contraposición a mostrar un simple objeto.

En el autorretrato se armoniza lo consciente y lo inconsciente. Lo consciente en la obra es lo que se quiere mostrar o transmitir adrede, ya sea con el uso de los materiales y herramientas (en la escultura) o vehículos (en la pintura o grabado), o de manera más importante con las técnicas implementadas. Lo inconsciente, si bien es intrínseco a toda expresión artística, en el autorretrato se manifiesta de forma muy potente al tratarse de la propia intimidad personal. Lo inconsciente en una obra es lo que se plasma de forma sutil, no evidente, que corresponde en gran parte al lenguaje empleado en la obra, ya sea a través del trazo, la pincelada o la textura. En él se reflejan en forma sensible los miedos, los deseos, sensaciones, etc., que se organizan y evidencian en la composición creada.

En la escultura, el material que se utiliza es lo que sugiere la verdadera identidad de la obra. Es su relación con la creación, más allá de un estudio de forma esculpido, es el alma de la obra lo que se quiere realzar. Al tener los materiales tradicionales de la escultura (piedra, metal, madera, arcilla) realidades distintas la presencia de sus propiedades distintivas se enfatiza en la obra. Esto es lo que le da vida y personalidad única al autorretrato escultórico.



Figura 3

Autorretrato de estudio. 2007

Material: Concreto.

Fuente: Archivo personal.

1.2 Percepción Histórica

Históricamente, se ha visto casos en que el autorretrato del artista ha sido incluido dentro de la composición de retratos o escenas cuya temática es ajena a la personal, como puede verse en obras de artistas como Diego Velázquez, Eugène Delacroix, Miguel Ángel, Ghirlandaio o en frescos del Renacimiento (Báscones 2013: 80). Esta inclusión de la imagen del artista se implementó como una suerte de firma o afirmación pictórica de su autoría. Si bien el egocentrismo y vanidad pueden llegar a ser una motivación para acceder a ocupar un espacio en la historia, también ha sido una estrategia de autoafirmación del artista aceptada por los mecenas de la época.



Figura 4

“Las Meninas” Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fuente: <https://www.culturagenial.com/es/cuadro-las-meninas-de-diego-de-velasquez/>

En esta obra “Las Meninas” Diego Velázquez, el artista se autorretrata incluyéndose en la composición, registrándose como el mismo.

De lo que se conoce como autorretrato formal, es decir, el rostro personal del artista como objeto de estudio, Rembrandt constituye uno de los ejemplos más notables o reconocidos en la historia del arte, siendo un artista que trabajó este tipo de obra a lo largo de su vida. Si bien algunas obras inciden en la experimentación de técnicas pictóricas, también lo hacen en búsquedas expresivas y ejercicios de introspección.



Figura 5.

“Autorretrato con los ojos muy abiertos”. 1630. Rembrandt. Rijksmuseum, Amsterdam.

Fuente: <http://masdearte.com/especiales/asi-pasaron-los-anos-por-rembrandt/>

Tanta fue su dedicación a estas indagaciones a través del autorretrato, que llegó a realizar una gran serie de ellos. Junto con Alberto Durero (1471-1528) y Sofonisba Anguissola (1532-1625), ha sido de los artistas más prolíficos en autorretratarse (Báscones 2013: 85). La persistencia de estas motivaciones a lo largo de su quehacer artístico y su constancia disciplinaria podría decirse que dieron luz a una aproximación intimista a la obra, que posicionó al autorretrato como uno de los temas propios del arte.

Esto dio inicio y cimentó lo que podría llamarse una corriente dentro del arte, adoptada y seguida por una serie de artistas posteriores.



Figura 6

Autorretrato al caballete. 1888. Vincent Van Gogh. Museo Nacional Van Gogh.

Fuente: Archivo personal.

Van Gogh, siendo un pintor postimpresionista, trató el autorretrato como un medio de registrar etapas de vida, si bien estas obras quedaron en la intimidad, revelan más que un simple registro, una pasión por el arte, desamores y preocupaciones, al igual que un crecimiento en un lenguaje propio y reconocible. Casi como un diario a través del color y trazo. La expresión y el movimiento fueron el vehículo para este proceso de registro.

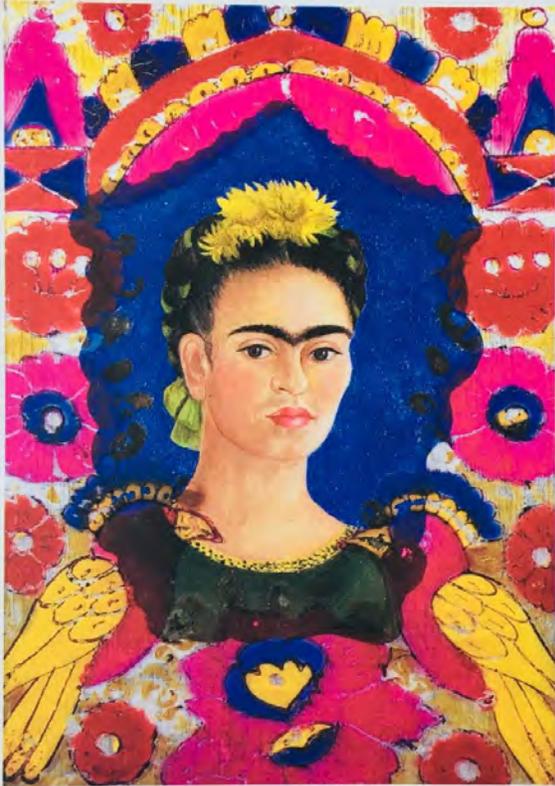


Figura 7

Autorretrato "El Marco". Frida Kahlo. Museo del Louvre. 1938. Paris, Francia.

Fuente: Archivo personal.

Frida Kahlo incluyó una temática cultural añadiendo la identidad personal a sus obras y en especial a sus autorretratos, siendo esto de alguna forma un localizador global pictórico. La vestimenta, objetos o iconografía dentro de estos autorretratos generan la necesidad de ser identificada. Si bien la corriente del surrealismo fantástico fue la que más destacó en su obra, la línea de la intimidad emocional, de dolor y sufrimiento resalta en sus autorretratos como un registro tortuoso de vida. Como ella misma lo mencionó en sus diarios:

“I never paint dreams or nightmares. I painted my own reality” (Tibol: 1993)

“Nunca pinto sueños o pesadillas. Pinto mi propia realidad” (Tibol: 1993)



Figura 8

“La Columna Rota”. Frida Kahlo. 1944. Museo Dolores Olmedo, México DF, México.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-columna-rot>.

La recurrencia del autorretrato en la obra de distintos artistas a través de diferentes disciplinas, y su permanencia y vigencia en el tiempo, muestra la importancia que ha adquirido como medio de exploración y profundización de sí mismo ante la necesidad de conocerse y entenderse. En su evolución temporal, cambia el lenguaje (que puede incluso dejar de ser figurativo para inclinarse por lo simbólico y abstracto) pero no la urgencia de establecer un estudio introspectivo.

“Este concepto de objetos mínimos, industriales y fácilmente reproducibles proviene de la corriente minimalista y del posminimalismo, donde ahora prima el mundo sensorial en el que el espectador experimenta el recorrer espacios escultóricos formando parte de la propia obra.

De igual forma resulta interesante hacer una revisión sobre aquellas obras en las que el artista no se autorretrata de forma figurativa o reconocible físicamente sino que lo hace a través de cuerpos anónimos, objetos, lugares, sonidos, palabras,

etcétera, que el artista utiliza de forma simbólica para representarse a sí mismo, el mundo que le rodea, que le transforma y le convierte e identifica en la persona que es.” (Báscones 2013: 73).

El autorretrato como medio de expresión y profundización de sí mismo, ayuda al artista a llegar a un encuentro artístico con su intimidad.

La persistencia del artista en realizar este tipo de temas, en forma constante, y a través del tiempo refleja la necesidad que tiene de interiorizarse en el conocimiento de sí mismo. La necesidad de conocerse y entenderse.

2. Retrato

La representación de una persona creada de forma plástica por un artista es la definición más directa y conocida de un retrato. Es la expresión plástica de una persona o su representación en las diversas ramas del arte, ya sean bidimensionales o tridimensionales. Siendo la composición artística, la descripción clave, la que le da personalidad o carácter a la semejanza en la imagen. Tomando en cuenta que históricamente ha predominado la imagen del retrato como rostro o cara del individuo y su expresión, el artista, dentro de su lenguaje, logra expresar la personalidad y estatus del retratado.

Sin embargo, adicionalmente a la acepción que tiene la obra plástica, el movimiento colectivo social y la identidad cultural también pueden ser vistos como el retrato de una sociedad. En esta perspectiva del retrato, otras ramas de las artes, ejemplos como las festividades y las danzas, o los textiles y los artefactos, se muestran como retratos sociales antropológicos. De esta forma, el retrato llega a ser una identificación y clasificación entre grupos humanos.

El retrato es el registro material, sea individual o plural, que nos sugiere la inmortalidad. Euphrosyne Doxiadis sostiene que, la inmortalidad es el don que el arte de hacer retratos confiere a los retratados (Doxiadis: 1998). Siendo el retrato la reproducción de una imagen, la inmortalidad está en la imagen producida y reproducida, ya que con esta imagen identifica al retratado.

2.1 Retrato Artístico

Históricamente, el retrato surge como hecho social para registrar la vida de ciertos personajes, y prolongar su presencia en la memoria colectiva, muchas veces de personas vinculadas al poder. El rostro o cuerpo de la persona plasmada se identifica y examina artísticamente a través de la imagen para que ésta sea immortalizada. La pintura, como medio artístico y de comunicación, abarca no solo a la persona, sino también a su entorno. El retrato es la visión del artista, sin embargo, históricamente siendo muchas veces producto de un encargo, se ha necesitado de la aprobación del retratado para que esta obra sea reconocida como su reflejo y como imagen que de sí mismo el retratado quiere legar de sí mismo.

El retrato dentro del estudio fotográfico se lleva a cabo desde mediados del siglo XIX, siendo un proceso técnico innovador sufrió de diversas críticas,

“se puede pensar que la fotografía desterró al arte del retrato del panorama artístico convirtiendo a esta disciplina en obsoleta y caduca. Es cierto que el retrato tradicional cae en decadencia y en cierto desuso, sin embargo la aparición de la fotografía provoca una evolución en cuanto al contenido y la utilización del lenguaje simbólico de las imágenes especialmente de la representación del cuerpo humano.” (Báscones 2013: 68)



Figura 9

“El gigante de Paruro”. Martín Chambi.
Cuzco 1925.

Fuente:
http://www.mapi.uy/docs/libreria/desplegable_chambi.pdf

A pesar de ello, en sus inicios transportó preceptos del lenguaje pictórico, es considerado hoy un lenguaje de arte contemporáneo, enmarcando el rostro, el cuerpo y el entorno a través de la técnica, la luz y la sombra. Martín Chambi (1891-1973) en nuestro medio, como ejemplo de retratista, mostraba el registro de una sociedad y su gente, componía la imagen de forma pictórica colocando a sus modelos casi como elementos compositivos de un bodegón, usaba el retrato con la finalidad de documental.

Si bien el artista figurativo retrata ante todo personajes reconocidos, también es hijo de su época, así pues, el retrato puede ser su arma de expresión, sea éste con el propósito de enaltecer o denigrar.

“La caricatura ha estado siempre apartada de lo académico. Ya desde el siglo XVIII se utilizaba a modo de burla, risa y divertimento para disfrute del hombre a través de la deformación y el humor. En este sentido hemos tomado como referencia la clasificación que Beatriz Fernández Ruiz (2004) establece sobre la caricatura en relación a sus principales características: las caricaturas podrían ser “genuinas”; en las que se presentaba la deformación tal como es, “exageradas”; donde el original sigue siendo reconocible pero sus rasgos más prominentes son exagerados hasta el ridículo y la burla o meramente “fantásticas”, a las que pertenecen las creaciones de monstruos y seres imaginarios.”(Báscones 2013: 68)

La caricatura política es un ejemplo de esto. Charlie Hebdo (1992-presente), semanario satírico francés, ha retratado gráficamente a personajes tanto cotidianos, hipotéticos como reconocidos y reales, haciendo crítica de diversos factores y situaciones de política y religión a nivel mundial.

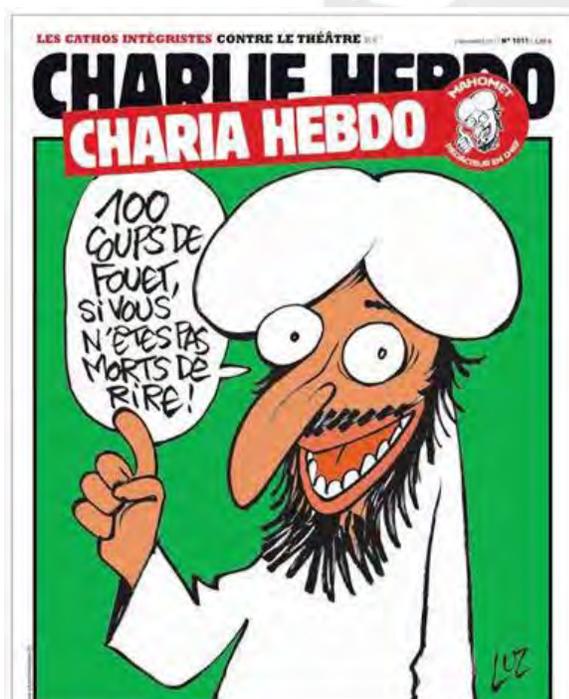


Figura 10

“Charia Hebdo”. 2011 Charlie Hebdo, publicación No. 1011.

Fuente:

https://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Hebdo_issue_No._1011#/media/File:Charliehebdo.jpg

En suma, el retrato tiene como intención evidenciar la presencia de un personaje en la vida real, no solo hablando en lenguaje artístico del personaje en sí mismo, sino también refiriéndose a lo que simbólicamente éste encarna como sujeto, y al mismo tiempo, hablando del contexto en el que vive. A través del retrato, podemos tener un retrato del medio social del que forma parte.

Estos retratos de línea artística son también un referente histórico, de cómo la técnica y la simbología es desarrollada gracias a la sensibilidad e ingenio del artista. El mecanismo de difusión también influye en la importancia de esta corriente, haciendo que sean más relevantes y cotidianos dentro de la sociedad. De esta forma se puede debatir si el artista es producto de su época o innovador en ella.

2.2 Retrato Social

Como hemos visto, el retrato puede servir como factor de identificación de una sociedad o grupo de personas. Así pues, la cultura es lo que identifica y distingue a una civilización o un grupo social de otro, de esta forma el retrato creado dentro de ella revela su identidad como proceso de desarrollo dentro de la cultura material.

Los tipos de retrato plástico-figurativos inicialmente fueron creados con fines religiosos o de control social, llevándolo a una identidad propia y utilitaria, manteniendo su identidad mística cultural.



Figura 11

Estampita “Señor de los Milagros”.

Fuente: Archivo personal.

Como ejemplo de esto podemos citar la imagen del “Señor de los Milagros” también llamado “Cristo de Pachacamilla”. La imagen religiosa plenamente peruana, esta imagen trasciende en el tiempo y en el espacio. Si bien es una imagen de Jesucristo, la tradición popular ubica los orígenes del “Señor de los Milagros” en el siglo XVII, creada por un esclavo afro descendiente.

“El culto a la imagen del Señor de los Milagros, patrono de Lima, se remonta al siglo XVII. En aquella época, los españoles ubicaban a indios y negros en un barrio adyacente al antiguo templo preíncá de Pachacamac, conocido como Pachacamilla. Allí, según la tradición, un mulato pinto sobre un muro la imagen que hasta hoy se venera.” (PRIMA 2010: 90)

El color morado de las telas del altar es uno de los rasgos característicos que visualmente lo identifican. Es la tradición de la festividad conmemorada en el mes de octubre la que lo identifica como fiesta costumbrista. Como hemos mencionado puede celebrarse en cualquier país del mundo, sin embargo, el culto es asociado indisolublemente a la sociedad peruana.



Figura 12

Denario de plata, Julio César.

Fuente: http://www.wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_0087a.jpg

La propaganda como medio posicional de poder con fines políticos ha tenido en el retrato un instrumento muy empleado. Se ha utilizado la imagen de una personalidad como medio de identificación de un grupo de personas. En el Imperio Romano, el retrato del César se estampó en las monedas, sirviendo a la vez como retrato político, símbolo de Estado y como forma de hacer popular y conocida su imagen, la cual, de esta manera, recorría territorios y pasaba a otros imperios a través de las transacciones comerciales.

Así como el rostro servía para identificar de forma política a una sociedad, la hoz y el martillo siendo dos objetos utilitarios sirvieron como símbolo de identificación de un partido político, el partido comunista, representado de forma escultórica en objetos de bronce, y de forma pictórica en banderas o cuadros, medios que servían para identificar a sus miembros.

Aspectos y objetos culturales como la textilera y el vestir pueden servirnos para identificar a un grupo social de otro, de algún modo este se vuelve en retrato de un cierto grupo humano; desde el tipo de textil, hasta los tipos tintes empleados. El tartán es el tejido a cuadros con el que se confecciona el *kilt*, prenda tradicional escocesa. Desde el siglo XV, el tartán es un signo que usaban los hombres para distinguirse entre los clanes. El patrón de las líneas verticales y horizontales entrecruzadas y los colores utilizados generan diseños definidos y registrados con distintos nombres y que pertenecen a uno u otro clan. Solo los miembros del clan pueden utilizar los tartanes registrados, constituyéndose en un elemento identitario dentro de Escocia e incluso como símbolo del país, tan es así que hoy en día sigue siendo usado mayormente en festividades o eventos importantes.

D. Mujer Objeto, percepción histórico-social

La percepción o significado del cuerpo a través del tiempo es afectado y es parte de los cambios estructurales de las sociedades. A pesar de existir una cierta universalidad en el entendimiento y la percepción, esta apreciación se distingue una de otra. La mujer o persona de sexo femenino, por ejemplo, en el caso de la clase media peruana en el siglo XX, es clasificada mayormente en dos aspectos: la mujer diligente, la cual tiene como ambiente su hogar o casa y aquella que hace uso de su atracción física, la seductora sin un entorno concreto. Norma Fuller observa que estos parámetros se mantienen de manera relativamente rígida desde la colonia. (Fuller: 1994). La mujer percibida y reducida a su materialidad, a un objeto, tiene como característica ser inanimada y de fácil manipulación desencadenando una percepción de propiedad. El cuerpo de la mujer representado alude a un fetiche ya que éste articula una serie de significados.

Al decir “objeto” aludo a una representación reducida a su materialidad; es decir, un cuerpo que puede ser manipulado sin el consentimiento de la persona. Sin embargo, esta materialidad puede cobrar múltiples significados que incluso alcanzan la dimensión sagrada, donde la representación de la mujer se articula a significados del mundo inmaterial.

1. Mujer objeto sagrado

Históricamente, las representaciones de la mujer han privilegiado su capacidad de interconectar el mundo profano con el ámbito de lo sagrado, de lo separado de este mundo, de lo sobrenatural. La capacidad del cuerpo femenino de generar vida ha dado lugar a representaciones de diosas de fertilidad como la Venus paleolítica hasta representaciones de pureza sagrada como la de la Virgen María.



Figura 13

Venus de Willendorf. Museo de Historia de Viena, Austria.

Fuente: <https://arthistoryproject.com/timeline/prehistory/paleolithic/venus-of-willendorf>

La *Venus de Willendorf*, se ve como icono de mujer ya que esta imagen es una reproducción del cuerpo femenino distorsionado e idealizado para representar la fertilidad femenina. Su tamaño y proporción alude a ser una imagen de culto (un amuleto o talismán) cuyos significados varían según las interpretaciones de los arqueólogos que van desde elementos de propiciación sexual a

cultos de la maternidad, hasta simbologías que evocan la auto percepción femenina del embarazo (Ripoll 1989; McDermott 1995).



Figura 14

Coyolxauhqui. Templo Mayor O Gran Templo de México. México.

Fuente:

<https://www.martesdecuento.com/imaginopedia/coyolxauhqui/>

En el territorio americano pre-hispánico, basándonos en la evidencia arqueológica y la de los cronistas españoles, mayormente hombres, hablando desde la perspectiva de la religión católica, podemos encontrar asociaciones de divinidades femeninas con la madre tierra que fecunda y que, en el caso inca, recibe incluso en su vientre a momias en posición fetal. Igualmente, la Quilla (Luna) representa una guardiana de la noche y de la actividad pesquera marítima. A la llegada de los españoles, el panteón femenino se encontraba en un nivel secundario con respecto a los dioses masculinos. Es así que encontramos una divinidad femenina azteca que se presentaba descuartizada, Coyolxauhqui. En la mitología nahua, es considerada una diosa mexicana lunar; lo interesante es que pasa a ser un objeto de sacrificio al ser desmembrada por un hombre (Rostworowski: 1996).

Con la conquista, los españoles llegaron con un discurso católico colonial que venía de una Europa afectada por el protestantismo e influida por el Concilio de Trento, el cual había reforzado la imagen de la *Virgen María* como icono central en la prédica. El poeta y ensayista Octavio Paz encuentra la reconciliación del pueblo mexicano con la imagen femenina en la figura de la temprana aparición colonial de la *Virgen de Guadalupe*, la cual representa la madre, al mismo tiempo, virginal y protectora (Paz: 1961).



Figura 15
Fotografía “Virgen de Guadalupe”.
Fuente: Archivo personal.

Esta imagen de mujer virginal, como nueva patrona de los españoles y de los indígenas, coincidía con los ideales mediterráneos respecto a los roles del género femenino que trajeron los europeos. La mujer era vista como depositaria del hogar y, por lo tanto, debía ser enclaustrada en la casa para garantizar la reproducción biológica a través de su fidelidad al esposo o en su defecto, la reproducción social a través de la educación en su labor como monja. Esta asociación de mujer con el honor y el plano doméstico buscaba controlar eficazmente al orden colonial que quería órdenes separados: que las españolas que reprodujesen una pequeña España en territorio lejano y hostil y las indígenas generasen un grupo permanentemente apartado. La religión controló el cuerpo de la mujer asociándolo con el pecado y el control de la razón, incluso a través de la confesión (Mannarelli: 2004).

Aún hoy, si revisamos el Diccionario de la Real Academia Española, encontraremos que, en una de sus acepciones, el honor está asociado directamente con la mujer:

“Honestidad y recato en las mujeres, y buena opinión que se granjean con estas virtudes”. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: 2011)

Esta asociación, que constantemente reducía a la mujer a reino y cárcel del hogar, generó la tipificación que Norma Fuller presenta como parte de la mentalidad colonial referida a las expectativas de la mujer.



Figura 16

“Virgen de Caacupé”.

Fuente: <https://forosdelavirgen.org/415/nuestra-senora-de-los-milagros-de-caacupe-paraguay-8-de-diciembre/>

La virgen personifica los valores de pureza y conducta, mientras que la madre encarna y representa el ideal del honor al hogar. En el otro lado del espectro se encuentran los ideales negativos, es decir, lo que se evita o rechaza socialmente: la imagen de la seductora, que invierte los roles sociales y conquista al hombre, quitándole el rol de conquistador, la prostituta que trafica con el honor sexual y, por tanto, es excluida y estigmatizada. El sociólogo Nelson Manrique sostiene que las estructuras sociales cambian de manera más rápida que las mentalidades y es así que la percepción de la mujer y las expectativas de su rol de género aún en el siglo XXI siguen siendo las mismas que las coloniales, al menos en gran medida.

La imagen sagrada de la madre es rescatada con la sacralidad de Occidente, sacrifica la virginidad y recupera la maternidad como elemento sagrado, lo cual sirve para controlar o domesticar a la mujer (Fuller: 1996).

La imagen de la virgen proliferó en el territorio colonial y adquiere diferentes identidades locales (Virgen de Chapi, de Cocharcas, de Fátima, de las Mercedes, del Pilar, del Carmen, de la Medalla Milagrosa y un largo etcétera), ya sea acompañada de la sagrada familia u otros personajes bíblicos. Si bien es un personaje único en la biblia, ella adquiere representaciones estéticas variadas en diversos contextos culturales. Sin embargo, hay componentes de la representación que son constantes, existen dentro de la imagen, otros elementos dentro de ella que son autóctonos del lugar donde es venerada. La Virgen en posición de pie, descalza, con los brazos y manos abiertas, y en algunas oportunidades, parada sobre el mundo o universo. Su túnica es celeste o azul, color que ha predominado largamente en su representación, con un manto protector propio de la madre que cuida.



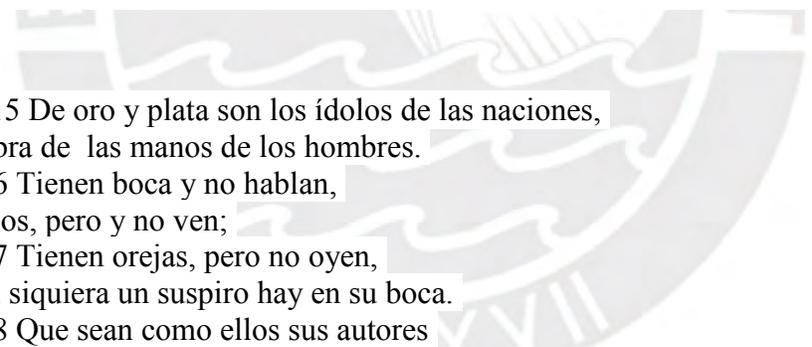
Figura 17
Estampita “Sarita Colonia”.
Fuente: Archivo personal.

Incluso, santas locales formales o informales se vieron cubiertas simbólicamente de un halo virginal. El antropólogo Luis Millones sostiene que Santa Rosa de Lima, por ejemplo, fue una santa criolla creada por los dominicos quienes realzaron sus características sufrientes para tener la posibilidad de una santa en territorio latinoamericano (Millones: 1993). Recientemente,

Gustavo Buntinx sostiene que la santa popular Sarita Colonia, venerada en su cripta en el cementerio Baquijano del Callao, responde a reinterpretaciones populares de la imagen virginal adaptada a una realidad mestiza (Buntinx: 2003; Ortiz: 1990).

La proliferación de imágenes virginales se incrementó en el siglo XX por iniciativas de la iglesia y de grupos conservadores de la misma. Tenemos enormes estatuas en la ciudad de Lima, en el distrito de Magdalena, y una gama de pequeños altares enrejados en diversos parques de los distritos de San Miguel, Pueblo Libre, entre otros.

Más que una estatua muda, la imagen de la virgen aparece como un ser protector de calidez maternal; no obstante, el discurso católico busca integrarla como un ejemplo de vida. Tanto así que los protestantes no reconocen a la imagen de la virgen, ya sea en escultura o pintura, como objeto de adoración; así pues, es la idea de la Contrarreforma de la virginidad. Los grupos protestantes rechazan representaciones materiales y cultos que no sean a Dios. Entre sus fundamentos está el salmo 135, que destaca la característica inerte de la estatua:



“15 De oro y plata son los ídolos de las naciones,
obra de las manos de los hombres.
16 Tienen boca y no hablan,
ojos, pero y no ven;
17 Tienen orejas, pero no oyen,
ni siquiera un suspiro hay en su boca.
18 Que sean como ellos sus autores
y todos los que en ellos se confían.” (La Biblia Latinoamericana: 2005)

Los católicos controlan la idea de la mujer, ven el cuerpo como vehículo de perdición; es por esa razón que, al considerarlo dócil, debe de ser controlado por la sociedad. El cuerpo femenino es entendido como una construcción social. La virginidad, es propiamente protegida por medio del culto cristiano, por esto la maternidad sacrifica la virginidad, por ende, existe el culto a la madre; como lo sintetiza la oración “Ave María”:

“Dios te salve María, llena eres de gracia, el señor es contigo, bendita Tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.”

La Biblia también presenta imágenes de mujeres seductoras no arrepentidas. El ejemplo de Dalila que sedujo al héroe, Sansón, y de la hija de Herodías (tradicionalmente llamada Salomé) que, a cambio de su danza, pide la cabeza de Juan el Bautista.

2. Mujer objeto mundano

El concepto de cosificación está asociado a reducir a la mujer a su materialidad. El discurso feminista criticaba este aspecto. En la crítica de los concursos de belleza o la selección de animadoras o actrices (televisión, cine), la exterioridad de la mujer es lo significativo; su opinión o sentimientos no son válidos. Como decía Marilyn Monroe, con cierta frescura:

“Hollywood is a place where they'll pay you a thousand dollars for a kiss and fifty cents for your soul” (Taylor: 1983)

“Hollywood es un lugar donde te pagan mil dólares por un beso y cincuenta centavos por tu alma” (Taylor: 1983)

La crítica feminista del siglo XX ha observado cómo la mujer ha sido reducida a un cuerpo vacío, a la que se le exige belleza de estatua, eterna juventud y esbeltez. En un ideal que descende de la imagen de la diosa greco-romana Venus: “perfecta y femenina”.

“El famoso erotismo de la mujer es la expresión misma de su esclavitud sexual... y la mujer como lo dijo Marx, ‘es presa y criada de su voluptuosidad’, pero esto no es por fatalidad de sus atributos sexuales sino por responsabilidad de la historia social, hecha por los hombres para los hombres y a la medida y gusto de los hombres.” (Palma 1996: 90)



Figura 18

“El Nacimiento de Venus”. 1482-1485. Sandro Botticelli. Galería Uffizi; Florencia, Italia.

Fuente: <https://www.culturagenial.com/es/cuadro-el-nacimiento-de-venus>

La imagen desnuda de la Venus renacentista es una de las imágenes más icónicas de feminidad y erotismo en el imaginario colectivo. Una desnudez con pudor humano por la posición de las manos, al igual que una delicadeza en la postura inclinada, al igual resalta que en una desnudez contemplando temas e iconografía mitológica grecorromana, como la concha que representa la fertilidad.

Sus variantes representaciones en los amuletos de piedra del periodo del paleolítico, hasta las representaciones mitológicas griegas, durante el periodo helenístico de la escultura griega. La imagen y el culto a la Venus (romana) o Afrodita (griega) es la que se proyecta a la imagen de mujer sensual, casi como un canon o referencia.

Como complemento, encontramos el *Mascarón de Proa*, una de las esculturas talladas de mujer más conocidas y más referenciales de mujer objeto. Es una figura ornamentada y pintada que se aplicaba antiguamente a los buques en la parte frontal, en el tajamar. Eran no solo amuletos puestos para guiar las embarcaciones, sino también usados para diferenciarlas o identificarlas según la jerarquía dentro de la sociedad marinera. Su más alto uso histórico aconteció entre los siglos XVI y XIX.



Figuras 19 y 20

“MASCARÓN DE PROA” y “MASCARÓN DE PROA, MARÍA MAGDALENA”, respectivamente.

Fuente: Museo Naval del Perú.

Hoy ha sido destronada de su espacio por los siguientes buques de fierro; sin embargo, los barcos de pesca ornamentales mantienen la tradición ya no por imagen, sino por bautizar a sus botes con nombres en su mayoría femeninos para identificarlos entre ellos. Ahí se ve claramente al barco como representación de lo varonil, a la pesca como trabajo de mano de obra masculina y a la mujer como objeto de decoración y protección.

Se reporta el caso del mascarón de proa que, que después de su uso, fue vestido y usado en iglesias como virgen. Ahí el contraste del uso del cuerpo de la mujer en su forma más completa, usada como objeto de decoración y de veneración de la misma imagen.

“MASCARÓN DE PROA. En madera tallada con capa pictórica en pan de oro y repinte color celeste, representa una figura femenina. Fue donada a la Iglesia Matriz del Callao y en 1993 al Museo Naval del Perú” (Museo Naval del Perú)

De esta misma forma en el Callao, Museo Naval del Perú, también se registra un mascarón de proa perteneciente a una nave española perdida en el siglo XVIII y encontrada en las costas de Cañete (Museo Naval del Perú), que fue bautizada y mostrada como imagen de María Magdalena, ya que está ausente de vestimenta y con los cabellos sueltos y alborotados. Esto muestra también la manipulación de la imagen de acuerdo a como es percibida por los que se adueñaron de ella.



Figura 21

Muñeca “Cabbage Patch Kids”. Coleco Industries, Inc.

Fuente: Archivo personal.

Por otra parte, la *Muñeca*, como objeto/juguete cultural, siempre se caracteriza por representar a otra mujer ya sea en su etapa de bebe, niña o adulta, pudiendo ser de distintos tipos de material (madera, trapo, plástico, etc.). Analizando las paradojas, el cuerpo de la mujer y la materialidad con que son representados tienen un significado. La madera como material tradicional usado para objetos de valor o decoración; las muñecas de trapo por su manejabilidad eran más acordes para los bebés o las niñas más pequeñas de la casa, y el plástico, que permite una producción en serie, hace que las muñecas elaboradas con él, son de un valor menor y desechables. Las mujeres son educadas socialmente para ser madres, por ende, la muñeca cumple un rol importante, un primer elemento que reconocemos como guía para ser mujer.

Así mismo, la muñeca, ha sido usada para ritos religiosos o mágicos, por su capacidad simbólica de representar a alguien. Lo que siempre une al concepto de muñeca es esta capacidad mimética de significar y representar una figura femenina.



Figura 22

Muñeca rusa “Matrioshka”

Fuente: Archivo personal.

En el folclor o el arte popular ruso la *Matrioshka*, como muñeca tradicional rusa, las cuales son huecas por dentro para albergar a la siguiente muñeca más pequeña y ésta a su vez a otra y otra sucesivamente, tiene la función de idealizar la idea de generación en generación, siendo el fin de la mujer procrear. Estas usualmente tienen elementos pictóricos decorativos de escenas de labores femeninas (barrer, cocinar, etc.), los oficios o roles tradicionalmente asociados a la mujer.

En la sociedad estadounidense, apareció la *Barbie Doll*, influenciada por la alemana *Bild Lilli*, siendo la muñeca norteamericana con mayor venta mundial desde 1959. Se trata, pues, de una mujer miniaturizada y estereotipada, de una muñeca vestida a la moda contemporánea y con todos los accesorios de su entorno. Un ejemplo claro del consumismo, donde se estereotipan los roles y las caracterizaciones físicas de mujeres adultas curvilíneas. Esto generó controversia debido a que forma en la psique de las niñas un ideal de figura corporal, asimismo, el papel que desempeña en la sociedad se vuelve conformista y consumista, promoviendo ideales de familia feliz al interior del “American Way of Life” (Chin: 2001).



Figura 23

Naípe “Ilustración, pin up”. Alberto Vargas.

Fuente: Archivo personal.

La *Pin-Up* de los años cincuenta es otra imagen que resulta necesario mencionar. Esta es una mujer estilizada en posición sugerente que mira hacia el espectador, ya sea pintada, fotografiada o con una mezcla de ambas. En la sociedad son vistas como objeto de deseo y usadas también como visuales de propaganda. Uno de los artistas más reconocidos en retratar de esta manera a las mujeres fue el pintor peruano Alberto Vargas (1896-1982), quien convierte sus obras gráficas en las *Vargas Girls*, como título de pertenencia y no como una identidad propia.

La revista *Playboy* editada desde diciembre de 1953, publica mensualmente en sus ediciones fotografías de mujeres desnudas, siendo Marilyn Monroe la primera en posar de forma sugestiva para esta revista. Denominadas como “conejitas” *Playboy*, estas modelos pasaron a ser consideradas la propiedad del dueño de la revista, convirtiéndose en parte del imaginario colectivo mundial. Esta revista dio un paso más para cosificar el cuerpo curvilíneo de la mujer, volviendo el *pin up* en carne y hueso.

Otra forma en que la imagen de la mujer ha sido cosificada es la *Muñeca Inflable*, más conocida como *Sex Doll*, siendo la representación más transgresora de la mujer objeto. Es una muñeca que emula el tamaño y forma natural de la mujer, siendo un objeto sexual usado para satisfacer

deseos sexuales especialmente masculinos. Son adquiridas por sus características físicas que van de acuerdo con las preferencias del comprador. Carecen de alma y adoptan una personalidad creada por su poseedor. Es interesante subrayar que el plástico está íntegramente relacionado con la modernidad, la reproductibilidad, la producción masiva y la contaminación (Strasser: 1999).



Figura 24

Maniqués- Modelos abstractos

Fuente: <https://elle.mx/moda/2015/11/24/por-que-los-maniquies-son-tan-delgados/>

El consumismo social genera y nutre un mercado para esta idea de mujer objeto: por un lado los *Maniqués* en las vitrinas de las tiendas, mostrados seccionados y en posiciones sugerentes con el fin de promover ciertos tipos de ventas; por otro lado los afiches que usan el cuerpo femenino, como percha o estante de algún producto o vestimenta.

Esta atención enfocada primordialmente por la visión masculina “decapita a la mujer”, pues su autoconciencia, su seguridad, su inteligencia, su templanza solo le sirven para resistir a un discurso que se reproduce en medios institucionales o informales, en un mundo de vigilancia o, mejor dicho, de vigilancia seleccionada y más aún, interpretándola como producto de consumo.

En los siglos XX y XXI, también se encuentran las imágenes de las seductoras que van desde las *femmes fatales* en telenovelas y películas, igualmente las vedettes de la farándula local (Huerta – Mercado 2010).

El antropólogo Alexander Huerta-Mercado en su tesis titulada “Tenderness that Becomes Desire”: demuestra que las categorías de virgen, madre, seductora o prostituta son permeables. Usando a la vedette, Huerta-Mercado argumenta que siendo ella el paradigma de la trasgresión puede manejar su imagen artística como seductora al ser acusada de prostituta y al mismo tiempo declarar ser una buena madre y afirmar tener conductas virginales:

“[the vedette] She can be simultaneously in one publication a diligent mother, being accused of prostitution in another, and in yet another posing like a seductress. In the last case, the photographs are always arranged to stay on the edge of the permissible. The tabloids put it in the context of news, and the main pose indicates that the vedette is a dancer performing a pose, glancing to the audience. The vedette articulates her discourse in order to fit the demanding, challenging and ambiguous “women centered” concept of “Honor”, which is circulated by the Catholic Church and the official education (as accredited in the official dictionary). This demand to fit into the discourse only confirms the articulation of different meanings by the vedettes, who can be classified as mothers, or prostitutes at the same time in one publication and whose bodies, modified due to the demands of their role as vedettes, announce not a beauty model but a extraordinary character, and a conflictive relationship with their body, both transgressive and exemplary.” (Huerta-Mercado, 2010: 186)

“[La vedette] Ella puede ser simultáneamente en una publicación una madre diligente, ser acusada de prostitución en otra y en otra posando como una seductora. En el último caso, las fotografías siempre están dispuestas para permanecer en el borde de lo permisible. Los tabloides lo ponen en el contexto de las noticias, y la pose principal indica que la vedette es una bailarina que realiza

una pose, mirando a la audiencia. La vedette articula su discurso para adaptarse al exigente, desafiante y ambiguo concepto de "Honor" centrado en la mujer, que circula la Iglesia Católica y la educación oficial (como se acredita en el diccionario oficial). Esta demanda para encajar en el discurso sólo confirma la articulación de los diferentes significados de las vedettes, que pueden ser clasificados como madres, o prostitutas al mismo tiempo en una sola publicación y cuyos cuerpos, modificados debido a las exigencias de su papel como vedettes, anuncian no es un modelo de belleza, sino un personaje extraordinario y una relación conflictiva con su cuerpo, tanto transgresora como ejemplar". (Huerta-Mercado, 2010: 186)



Figura 25

Portada diario "Ajá"

Fuente: <https://anddylandacay.wordpress.com/2010/06/27/belmont-aparta-de-mi-este-poto-a-proposito-de-la-obscenidad-mental-del-%E2%80%99Chermanon%E2%80%99D/>

E. La estructura y el espacio constituido

1. Espacio sagrado

Se ha clasificado, en términos coloquiales, como espacio o lugar sagrado o de veneración a toda delimitación del espacio que se relacione con la mística o el culto, la tradición o el folklor.

El concepto de casa u hogar, al igual que en el caso del cuerpo, puede entenderse como un espacio separado y sagrado, un espacio en donde se llevan a cabo rituales. Un espacio bendecido se premune de símbolos religiosos para protección, es acá donde la familia celebra los eventos simbólicos más importantes.

De forma simbólica, a la divinidad y a lo sagrado se les asigna un espacio delimitado, arquitectónicamente diseñado para representar un espacio de convivencia con su feligresía, templo, iglesia, mezquita o huaca. Punto en torno al cual se edifican los pueblos coloniales en nuestro país, puesto que está ubicado en un lugar céntricamente privilegiado, al igual que en el hogar, la iglesia suele delimitar radicalmente un “dentro y fuera” como lo sagrado y lo profano, centrando su poder simbólico en el altar, donde yace el Santísimo, que conserva el cuerpo de Cristo. No es de extrañar que la máxima expresión del lugar sagrado para la cultura nómada del pastoreo haya sido un altar cofre en forma de casa, cuya forma de separar lo sagrado y profano son las puertas que se cierran o abren de par en par.



Figura 26

Retablo Ayacuchano

Fuente: Archivo personal.

El *retablo ayacuchano* y su vigencia cultural, como cajón de San Marcos, es una muestra interesante de arte desarrollado con fines religiosos por un grupo semi-nómada como lo eran los pastores de la zona de la sierra sur del Perú, en las épocas coloniales. El retablo es un altar portátil que originalmente se dividía en las dimensiones tradicionales de Hanan y Urin (el mundo de arriba y el mundo de abajo en la cosmovisión andina). Así pues, estos altares eran transportados por los pastores y enterrados junto con las ofrendas que se hacían a la Mama Pacha o madre tierra para garantizar buenos años agrícolas y ganaderos. A mediados del siglo XX junto con el proceso de migración, la introducción de la economía de mercado y el turismo generaron la recreación del retablo como una pieza artesanal, costumbrista y fabricada, muchas veces en serie, como parte de la producción para el turista. Sin embargo, no ha perdido su característica de puertas decoradas que se abren de par en par simétricamente muchas veces bajo un dintel y sobre todo con contenidos que suelen ser divididos por pisos donde ahora podemos ver escenas costumbristas, hechos históricos, incluso historia reciente, leyendas, y en buena medida todavía escenas religiosas, siendo una suerte de crónica y de diorama narrativo (Arguedas: 1962).

La *casa* u hogar, es la estructura arquitectónica en la cual albergan a personajes, cada uno de los cuales tiene un rol específico dentro de ella. Donde cada planta o piso, habitación o espacio tiene una razón de ser. Un refugio o sitio de convivencia y reposo que es a la vez un derecho y necesidad social. (Bachelard: 1957).



Figura 27

Dije artesanal de momia egipcia.

Fuente: archivo personal.

La casa del cuerpo inerte sería el *sarcófago*. Esta estructura labrada y decorada, de acuerdo a la cultura de la que provenga, alberga y conserva al cuerpo; representándolo en imagen de quien fue en vida, prolongando su apariencia y dándole una identificación de morada hecha a partir del propio cuerpo y reduciendo sus paredes al contorno del mismo. Se evidencia así un respeto a la forma del cuerpo o en todo caso un énfasis en su pasada forma material que podría cobrar nuevos significados.

De forma similar las Matrioskas, si bien son artefactos lúdicos culturales, son la estructura del contenedor de cuerpo que sucesivamente contiene otro cuerpo, formando el albergue-cuerpo. Estas también tienen iconografía, pero de orden naturalista.

2. Espacio mundano

Se percibe como espacio mundano o terrenal a lo opuesto o alejado a un espacio sagrado o divino, poniendo a lo mundano en un espacio inferior o con menos valor. No obstante, en algunos casos más cercano a los seres humanos, ya sea por su vinculación a la pertenencia material o a placeres personales.



Figura 28

“Iron Maiden in the Torture Museum”

Fuente: https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g298507-d300830-i199141860-Peter_and_Paul_Fortress_Petropavlovskaya_Krepost-St_Petersburg_Northweste.html

Aparte del sarcófago que contiene y guarda el cuerpo inerte, existe otra estructura que en cambio lo encierra vivo, una suerte de aparato torturador que delinea un cuerpo que no es el propio y que tiene un género femenino permanente: *La Doncella de Hierro (Iron Maiden)*.

Esta estructura fantástica respetaba el contorno del cuerpo al ser de forma humanoide, pero invadía el interior del cuerpo contenido a través de la penetración punzante, hecha específicamente para lograr una muerte tortuosa, lenta, creando en el imaginario popular una imagen real tortuosa.



Figura 29

Casa de muñecas antigua.

Fuente: <http://heaven-still-smiles.blogspot.com/2011/11/casa-de-munecas-antigua.html>

La *Casa de muñecas* es la representación en miniatura de una casa de proporción real, donde sus integrantes y entornos están hechos para educar a las futuras mujeres e insertarlas en su rol en la sociedad. Como fantasía ideal del género, la casa dentro de la casa, la cual exige actitud y tamaño, y es trasladable y guardable para la siguiente generación. Es una propiciación del lenguaje, o una parodia de la realidad; la transformación ideal.

Es, como pieza arquitectónica a escala, un hogar miniatura con las comodidades y los objetos domésticos. Juguete femenino, mayormente de madera. La evidencia arqueológica de las distintas necrópolis en Latinoamérica, nos dice que el concepto de miniatura junto con su rol de ofrenda también ha sido el del juguete. Los niños, a lo largo de la historia, han aprendido a crecer a través de la imitación lúdica de actividades adultas. En el caso de las niñas, la división de género en Occidente ha generado la tendencia a reproducir el ámbito doméstico en sus juegos; desde la cocina hasta el arreglo de la casa para el cual la casa de muñecas ha sido la culminación de este mundo de juguete. Un mundo que reduce su futuro hogar, en el que ella será reina y prisionera, a un espacio alcanzable en su totalidad por las manos y la mirada.

La *Cárcel*, como institución penitenciaria y estructura arquitectónica de modelo regenerador o de sistema para reinsertar a las personas a la sociedad. Arquitectónicamente es construida estratégicamente para que el sujeto, el reo, sea vigilado en todo momento, sin tener privacidad, desde el ingreso hasta su salida (Foucault 1975). El rol de la cárcel, una vez que el individuo está dentro, es el de lograr darle las herramientas en un horario de trabajo y estudio, de una “institución disciplinaria”, con el fin de reinsertarlo a la sociedad. La cárcel como espacio y estructura geométrica que logra cambiar o corregir a la persona.

Los *Muebles hogareños abovedados*, estos objetos utilitarios si bien son de distintas proporciones son en su mayoría de uso personal para guardar objetos de alguna forma íntimos:

“El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.” (Bachelard 1965:111)



Figura 30

Armario de madera.

Fuente: <http://www.myoc.es/armarios-rusticos-estilo-colonial-buen-precio/>

El tener una estructura personal donde se pueda guardar la intimidad. Si bien existe una necesidad práctica para estos muebles, también hay la posibilidad de guardar y esconder,

“una antología del “cofreillo” constituirá un gran capítulo de la psicología. Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite. No se trata simplemente de guardar de veras un bien. No hay cerradura que pueda resistir a la violencia total. Toda cerradura es una llamada al ladrón” (Bachelard 1965:115).



Figura 31

Cofre de filigrana.

Fuente: Archivo personal.

F. Referentes Artísticos

Si bien a través de la historia muchos artistas han trabajado el autorretrato y el cuerpo femenino, los de contenido y crítica social, han sido para mi obra, los más influyentes, al materializarse como objeto teniendo el lenguaje figurativo como impacto primordial en estas obras.

1. La Poupée, Hans Bellmer (1935-36)



Figura 32

La Poupée. 1935. Hans Bellmer.

Fuente: <https://masmoulin.blog/2012/01/07/le-surrealisme-a-paris-presente-a-zurich-et-bientot-a-bruxelles/hans-bellmer-la-poupee-1935-2/>

Esta escultura como muñeca o maniquí-fetiche (por lo idealizado) y reflejo social, trata el tema mórbido de la cosificación y amorfismo del cuerpo femenino. Su rostro de niña, sus múltiples extremidades inferiores que construyen una posible mujer o abstractamente mujeres.

Al presentar al cuerpo femenino al ras del suelo o piso, el espectador asume la posición del agresor, ya que se encuentra en posición dominante con respecto al cuerpo. Este se presenta mórbidamente estético teniendo como única prenda zapatos escolares con sus respectivos calcetines. Estas prendas alimentan la idea morbosa de que el personaje, a pesar de tener cuerpo de mujer, mostrado por las proporciones de las múltiples piernas, es niña.

Todo el cuerpo se muestra de forma y estética impecable. Siendo este uno creado, por la forma de las articulaciones (las rodillas), sin embargo, el movimiento que observamos en las piernas lo percibimos como orgánico. Al igual que el color utilizado para realzar la forma innata del cuerpo femenino, a pesar del amorfismo en la composición de los miembros inferiores.

Todo lo anteriormente expresado contrasta con la expresión del rostro, en él podemos observar y comprobar que el personaje ha sido atacado con crueldad. La falta de uno de los ojos y los mechones de la cabellera arrancados indican la magnitud del ataque sufrido, así como del miedo que podemos observar en su rostro. Toda esta agresión solo la percibimos en esta parte del cuerpo. De esta manera la sensación que transmite la posición del brazo y la mano es la de un pedido de ayuda, siendo muy sutil en su expresión.

Esta escultura muestra, como estética o referente, el maniquí o muñeca articulada. Lo que conlleva a la idea de consumo, esta queda expuesta para ser ofrecida en venta al consumidor o espectador. Estas ideas referenciales de consumo y objeto para mostrar la crítica social del rol del cuerpo de la mujer en la sociedad capitalista. Sin embargo, la expresión del rostro le añade a la escultura el valor de la expresión o sentimiento humano. Esta expresión humana permite que la obra deje de ser un simple objeto y haga que el espectador cuestione lo que tiene en frente y cree una empatía con lo que quiere expresar la escultura.

2. Mary Magdalene, Kiki Smith

Esta escultura de cuerpo entero, que muestra un personaje femenino desnudo y en partes exento de piel, expone la crudeza de un cuerpo, el cual agresivamente choca al observador ya que no solamente se encuentra desnudo, sino es también un cuerpo de carne, ya que exhibe el tejido muscular, muestra estas capas estratificadas al aire libre y por lo tanto expuestas tanto a la intemperie como al ataque en general. Sin embargo, es un cuerpo vivo y en pie. También representa el encasillamiento a roles impuestos simbolizados en el grillete y la cadena.

A pesar de estar de pie, y en un movimiento de caminar hacia adelante, presenta un elemento externo que le impedirá seguir avanzando. Un grillete en el tobillo derecho, como elemento de control, que la somete a roles impuestos, que no la deja ser persona libre, dando a entender que es una esclava.



Figura 33

Mary Magdalene, 1994. Kiki Smith.

Fuente: <http://www.artnet.com/artists/kiki-smith/mary-magdalene-AvPxZ7e5JempGjEUaIamoA2>

El nombre “Mary Magdalene” que se le ha otorgado la enclaustra en un rol ya determinado. Tratándose de un personaje histórico-cultural, su imagen de mujer está bien marcada en el imaginario social de la población en Occidente y Medio Oriente. No se trata de una mujer sagrada o de un modelo a seguir, la interpretación eclesial sin sustento de los textos bíblicos desde el siglo V la alejan de la imagen que de ella surge de los evangelios gnósticos y más bien contextualizan que su peripecia vital no es la acostumbrada dentro de lo que es aceptado en la sociedad en su época, lo que ha dado lugar a que su nombre se haya degradado a través de la historia. Se le ha enclaustrado en los roles de la pecadora, “la que amó mucho”; la que le habían salido siete demonios, porque se dedicó a la prostitución; y la que mortifica su carne, por que vive en penitencia. Se trata pues de un retrato escultórico, que expresa la idea a la que se nos ha llevado a pensar sobre María Magdalena.

Su rostro si bien es femenino, no delata algún rasgo particularizado en él; sin embargo, lo sentimos cercano porque podría tratarse de cualquier mujer. Consciente de su realidad, su expresión facial imposibilitada de liberarse por sí misma, con la mirada hacia lo alto trata de conseguir la ayuda de alguien que no se encuentre en su situación. El cabello largo, sin tener nada que lo realce, alude a una feminidad salvaje y elemental, ya que estos cabellos intentan cubrirla en parte.

3. Daisy Chain, Kiki Smith

Esta escultura, si bien trata el tema del cuerpo femenino no lo presenta entero; así pues, está fragmentado y a la vez unido por un elemento extraño, la cadena industrial. Se compone de seis piezas corporales, son las cuatro extremidades más autónomas y extremas (antebrazos con manos y piernas con pies), junto con la cabeza y la cadena. Estas partes aluden a las piernas y pies con los que puedes movilizarte; los antebrazos y manos con lo que se puede agarrar o sostener, y la cabeza con lo que se puede pensar e imaginar.



Figura 34

Daisy Chain, 1992. Kiki Smith.

Fuente: <http://blogs.culturamas.es/blog/2014/03/18/kiki-smith-daisy-chain/>

Todas estas son partes que, al estar fragmentadas, aluden a amuletos, por ser objetos que se pueden agarrar. Cada pieza o elementos unidos por la cadena, constituyen en sí piezas únicas, al ser estos, en su forma plástica, orgánicos, aluden a un cuerpo real.

Como crítica social del cuerpo inerte y extremidades descuartizadas la cadena es la que constituye el torso, por su volumen y longitud, ya que es gracias a sus eslabones que se logra articular. Esta cadena es lo que une a los miembros, constituyendo la unificación del cuerpo. Esta cadena une las partes corporales al igual que las limita dentro de su exposición, pudiendo simbolizar su torso. Exhibida en el piso, para manipulación de otros; teniendo de esta forma múltiples posibilidades de disposiciones espaciales. De esta manera el espectador también es parte de la cambiante composición o desplazamiento de esta obra.



Figura 35

Daisy Chain, 1992. Kiki Smith.

Fuente: <http://www.artnet.com/artists/kiki-smith/daisy-chain-hsfQxkhBICChGTm5Y-jKZw2>

II. Proyecto Artístico: Mujer Objeto

A. Introducción

Mi investigación me ha llevado a realizar un estudio de la visión de la mujer en la sociedad. Para esto empleo el autorretrato, en él trato de verme y expresarme a través de una perspectiva “cosificadora”, es decir de representar el cuerpo fragmentado para indagar o expresar el concepto de “objeto” como una forma antinatural del cuerpo femenino.

La creación de mis obras en esta composición artística, ha sido a través de la idea central del cuerpo. Utilizo mi cuerpo retratado y me centro en el autorretrato utilizándolo como vehículo para transmitir mi experiencia de vida, como mujer y como artista, y abordar el tema de la *Mujer Objeto*, desde mi crecimiento en el uso del lenguaje plástico y desde una crítica personal social. La percepción de mi cuerpo, mi autorretrato, lo planeo y lo expreso a través de los distintos elementos plásticos que conllevan una experimentación, un estudio de la simbología en el material y de la sintaxis establecida en la composición empleada.

Presento piezas de arte figurativo. En ellas, el cuerpo de la mujer intenta reflexionar mostrándose en forma de crítica social; es decir, no solamente con el objetivo de que el espectador se entregue a la contemplación estética que una obra (en este caso, un cuerpo femenino) pueda comunicar, sino que, además, de algún modo, contribuya a crear y reforzar la conciencia de que el cuerpo de la mujer se encuentra sometido a una re-significación. Así pues, la representación de la persona es reducida a la categoría de cosa y esto de por sí invita a una perspectiva crítica; es por tanto un objeto que no es libre ni puede reconocer su realidad. Para ello me baso en mi autorretrato y mi perspectiva vivencial, paralelamente, integrando la perspectiva del “cuerpo encerrado” a partir de una estética sensual y mórbida a la vez.

Presento como obra una representación de mi cuerpo materializado en madera, autorretratos en los que mi cuerpo proyecta los límites de mi propia percepción de la realidad, tanto de mujer como de objeto.

El principiar este proyecto haciendo un autorretrato modelado en arcilla de tamaño natural, me permitió ir construyendo la idea de mujer objeto, en la que luego fui profundizando al crear una serie de esculturas ligadas a esa temática. Eso me indujo a interrelacionar dos materias de naturaleza distinta: la madera y el fierro (es decir, lo orgánico y lo mineral inorgánico), y con estos elementos construir, con un lenguaje escultórico, piezas donde estos adquieran protagonismo y fuerza tanto al ponerlos en relación como por sí mismos. Utilicé también, de forma más puntual, el elemento de la piedra como amuleto escultórico, tallando ciertos órganos humanos, siendo estas pequeñas piezas claves, por su simbolismo, portadoras de energía y vida. Estos amuletos me llevaron a tener un acercamiento personal a la imagen y la reproducción multiejemplar bidimensional con grabados y dibujos.



Figura 36

Figura: Autorretrato tamaño natural. Modelado en arcilla. 2009. Con esta obra inicio la serie de autorretratos que forman este proyecto.

Fuente: Archivo personal.

B. Experimentación Artística

En la materialización de estos cuerpos escultóricos, utilizo fundamentalmente tres materiales de naturalezas diversas: madera como materia orgánica y fierro, que al igual que la piedra, son de naturaleza mineral. Los cuerpos humanos que estoy representando en forma de autorretratos, forman parte de mi reflexión acerca de la representación y del significado del cuerpo humano presentado como obra escultórica.

En este grupo de esculturas que constituyen mi proyecto, el cuerpo humano está siempre elaborado en madera, material orgánico apropiado para aludir a su fragilidad y calidez. El hierro, constituye el elemento opresor y separador; que lo delimita y confina en el espacio que éste configura. Mientras la piedra tallada la presento como amuletos, en forma de ciertos órganos vitales, que enfatizan la energía apotropaica, es decir, mística, en el cuerpo escultórico.

El espacio que circunda a cada una de estas piezas, delimitado por los elementos de fierro, alude simbólicamente a su composición y expresión. Cada una de las piezas se acerca a un conjunto de temas que integran realidades distintas. Las cuatro piezas escultóricas, están realizadas con un lenguaje figurativo, que si bien enfocan temáticas distintas, se “hilvanan” con la idea de “mujer objeto” como hilo conductor.

Los temas a los cuales estoy haciendo referencia, no son nuevos en lo retratado en el cuerpo y espacio: es más, forman parte del cotidiano social, utilizando referencias históricas al igual que contemporáneas. La religión, junto con la expresión cultural, lleva a una reclusión impuesta; lo lúdico e inerte inducen a una materialidad de confinamiento transportable; la temática mercantil y capitalista remite a un espacio enajenante y deshumanizado; sin embargo, el misticismo o divinidad que crea un entorno con un carácter elevado, siendo, real.

Las cuatro piezas escultóricas se refieren a un cuerpo humano específico (el mío), trozado en fragmentos o completo. Estos cuerpos son todos trabajados en madera, el fierro se ha hecho a medida de cada cuerpo, constituyendo soportes distintos en la composición de cada obra, mientras la piedra está incluida en dos de las cuatro piezas con la finalidad de plantear al espectador una simbología que culturalmente se le ha conferido a lo místico. Y es de estas piedras-amuletos que parten a un hito, también místico, en imágenes bidimensionales, de dibujos reproducidos al grabado, para enfatizar los amuletos de piedra, ya que estos dibujos y grabados tendrían las mismas imágenes de órganos vitales.

1. Madera, como cuerpo

La madera como material proviene de una naturaleza orgánica; siendo esta el principal material del árbol, de su tronco, de su cuerpo. Este es el material primordial que utilizo para crear seres de madera mediante el tallado.

La madera se conforma por su corteza, superficie que protege las siguientes capas interiores que son sus tejidos corporales, su carne, su cuerpo. Su contextura porosa pero compacta permite que se talle en volumen y que se le trabaje para lograr texturas que tienen una sensación muy similar a la de la piel misma. La madera en tronco sangra, y al igual que la piel, cicatriza con el corte perpetrado, tiene huellas de vida.

La madera tiene distintas gamas y tonalidades; de esta forma su color no es uniforme, dependiendo de estas distinciones el escultor puede reconocer a una madera dura o blanda, y puede lograr un cuerpo sólido o más frágil, según cómo la manipule. Así como su estado de madurez física, su deterioro, su desgaste, sus grietas, su envejecimiento es notorio y son señales que se pueden aprovechar en la obra.



Figura 37

Proceso de trabajo de figura de madera de escultura *Mujer Sarcófago*.

Fuente: Archivo personal.

Como todo cuerpo, la madera no es inmune y es frágil ante un ataque externo. Es vulnerable al desgaste y daños que puede sufrir cualquier cuerpo, lo que supone su degradación o muerte. De este modo, la madera (o el cuerpo que representa) se convierte en un cadáver.

Las maderas usadas en cada pieza son gamas variadas de color y textura, si bien todos son autorretratos, se trata de usar distintas maderas para materializar cuerpos de distinta significación. Las composiciones, ya sean horizontales o verticales, tienen una presencia imponente, tanto por la materialidad de los elementos como por su disposición en el espacio. Siendo cuerpos de lenguaje figurativo el espectador puede leer e identificar contenidos simbólicos al igual que existentes, en la escultura que está viendo.



Figura 38

Proceso de trabajo de figura de madera de escultura *Mujer Sarcófago* madera.

Fuente: Archivo personal.

Al tratarse de un lenguaje figurativo, la textura visual, al igual que las proporciones y detalles de las piezas, ayudan a facilitar su comprensión orgánica corporal. La disposición abierta de la composición de las piezas de madera no separa la lectura unitaria del conjunto de elementos.

2. Piedra, como amuleto

La piedra, es un elemento inorgánico, mineral extraído de la tierra, como objeto con energía interna. El estar dentro y bajo tierra establece el paralelo con los órganos vitales, tal como estos están resguardados en el interior del cuerpo humano. Esa analogía, que fue materializándose a medida que trabajaba las esculturas a lo largo de este proyecto, es la que me llevó a utilizar este material para representar los órganos, en aquellas esculturas que requerían incluirlos como elementos simbólicos.



Figuras 39-43.

Proceso de tallado de órganos de distintas piedras. Corazón, pulmones y riñones respectivamente que forman parte de la escultura *Mujer Escaparate*.

Fuente: Archivo personal.

Estas piezas, representan órganos, trabajados en piedra y, al ser de proporciones reales, pueden ser tocadas y sostenidas con las manos, tal cual fueran amuletos. A través de la historia, los amuletos representan la vida o el dar vida, encierran simbólicamente una fuerza interna. Su propiedad mineral ayuda a generar una conexión, con el cuerpo interno.

Si bien en una de las esculturas estoy tratando de forma figurativa solo ciertos órganos que son esenciales para la vida (corazón, pulmones y riñones), en otra escultura utilizo una esfera incrustada, haciendo referencia, de forma abstracta, a un órgano plenamente femenino: la matriz.

Las vetas y colores de cada mármol son distintos, lo cual se aprovecha para aludir a diferentes órganos ya que su textura visual así lo favorece.



Figura 44

Figura: Proceso de tallado de piedra, vientre, de la escultura *Venus-Virgen*.

Fuente: Archivo personal.

3. Hierro, como delimitador del espacio

Las características del metal como material de construcción, se aprovechan gracias a su maleabilidad, resistencia al desgaste y dureza. Su capacidad de moldeo se logra a través de la presión, la tracción y el calor, siendo éste un material dúctil y maleable, muy transformable.



Figura 45

Proceso de soldadura, parte de la escultura *Venus-Virgen*.

Fuente: Archivo personal.

El hierro se forja para poder ser trabajado, este es un proceso de deformación plástica. Esta técnica sirve para dar formas determinadas al metal. Mediante la forja, me ha sido posible dar forma a distintas estructuras que tienen la función de organizar los elementos y delimitar el espacio de las piezas que componen el conjunto: estas estructuras metálicas son elementos clave para componer visualmente el conjunto escultórico y crear la tensión significativa entre los cuerpos fragmentados y el entorno que, de una u otra manera, los cosifica.



Figura 46

Proceso de soldadura y construcción de la pieza del sarcófago, de la escultura *Mujer Sarcófago*.

Fuente: Archivo personal.

Aunque la composición de las esculturas es distinta, es gracias a la maleabilidad de la forja del metal que se crean estas distintas organizaciones. En estas obras, primero he trabajado el interior, el cuerpo de madera, como punto de partida y base de mis propuestas, luego de lo cual hice las estructuras de metal a medida de cada cuerpo específico, de la misma forma en que se hace una reja como estructura de protección a algo preexistente que queda dentro y protegido. Estas estructuras, como las rejas, pueden tener connotaciones sociales de aislamiento, separación, pueden servir como protección, pero también como limitación, confinamiento y privación de la libertad. En las esculturas esta diferencia es muy sutil, casi intercambiable, como sucede en la sociedad, en que sin darnos cuenta perdemos nuestra libertad creyendo ganar protección.

El uso del hierro me permite crear una serie de disposiciones compositivas en el espacio para construir la simbología que le quiero otorgar a cada pieza, ya sea cultural o social. La construcción de hierro es hecha a medida específica de las proporciones de cada pieza de madera, para que se complementen en su forma, ya que estos elementos son de naturalezas distintas. No es en vano que estas esculturas estén compuestas de piezas hechas de materiales de esencia diferente, ya que simbolizan aspectos disímiles que, al relacionarse, permiten que entren en diálogo o contraposición para crear significados diversos.



Figura 47

Proceso de creación de estructura de hierro de la escultura *Mujer Escaparate*.

Fuente: Archivo personal.

La naturaleza del metal nos lleva principalmente a considerar su utilización de manera industrial; pero, en este caso, su utilización pasa de lo industrial a lo artístico, ya que cada forja es hecha plenamente de forma manual, a medida de cada cuerpo de madera.

Utilizo elementos geométricos industriales para crear estructuras (soportes) que dan sustento y disponen las piezas realizadas en otros materiales, respetándolos y creando diálogos con los otros elementos de naturalezas distintas, al igual que acatando las distintas temperaturas de las materias.



Figuras 48 y 49

Proceso de manufactura en esculturas *Mujer Escaparate* y *Mujer Sarcófago*, respectivamente.

Fuente: Archivo personal.

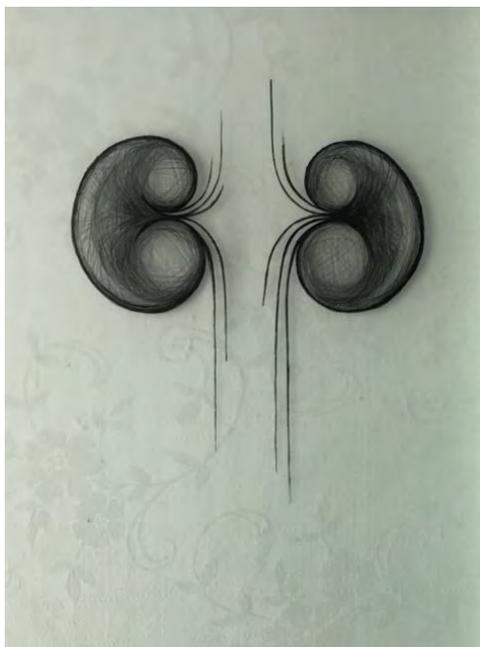
Si bien me apropio del lenguaje más bien industrial del fierro, es necesario obtener una temperatura visual y sensorial en el acabado manual de cada pieza. El contraste visual se logra contraponiéndolo a los otros elementos, pues la rigidez y la temperatura del metal lo hacen más frío que las piezas de madera, que en cambio poseen una calidez innata. Las piedras, si bien son de un material frío, están trabajadas orgánicamente, lo cual contrasta con la frialdad geométrica y constructiva del fierro.

Aunque es el lenguaje industrial es el que estoy utilizando, al menos como planteamiento de las estructuras, construyo mi propio lenguaje artístico, no solo en su forma sino también en la manera de elaboración, utilizando la maleabilidad de este material como aliada, ya sea para trabajar elementos planos o curvos, o para lograr acabados opacos o brillantes. El espacio que se

crea en la disposición de los elementos, o la composición que los elementos metálicos organizan y de la cual forman parte, es también un componente del lenguaje, siendo sus acabados distintos entre pieza y pieza, lo que le agrega valor significativo en su forma y en su espacio.

4. Dibujos y grabados, como reproducción múltiple de la imagen

Fue a través de tratar los bocetos de las piedras, que la idea de la reproducción de estas imágenes tuvo lugar. No se pretendió hacer un solo boceto, sino de hacer una reproducción de estas imágenes en distintos tamaños. El manejar órganos humanos en boceto me llevó a dibujarlos en vidrio pavonado, ya que en esta matriz se logra una mayor variedad de tonalidades al momento de darle volumetría al dibujo, para que de esta forma produjeran el aspecto de imágenes médicas, casi como las láminas de estudios anatómicos, o haciendo referencia a las pruebas de vidrio de laboratorio.



Figuras 50 y 51

Proceso de dibujo en vidrio y proceso de grabado, respectivamente.

Fuente: Archivo personal.

Al tratar estos órganos primero en tamaño natural les concedí la importancia de estudios, casi como si fueran radiografías. Esto me llevó a una noción más íntima de estos órganos, ya a través de mi interpretación, los vuelvo “mis órganos”. Si bien quiero que estos órganos tengan apariencia real, los volví parte de mi estudio y elaboración personal, jugando con la composición y la escala real al igual que la escala miniatura.

El dibujar estos órganos me llevó a reproducir estos dibujos y tratarlos en grabado, para volverlos multiejemplares y probar una mayor cantidad de texturas visuales. Fue en la técnica de *solarplate* que pude experimentar con las imágenes dibujadas en vidrio, e imprimir distintas variaciones de los órganos.

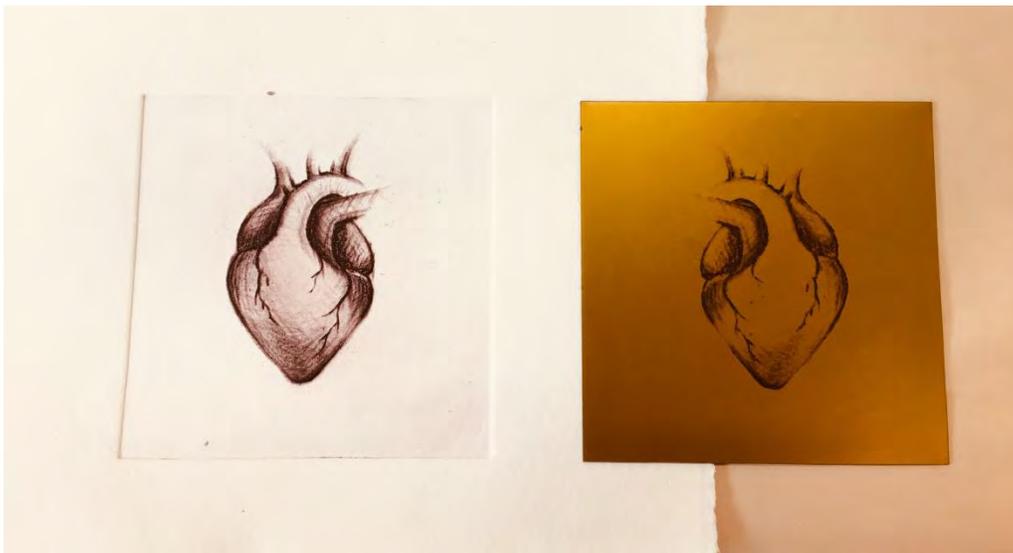


Figura 52

Proceso de grabado, con plancha *solarplate*.

Fuente: Archivo personal.

Escogí los mismos órganos que trabajé en piedra, los pulmones, riñones y corazón, añadiendo el útero. Recordando el exvoto, como imagen mística católica, busco la reproducción en cantidad de estas imágenes, para referenciar el espacio que se les da en las iglesias, cerca a los altares, ya que mostrar una cantidad indefinida es el propósito de la composición, ya puesta en el espacio galerístico.

C. Memoria del proyecto

1. Mujer Cofre

Mi cuerpo como objeto lúdico. Esta propuesta escultórica trata de abordar el cuerpo femenino con una visión crítica sobre cómo son vistas y percibidas la mujer y su corporeidad en una sociedad machista: como objetos mercantiles y de uso. Esta escultura enfoca la visión de la mujer como un objeto lúdico fragmentado (en este caso, como una muñeca o juguete).

También abordando a través de este proyecto una sensación delicada y personal de pudor, ya que el rostro que se muestra en esta escultura no mira al espectador, de esta forma evidencia la posibilidad de sentir culpa por haber nacido mujer.



Figura 53

Escultura *Mujer Cofre*.

Materiales: Madera y Fierro.

Dimensiones: 1.05cm x 78cm x 70cm

Fuente: Archivo personal.

Me baso en el estudio de mi cuerpo y de sus características físicas, poniendo de relieve los elementos que específicamente identifican a la mujer: torso, pubis, rostro. Mi objetivo es crear un estereotipo simbólico que materialice en su apariencia la crítica que quiero expresar a través de un cuerpo disgregado y fragmentado, deshumanizado y ordenado a manera de partes intercambiables de un objeto. Mostrar su vulnerabilidad y su permanente manipulación. Así pues, es casi imposible poder imaginar el cuerpo recompuesto, completo, humanizado nuevamente. Mi intención no es presentar un estudio natural del cuerpo; es más bien interactuar manipulándolo, como un maniquí o muñeca, por ejemplo, como una Barbie, conservando esas características originales que la hacen femenina. Lograr una alusión a las muñecas inflables a pedido, para satisfacciones sexuales, ya que estas tienen texturas casi humanas; que son mostradas como un ser sin vida y que, para ser armado, depende de la acción de otro externo y que ejerce poder sobre ella.



Figura 54

Detalle de cabeza y mano, escultura *Mujer Cofre*.

Fuente: Archivo personal.

Basándome técnicamente en las primeras muñecas manipulables, las marionetas y los muñecos ventrílocuos, a los que uno puede dirigir y hacer hablar, construyo un retrato a escala humana, para conseguir que este sea realmente manipulable. Es decir, un rompecabezas que uno puede

armar y desarmar a su antojo; con ensambles donde están localizadas las distintas articulaciones en diferentes partes del cuerpo y también en la boca, como una marioneta tamaño natural.

Tomo como referencia más influyente al personaje literario Pinocho, la marioneta que deseaba ser humana. Pinocho fue construido por un carpintero, y como marioneta fue cuerpo objeto. Este personaje si bien fue creado, no tenía alma, al no ser un niño de carne y hueso. Su vivencia a través de valores y errores fue la que lo llevo a que se le cumpla el deseo de tener alma y dejar de ser objeto. Vinculo esta idea al plantear mi escultura desde el autorretrato, cosificando el cuerpo y figura humana, a través de una figura inerte y manipulable.

El pino, la madera utilizada para crear a Pinocho (de ahí el nombre), también me pareció adecuado para crear esta escultura, aprovechando las características de esta madera para crear un cuerpo joven y terso, luciendo y reluciendo las vetas claras en este cuerpo trozado. La madera clara del pino, la materia prima, fue la que me llevó a crear este cuerpo específico. Su color conlleva visualmente una textura y calidez delicadas y acogedoras. En tanto que el cuerpo es tallado y pulido se percibe como modelado a mano, sus articulaciones, que son ensambles geométricos, se identifican como mecánicos. Es a través de estos mecanismos que se puede acoplar las partes del cuerpo al baúl o cofre de metal, el cual es el que acoge y contiene este cuerpo fragmentado, manteniéndolo inmóvil, casi como si fueran piezas congeladas en un frigorífico. Las articulaciones cumplen el doble rol opuesto de permitir el movimiento (si pudiera armarse el cuerpo) y de inmovilizarlo, ya que es de ellas que las partes se enganchan a la maleta metálica, estableciendo nuevamente esa línea divisoria imprecisa de la manipulación del ser en la sociedad, entre su libertad y su control.

Más específicamente, esta manipulación es una crítica al estereotipo que impone socialmente ciertos cánones de belleza a la mujer para encasillarla, desviándola de objetivos y roles más trascendentales en la sociedad.

La escultura está conformada por una mujer objeto desarmable y transportable en una maleta o en donde estará encajado el cuerpo fragmentado. Es una maleta-cofre de fierro, de forma cuadrada, que no respeta la forma alargada del cuerpo como unidad, sino que lo subyuga, ya que supone que para poder ser transportado, el cuerpo debe estar desmembrado.

Este cofre, en el cual se dispone este cuerpo con todas sus partes separadas, sirve no solo como lugar para que éste sea almacenado, sino porque también de esta forma estará listo para ser trasladado de un lugar a otro.



Figura 55

Detalle de cofre cerrado, escultura *Mujer Cofre*.

Fuente: Archivo personal.

Este cofre, es un paralelepípedo de forma geométrica, que al estar cerrado no alude a lo que alberga, casi como los estuches de ciertos instrumentos musicales, en especial los que se tienen que desarmar y volver a armar, como por ejemplo los instrumentos de viento. Ya que esta pieza de metal sugiere claramente a un cofre, no se puede dejar de lado un elemento constitutivo de estos, pequeño, pero a la vez con mucho significado, como son los ganchos o broches que cierran.

Estos elementos indican la necesidad de guardar algo personal en secreto, que queda para el conocimiento de uno mismo. Sin embargo, este cofre tiene estos ganchos no solo para cerrarlo, sino también para invitar a abrirlo.



Figura 56

Detalle de cofre abierto y vacío, escultura *Mujer Cofre*.

Fuente: Archivo personal.

Al abrirse este cofre se encuentran las dos cámaras en donde estarán desplazadas las partes de este cuerpo. En la cámara izquierda se encontrarán las partes más representativas: el torso y la cabeza; en la cámara derecha, las extremidades del cuerpo. Este cofre, hecho de metal para conservar el cuerpo, casi como si estuviera dentro de un frigorífico, que lo almacenará y mantendrá siempre joven y fresco cada vez que se le saque para visualizarlo o armarlo, o listo para ser trasladado de un lugar a otro. De esta manera sugiero cómo la mujer es percibida dentro de una sociedad machista, es decir, como un objeto mercantil y de uso.

Cada pieza de madera tiene un lugar específico, ya que este cofre posee por dentro enganches y soportes a la medida de cada parte del cuerpo. La composición de las piezas está hecha de forma que el cuerpo sea deconstruido y reconstruido visualmente, ya que es un cuerpo completo con todas sus partes el que está presente, sin embargo, el orden de las piezas es disperso. Por la fineza de su talla, este cuerpo también se puede percibir como un objeto de alto valor y el cofre casi como un joyero que contiene el cuerpo.

Si bien el cuerpo de madera y el cofre de metal son dos piezas que pueden tener autonomía visual, se necesitan uno al otro para que su presencia suscite una crítica en la que el cuerpo se considere como objeto lúdico, transportable y ensamblable.

2. Mujer Escaparate

Mi cuerpo exhibido como objeto mercantil. Propongo mostrar mi cuerpo, de tamaño natural, tallado en madera, dividido en distintas partes, puesto en un estante de metal. Exhibir mi cuerpo en partes separadas para que cada parte tenga un valor distinto, que esté a la venta.



Figura 57

Escultura *Mujer Escaparate*.

Materiales: Madera, fierro, y piedra.

Dimensiones: Primera pieza: 1.20cm x 43cm x 35cm; segunda pieza: 1.20cm x 43cm x 43cm; tercera pieza: 1.85cm x 58cm x 53cm; y cuarta pieza: 1.59 cm x 43cm x 21cm.

Fuente: Archivo personal.

Me apoyo en la estrategia de las distintas tiendas de ropa para mostrar y ofrecer sus productos a través de su disposición en los anaqueles, así como en los maniqués y en las distintas posiciones en los que son dispuestos para atraer al cliente. Finalmente, llego hasta el referente de las prostitutas de las zonas rosas holandesas, mujeres que son exhibidas vendiéndose en las vitrinas.

De esta forma, mostraré las distintas fracciones de mi cuerpo dispuestas como objetos individuales, haciendo insinuaciones sobre su utilidad y valor según su posición, sugiriendo a través de su tamaño y disposición, escalas de importancia, utilidad y peso simbólico.

La vitrina o estante de fierro, construida y soldada a medida y proporción de cada parte del cuerpo que se está exhibiendo, no solo sirve para separar estos elementos, sino también para establecer jerarquías y dosificar el espacio de distanciamiento y actitud entre las distintas partes; para que no todas se muestren de forma frontal, como por ejemplo, las piernas y los brazos. Sin embargo, al estar separadas las estructuras de metal, abren la posibilidad de ser colocadas en distintas disposiciones dentro del espacio en el que se las coloque, al igual que ser apreciadas por separado.



Figura 58

Detalle de torso escultura *Mujer Escaparate*.

Fuente: Archivo personal.

La estructura que alberga al torso y los órganos de piedra, si bien no está ubicada en el centro de la composición horizontal de la estructura completa, es la pieza angular que reclama la atención del espectador. El torso centra la mirada ya que está puesto de forma vertical y frontal al ser la pieza de mayor altura y estar colocado dentro de la estructura de arco de metal, que simula una

gruta o nicho funerario. Es la pieza de mayor altura: debajo de esta se encuentran dos cajones de metal que están a disposición del espectador para que pueda abrirlos y cerrarlos, y tomar lo que está en su interior. Estos cajones metálicos están diseñados para acoger y resguardar valiosos órganos de piedra, que se apoyan en líneas de metal que dibujan sus siluetas, casi como joyas en sus engastes.



Figura 59

Detalle de engastes de metal y piedra, escultura *Mujer Escaparate*.

Fuente: Archivo personal.

Los órganos tallados en piedra, son los que se encuentran ubicados dentro del torso humano, seleccionando los que para mí tienen valor por ubicarse en la parte superior e inferior de este. No solo son físicamente útiles, sino también a los que se asocia como aquellos con la utilidad máxima de la parte del cuerpo que estoy exhibiendo, en el tronco o torso del cuerpo, los pulmones del sistema respiratorio, y el corazón del sistema circulatorio; en el vientre, los riñones del sistema urinario. Estos órganos también tienen un valor simbólico: los del torso son los que

se pueden donar después de fallecido, y los del vientre, como los riñones, además, también se abre la posibilidad de venderlos en el mercado negro mientras la persona continúa con vida. El vacío del vientre alude al sistema reproductivo, solo señalado por el engaste de metal de un útero; ya que este cuerpo no tiene la capacidad de reproducirse. Cada órgano es representado por un tipo de piedra distinto que rememora el color y la textura visual de cada uno de ellos.

La cabeza está colocada sobre un plato tipo balanza, para mostrar el peso que esta tiene como ejemplificación de la decapitación pública femenina; aquí la “Medusa” opera como referente mitológico directo. La cabeza se encuentra colocada en la posición inferior de la estructura metálica mientras que en la parte superior se encuentra el pubis, colocado solitariamente.

Las piernas y los brazos siendo extremidades bilaterales, están posicionados cada uno con su par, en anaqueles metálicos separados. Las piernas están sentadas al extremo izquierdo de la composición horizontal de la escultura completa. Ellas aparecen dispuestas en paralelo, en distinta posición, insinuando una invitación sexual. Finalmente, los brazos; puestos al extremo derecho de la composición, enganchados y colgados con las manos abiertas, mostrando el lado exterior de ellas, esperando, puestas a disposición.

Cada pieza del cuerpo de madera, si bien está descuartizada o trozada con cortes limpios, en conjunto presentan un cuerpo completo, el cual abarca una composición abierta y ordenada. Los cortes de cada extremidad, casi quirúrgicos, exponen un desprendimiento de la realidad mortal. Cada pieza tiene vida propia, independiente es su disposición y movimiento.

El desmembrar no solo el cuerpo de madera, sino, también la disposición de la construcción de hierro, reevalúa la composición del cuerpo para poder identificarlo como tal. Su composición abierta y separada, instaura el valor mercantil: el cuerpo objeto que está a la venta.



Figura 60

Detalle manos, escultura *Mujer Escaparate*.

Fuente: Archivo personal.

2.1 Órganos ExVotos

Estos órganos dibujados en vidrio y sus reproducciones impresas en papel a través del grabado, son la única composición bidimensional de todo el proyecto.

Cuando trabajaba los órganos en piedra como objetos-amuletos para la obra *Mujer Escaparate*, elaboré en paralelo dibujos de estos mismos. Si bien esta serie empezó con dibujos de los órganos sobre vidrio pavonado, reproduje luego estas imágenes con la técnica *solarplate* del grabado para convertir estas imágenes en multiejemplares y obtener una serie de gran número de reproducciones.

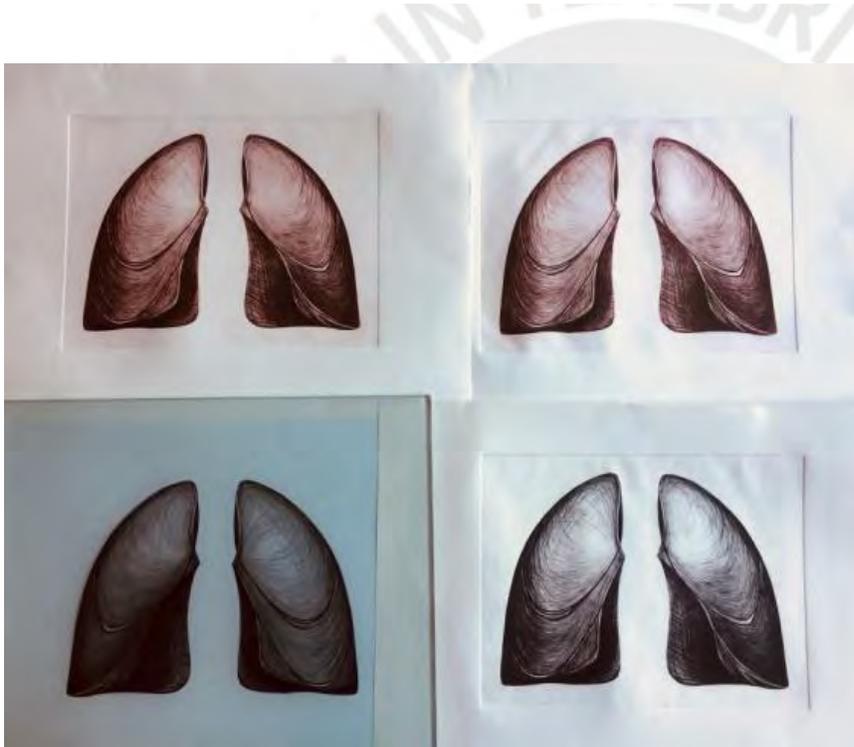


Figura 61

Detalle de Pulmones, dibujo en vidrio y grabados, *Órganos ExVotos*.

Fuente: Archivo personal.

El tratamiento a escala natural de las imágenes de los órganos, me condujo a la connotación médica de la radiografía. La reproducción múltiple de estos órganos figurativos, monocromáticos, me llevaron a la reflexión de las posibilidades humanitarias y caritativas de su reutilización y uso, cuando dejan de tener un uso único y de carácter propio al pasar a ser compartido a otro cuerpo, como sucede con la donación de órganos (el acto de tener para dar, de volver a usar) así como el uso del vientre utilizado para albergar un embrión ajeno (el

controversial vientre de alquiler). Esta multiplicidad, me remite a la idea de ver estos órganos como objetos múltiples de uso de vida y para dar vida, objetos de uso y re-uso más allá del propio cuerpo.



Figura 62

Detalle de útero, grabados en reproducción de *Órganos ExVotos*.

Fuente: Archivo personal.

La donación y la multiplicidad de uso de vida, me conecta también con la idea de los exvotos, como elementos de prácticas cotidianas y místicas. Se trata de imágenes en miniatura, típicamente en metal, de miembros y órganos que, como ofrendas, se ponen en un altar de templo católico en agradecimiento al milagro de vida que se hizo a través de su sanación. Es el acto de convertir la imagen de un órgano humano a un objeto al que se le atribuye valor religioso, con poder de agradecimiento.

Este propósito de volver utilitario al órgano, como en el caso de la donación, y de convertirlo en objeto místico para agradecer su sanación, lo entiendo como los dos ejemplos extremos de cosificación de las entrañas o vísceras vitales, que son entendidos como objetos dentro del colectivo social y cultural. Utilicé la idea de estos dos extremos para crear y reproducir estos órganos en tamaño natural y sus miniaturas para producir un tiraje de imágenes de cada uno de ellos.

Teniendo los vidrios como matrices y los grabados en papel, la composición es abierta y cambiante. Basándome en la forma que los exvotos que son colocados por los fieles en los templos católicos, con un cierto horror al vacío. No busco en esta composición de imágenes un punto de referencia, sino más bien dar la sensación de saturación, logrando que cada una de estas reproducciones adquieran una categoría de única, a pesar que son copias.



Figura 63

Materiales: Vidrio y papel de algodón.

Dimensiones: Unidad variada, en totalidad espacial 2m x 2.50cm aproximado

Composición tentativa de dibujos y grabado, *Órganos ExVotos*.

Fuente: Archivo personal.

3. Mujer Sarcófago

Mi cuerpo como objeto cultural. Esta obra es la representación de mi cuerpo en madera, para mostrarme trozada y ubicada de forma vertical en el área delimitada por el fierro que constituye un espacio en un momento en el cual la fragilidad de este cuerpo se conserva, cobijado entre el fierro para que penda, para que se mantenga en un ambiente tortuoso en el que se cuida su tersura. Al ser mostrado de esta forma, el cuerpo o partes del cuerpo son realmente puestas con exactitud y precisión; el conjunto es sensual y agresivo, delicado y frágil.

Este cuerpo se encuentra custodiado en un armario o sarcófago, donde reposa esperando ser nuevamente exhibido, como en un altar. De esta forma, al ser de naturalezas distintas, la rigidez y frialdad del fierro contrasta con la calidez y delicadeza de la madera. Esta distribución de fragmentos corporales compuesta de distintos tipos de madera, con diferentes vetas y colores, acentúa la intención de mostrar partes de cuerpos de proporciones dispares, que en su presentación forman una unidad. Crear un cuerpo fragmentado, recomponiendo distintos cuerpos para que se acoplen u ordenen en una composición vertical.

Los fragmentos corporales, al ser mostrados en un área tan cercana “en su disposición,” hace que claramente sea notable la ausencia de una parte y por ende es explícita la ausencia de la cabeza. Si bien esta parte del cuerpo es notable, su presencia no es indispensable en esta obra, y eso mismo ayuda a que no se le confiera una identidad a este cuerpo. Plantear la ausencia de ella, tiene como consecuencia la carencia del control autónomo del cuerpo. Al no tener cabeza, por ende rostro, puede establecerse que se elimina la posibilidad de un reconocimiento formal con el espectador, convirtiendo a este cuerpo plenamente en un objeto.



Figura 64

Escultura *Mujer Sarcófago*.

Materiales: Madera y Fierro.

Dimensiones: 2.12cm x 74cm x 54 cm.

Fuente: Archivo personal.

Esta obra en la que se muestra un cuerpo cosificado pretende sugerir, con crudeza, las limitaciones a las que es sometido el cuerpo femenino por la realidad vivencial, sea cual sea su condición. Ser clasificado pese a no tener una identidad definida, ni un rostro que mostrar, ni una mirada que ofrecer; exteriorizando solo el cuerpo. Las curvas o flexiones del cuerpo están sometidas a la mirada morbosa o impúdica del espectador.

El encierro, demarcado por el fierro, constituido por la plancha y la reja, delimita las partes corporales, y las revela de distintas maneras. El torso se inserta en la parte superior mediante unas cintas de reja de metal que proceden de las paredes laterales de la estructura, lo que hace que se mantenga simétricamente encajado en una urna. Los brazos, por su posición, forman un arco alrededor del torso, cuyas muñecas las sostienen marrocas que están soldadas en la parte superior de la estructura que tiene forma abovedada. En contraposición a los brazos, los miembros inferiores no están separados y constituyen el punto central de atracción o tensión dirigidos a confrontar al espectador. Estas extremidades cuelgan de un armazón o engaste que funge de ropa interior o cinturón de castidad. El armazón, al igual que las cintas de rejas, está soldado de las paredes de la estructura; se necesitan broches para poder sostener la pieza de madera y, por ende, dificulta al espectador que lo retire. Esto convierte al cuerpo en inalcanzable pero visible, mujer protegida mas no libre, idealizada pero que alude a lo carnal.

Este armazón metálico al estar cerrado muestra una composición vertical, tiene cuatro puertas frontales, al igual que en la parte posterior. Al estar cerradas estas puertas, la imagen sugerida de una cruz cristiana forjada en metal es lo que anticipa la fragmentación interior. Al abrirlo, las cintas del armazón interior coinciden con las puertas, proponiendo la alusión simbólica de una separación entre lo de arriba y abajo; como en la composición de un retablo, donde las iconografías o imágenes son separadas por temática.

El embelleciendo de esta estructura (que visualmente alude a un sarcófago o Iron Maiden por su tamaño y monumentalidad) con líneas de fierro o filigrana de metal, para que sea barrocamemente encantadora, forman dibujos que insinúan un cuerpo femenino abstraído. Estos dibujos lineales

aplicados a las puertas, por sus volutas, nos recuerdan a las rejas coloniales, al igual que a los dibujos que aparecen en las puertas de algunos retablos artesanales, esencialmente los ayacuchanos, haciendo alusión y mención a la posición del cuerpo que se alberga dentro de la estructura: revelándose como un cofre tamaño natural.

La composición del cuerpo, de claustro mostrado en tortura, tiene argumentos que se pueden identificar con el espacio cultural de la religión judeo-cristiana. El enclaustrar el cuerpo femenino lo dispone como un objeto a ser cuidado, un cuerpo objeto para ser venerado. En especial, su estructura abovedada nos remite a los confesionarios o a los ábsides de las iglesias, donde antiguamente estaban el altar y el presbiterio.

Formular un paralelo entre casa y cuerpo, ya que al ser un cuerpo desmembrado, usamos un entorno de fantasía imposible y un cuerpo que lo habita, no que vive. El todo se une: cuerpo de mujer, cercenamiento, muerte, joya, altar, sarcófago. Toda esta configuración nos recuerda una visión clásica y a la vez contemporánea, de lo que es la materialidad del objeto y el entendimiento socio-cultural de la mujer y su entorno.

Esta obra comparte la representación de una mujer que ha sido víctima de una agresión, un descuartizamiento y de cómo ha sido exhibida. Genera la pregunta: ¿si la imagen realmente es como se presenta estéticamente aquí o de qué otra manera la puede percibir el espectador?



Figuras 65 y 66

Detalle de estructura metálica, frente y espalda respectivamente, de la escultura *Mujer Sarcófago*.

Fuente: Archivo personal.

4. Venus Virgen

Mi cuerpo desnudo completo, un monumento humano. Esta escultura es mi autorretrato en madera, tallado de forma realista y delicada. Esta pieza es un estudio completo de mi cuerpo, de pie, enfatizando mis curvas y flexiones, mi volumen y detalles personales.



Figura 67

Escultura *Venus Virgen*.

Materiales: Madera, fierro y piedra.

Dimensiones: 1.81cm x 74 cm.

Fuente: Archivo personal.

Esta obra escultórica, aunque es un autorretrato en madera, es tratada como pieza totémica. Más que un estudio, tiene la identidad de tótem al concederle una imagen o rol de mujer protectora, como un símbolo de acercamiento a una feminidad delicada e imponente, vinculándola de esta forma con las imágenes de la Venus y de la Virgen. Siendo así este autorretrato mi ser y deseo, con los referentes de la Virgen María como pieza central y vertical, de posición parada que simboliza la pureza y madre protectora, así como la Venus, símbolo de feminidad y fertilidad, mostrada desnuda. Ambas históricamente son iconos o hitos simbólicos de la mujer.

Me baso, por un lado, en la imagen de La Virgen María, mayoritariamente representada de pie, vestida con un manto y un halo en la cabeza, una imagen femenina delicada, simple y a la vez compleja, llena de simbolismo, una imagen alrededor de la cual hay creada una serie de valores de índole cristiana hacia la mujer-madre. Como contraparte, parto también de la Venus, que históricamente es representada desnuda; mostrando la feminidad completa y llevando en algunos casos un tocado en la cabeza, el simbolismo cultural apunta hacia la feminidad y fertilidad. Su culto está asociado a la mujer reproductora.

Ambas son iconos de feminidad con una función divina histórica. Ambas son ejemplos de polos opuestos, sin embargo, operan en una misma línea, un mismo encierro, visto desde la perspectiva cultural: expresan o proyectan roles impuestos dentro de sociedades y tiempos distintos con vigencia hasta el día de hoy.

Esta escultura autorretrato, aunque figurativa, es también sintética y con un rasgo surrealista, que funciona como un punto de quiebre visual. Tiene una incrustación de piedra en el vientre, de mármol azul, simulando el mundo que retiene en su vientre: la posibilidad de vida, un mineral de las profundidades incrustado en un cuerpo orgánico. Esta piedra esférica es el conector, la pieza que une la idea de la Venus y la Virgen; la fertilidad y la maternidad, la feminidad y la pureza; fusionadas en un mismo cuerpo.

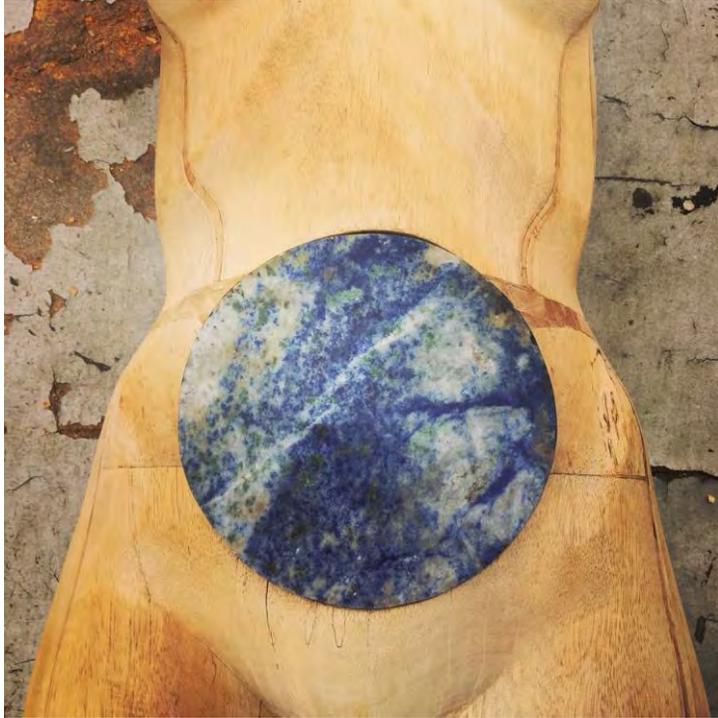


Figura 68
Detalle del engaste en piedra del vientre de la escultura *Venus Virgen*.

Fuente: Archivo personal.

El elemento que sostiene y sobre el que está parado el tallado de *Venus-Virgen* es como un altar en forma de ostra. Basándome a la vez en la concha de la Venus de Botticelli, que simboliza la fertilidad, y en el globo terráqueo a manera de altar esférico sobre el que se representa usualmente a la Virgen María, (tal como la virgen de la Inmaculada y la de Caacupé) me guío para hacer una estructura de forma ovalada, cóncava en su parte inferior y en forma de cúpula en su parte superior, para que se muestre como una concha de metal, con sus líneas en forma de abanico. Su composición envolvente se vincula de esta forma con la esfera del vientre.

Esta estructura de metal soldado, a diferencia de las esculturas anteriores, no sirve para contener, retener, delimitar ni enclaustrar a este cuerpo, sino que al contrario resalta su monumentalidad. El metal opresor pasa a ser su altar, que, yaciendo debajo de ella, la sostiene y a la vez realza su condición de posesión y dominio.



Figura 69

Detalle de la concha de metal, de la escultura *Venus Virgen*.

Fuente: Archivo personal.

En esta escultura, el cuerpo ya no es visto como objeto. Si bien desde la mirada del espectador se cosifica al cuerpo femenino al ser una materia física, es necesario fusionar el ser Venus y Virgen para volverse humana: el dar y ser vida. Este es mi encuentro personal con el cuerpo femenino, que conjuga misticismo y alma, un ser humano al fin, y no solo un objeto que se esculpe. Siendo este estudio de cuerpo el último autorretrato realizado como parte de este proyecto, también me hace entender en qué estado yo misma me encuentro ahora, ya que esta obra significa para mí el cierre de una etapa, el haber alcanzado una cierta madurez mental y corporal, también gracias al desarrollo de este proyecto realizado a lo largo de varios años.

III. Montaje Instalación

El conjunto que presento es un proyecto escultórico cuyas cuatro piezas individuales necesitan de un espacio determinado y separado. Dado que no se trata de una instalación, el espacio que debe separar a las obras es importante ya que le brindará perspectiva y valor individual a cada escultura. El tema de *mujer objeto* es el que une a estas esculturas, hay que apreciarlas individualmente y sin necesidad de una secuencia específica para entender la totalidad.

Sin embargo, siempre se establece un orden mínimo en el recorrido, dictado por las características de la sala donde se muestran, y la posición de las piezas en relación al ingreso y salida. En ese sentido, y siendo la galería donde se exhibirá este proyecto la Sala Winternitz de la Facultad de Arte y Diseño PUCP, que tiene un solo ingreso, la disposición de las piezas se piensa como circular o cíclica. Pasaré a describir en esta parte de la memoria, la disposición que he planeado para organizar las piezas en el espacio de esta sala.

La escultura *Venus Virgen*, es la escultura que abre y cierra esta muestra, y, ya que es la única pieza de cuerpo completo de composición vertical, necesita mostrarse al inicio de la exhibición, a un par de metros de la entrada, para que se pueda apreciar su entorno completo. Ya que la misma obra se muestra de forma frágil y delicada, siendo la que se acerca más a un ser humano vivo y vulnerable, debe estar más expuesta a la entrada de la sala.

Siguiendo la secuencia de las manecillas de reloj, la escultura *Mujer Sarcófago*, dado que tiene puertas en la parte frontal y posterior, necesita una visión de 360 grados. Si bien es cierto que la parte frontal es el punto focal, es la complejidad de toda la estructura metálica la que tiene un protagonismo importante. Teniendo también una composición vertical necesita estar en seguida de la escultura *Venus Virgen*.

La escultura *Mujer Escaparate*, por su forma horizontal, necesita un área delimitada y completa por lo que se ubica en la pared del fondo de la sala, quedando en contraposición o enfrentada visualmente a la escultura inicial *Venus Virgen*. Si bien *Mujer Escaparate* es totalmente

tridimensional, tiene primordialmente una lectura frontal y por los dos costados, siendo el lado opuesto al frontal básicamente igual a este último. Por lo tanto, privilegiará primordialmente una visión de 180 grados, pudiendo iniciarse por cualquiera de los extremos.

Continuando el recorrido por la sala, se encontrarán los dibujos y grabados de *Órganos ExVotos*, que se relacionan a *Mujer Escaparate* por la presencia de órganos humanos. Se ubican en la pared de su izquierda, ocupando un espacio de aproximadamente dos metros de diámetro, ya que por sus los distintos tamaños de los dibujos, estos estarán dispuestos en una composición desordenada y geométrica.

En contraposición a la escultura *Mujer Sarcófago*, y concluyendo esta serie de obras, se ubica la escultura *Mujer Cofre*. Esta también tiene una composición rectangular, horizontal y cerrada, distinguiéndose por ser la de a menor altura y volumetría, dado que esta estructura alberga las piezas de madera de menor tamaño. Para que el espectador pueda apreciar su contenido completo, esta escultura, debe mostrarse abierta.

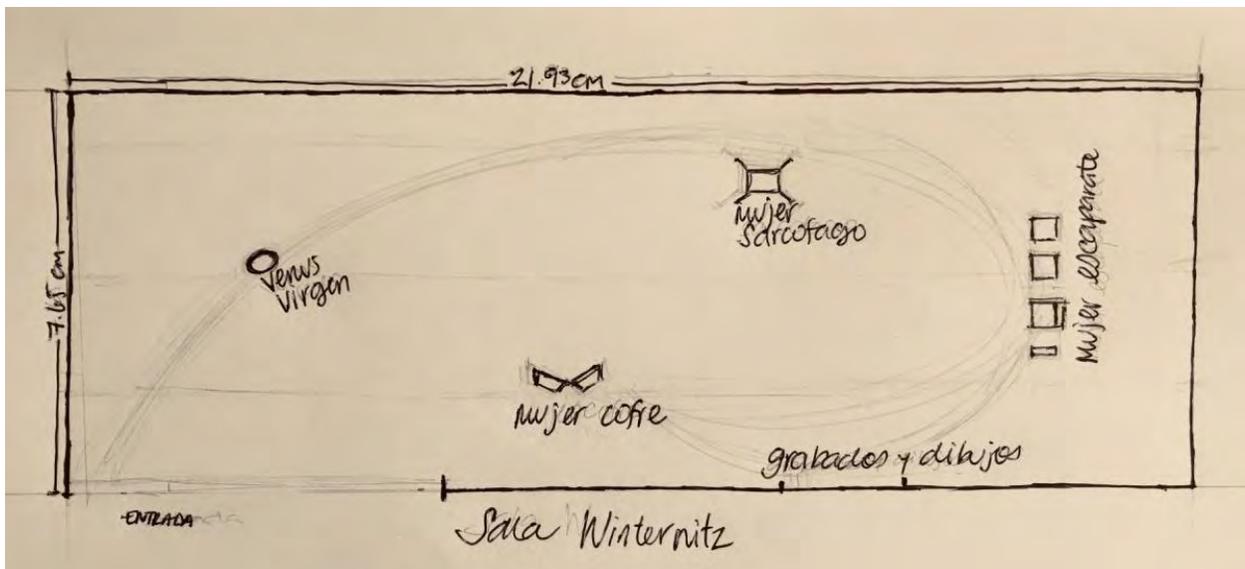


Figura 70
Plano de la disposición de las esculturas en la *Sala Winternitz*.
Fuente: Archivo personal.

Las cuatro esculturas necesitan estar en contraposición para crear un dialogo entre ellas. De esta forma, se plantea el montaje respetando cada escultura, en su condición de piezas únicas, dando un espacio propio a cada una. Sin embargo, a pesar de haber un espacio de respiro entre ellas, se crea un recorrido envolvente para su lectura; empezando por las esculturas más altas y terminando con la escultura de menor altura. Se enfatiza que el recorrido deber ser completado para poder entender la temática del conjunto.

IV. Conclusión

A través de la historia la idea de la “Mujer Objeto” sigue la línea de un orden social expresando contraposiciones como las de la religión y el mercantilismo, lo sacro y lo profano, el valor y el costo. Siendo una mujer en la sociedad, dentro de una construcción social, con una imagen impuesta, me veo impulsada a plantear un trabajo que hable sobre mi relación (y la de las mujeres) con mi entorno, en forma plástica, con lenguaje artístico personal, expresándolo de forma crítica y estética.

Utilizando materiales escultóricos históricos tradicionales como metal, piedra y madera, al igual que imágenes, para de esta forma lograr un lenguaje de reminiscencias surrealistas pero desde un punto de vista contemporáneo, abordando el problema tan actual del reconocimiento y la valorización de la mujer en la sociedad. Utilizo el lenguaje figurativo como medio para expresar de forma directa este mensaje de crítica a la sociedad que mercantiliza el cuerpo y a la mujer en general.

La madera, siendo el único material orgánico de este conjunto de obras, enfatiza el poder totémico del árbol transformado en mujer, la vida cortada para hablar de lo vivo cosificado mediante cuerpos de madera, y siguiendo tradiciones culturales y estético-sociales para lograr un cuerpo femenino reconocible, a partir de un autorretrato. El cuerpo como potente vehículo de expresión y percepción social, utilizando el autorretrato como medio de crecimiento personal, retratando la expresión del cuerpo, mostrando sus angustias y sus distintos estados, con sus distinciones y sutilezas.

En este proyecto, fragmento la unidad del cuerpo a través de la composición y su manipulación en el espacio, para volver el cuerpo objeto, más allá de su materialidad, quitándole su unidad corporal y visual, y por ende su humanidad, en el límite para no romper el esquema mental de lo que es un cuerpo completo. La sensación abierta pero desplazada en un espacio específico alude a la de un rompecabezas tridimensional, que exige a la capacidad de análisis e imaginación del espectador, a través de esta propuesta crítica que he formulado sobre la relación que la sociedad establece con la mujer y con el cuerpo femenino.

A partir de estos cuerpos de madera y las estructuras de metal que las contienen, se hace referencia a los encierros y restricciones que la sociedad construye en torno a la mujer. Estos condicionamientos están realizados a medida de cada cuerpo, sea cual sea su composición, son estéticos, (por lo que llevan a equívoco) e impuestos. La fragmentación y la ausencia de estos cuerpos tratan el tema de la falta de unidad y al mismo tiempo por su sitiado en metal una unidad dentro de cada cuerpo. De esta manera, el encierro construido para retener (visto en metal), es externo al ser, impuesto por tradición y por construcción social.

Estas ideas son las que están en la base de este proyecto. El abordar esta temática, tan a flor de piel para mí, ha sido un proceso doloroso y a la vez liberador, que me ha permitido poner en perspectiva y autocuestionarme y, a su vez, cuestionar mi relación con el entorno y la sociedad. Al hacerlo, desde mi perspectiva personal, creo haber abordado un problema o temática urgente y actual, y haciéndolo, espero contribuir, desde el lenguaje simbólico del arte, a la sensibilización y debate sobre este importante tema.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María,

1962 “Del retablo mágico al retablo mercantil”. *El Comercio*, Suplemento Dominical. Lima, 30 de diciembre de 1962

BARTHES, Roland

1992 “Striptease,” in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Farrar, Straus and Giroux), 84–87, quotation on 84.

BÁSCONES REINA, Noelia

2013 *Concepto Actual del Autorretrato en la Obra del Artista contemporáneo y la Búsqueda de la Identidad en la Práctica artística*. Tesis Doctoral, España, Universidad de Valladolid

BACHELARD, Gaston

1983 *La Poética del Espacio*, México. Fondo de Cultura Económica.

BERGER, John,

1972 *Ways of seeing*. London: Penguin

BUNTIX, Gustavo

2003 “Sarita Colonia: De icono religioso a héroe cultural”

:<http://www.fas.harvard.edu/~icop/gustavobuntix.html>

BUTLER, Judith

1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge

CHIN, Elizabeth

2001 *Purchasing Power: Black Kids and American Consumer Culture*, University of Minnesota.

DURKHEIM, Emile

1965 [1915] *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York, Free Press

DOXIADIS, Euphrosyne

1998 *The Mysterious Fayum Portraits*, New York, Abrams.

FOUCAULT, Michel

1975 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Random House.

FOUCAULT, Michel

1980 *The History of Sexuality*, Vol 1, New York, Vintage

FREUD, Sigmund

1963 *Fetishism in Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Collier

FULLER, Norma

1994 *Dilemas de la Femenidad, Mujeres de la Clase Media en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

FULLER, Norma

1996 *Identidades Masculinas*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

GARCIA MAINA, Luis Miguel

1997 Mulvey's alleged avoidance of essentialism in "visual pleasure and narrative cinema" en *Atlantis*, Vol 19, No. 2 (December 1997) pp. 113-123. Sevilla, Asociación Española de estudios anglo-americanos.

HABERMAS, Jürgen

1986 *Historia y crítica de la opinión pública. La Transformación estructural de la vida pública*, México, Ed. Gustavo Gili

HALL, Stuart

1997 *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, SAGE publications ltd.

HUERTA-MERCADO, Alexander

2010 *Tenderness that Becomes Desire: Vedettes in XXI Century Lima*. Thesis for PhD. Degree, New York, New York University

KOGAN, Liuba

2010 *El Deseo del Cuerpo: Mujeres y Hombres en Lima*. Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República.

LIMA, Natacha Salome y PENA, Federico

2017 Arte y psicoanálisis: tres vías de exploración del proceso artístico en Revista Culturas Psi/Psy Cultures. Buenos Aires, abril 2017, N° 8, 61-79, culturapsi.com

MANNARELLI, María Emma

2004 “La escritura, el espacio público y la experiencia femenina” en *Jerarquías en Jaque, Estudios de género en el área andina*, Red Para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 143-180.

MARX, Karl

1936 [1906]. *The Capital*, New York. The Modern Library

McDERMOTT, Leroy

1996 "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines". *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 2, April. pp. 227-275.

MILLONES SANTA GADEA, Luis

1993 *Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa de Lima*. Lima. Editorial Horizonte.

MULVEY, Laura

1981 *On Duel in the Sun: Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* In Framework no. 15-17m pp. 12-15.

MULVEY, Laura

1981 *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en Screen 16(3), 6-18;

ORTIZ, Alejandro

1990 *Expresiones Religiosas Marginales: El Caso de Sarita Colonia*, en Pobreza Urbana, Relaciones Económicas y Marginalidad Religiosa, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú

PAZ, Octavio

1961 *El Laberinto de la Soledad*, México, Fondo de Cultura Económica
PRIMA AFP

2010 LIMA, Lima. Walter H. Wust Ediciones SAC

PALMA, Milagros

1996 *La mujer es puro cuento: simbólica mítica-religiosa de la feminidad aborígen y mestiza*. Quito. Editorial Abya Yala.

PIETZ, William

1993 *Introduction* In *Fetishism as Cultural Discourse*. Emily Apter y William Pietz, eds. Ithaca & London: Cornell University Press.

RIPOLL PERELLO, Eduardo

1989 *Historia del Arte, n° 3: El arte Paleolítico*. Historia 16.

ROSTWOROWSKI, María

1996 *La Mujer en la época Pre-Hispánica*. Documento de Trabajo No. 17, Serie Etnohistoria No. 1, Lima, Instituto de Estudios Peruanos

SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco

2001 *La Liturgia del Espacio: Antropología del Espacio y del Género*. Departamento de Antropología Social Facultad de Ciencias Políticas y Sociología Universidad Complutense de Madrid. Edición Electrónica.

STRASSER, Susan

1999 *Waste and Want: A Social History of Trash*. New York: Metropolitan Books.

SOLOGUREN, Javier

1983 “Autorretrato. Rembrandt y Van Gogh” en *Eco* No 266, dic, Bogotá, Ediciones del Rectorado

SPARGO, Tamsin

2007 *Foucault y la Teoría Queer*, Barcelona, Editorial Gedisa

TAYLOR, Roger

1983 Marilyn Monroe: *In her own words*, New York. Deliah/Putnam

TIBOL, Raquel

1993 *Frida Kahlo, an Open Life*, Albuquerque. University of New Mexico Press

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

1992 *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España.

LA BIBLIA LATINOAMERICANA

2005 San Pablo/editorial verbo divino. España.

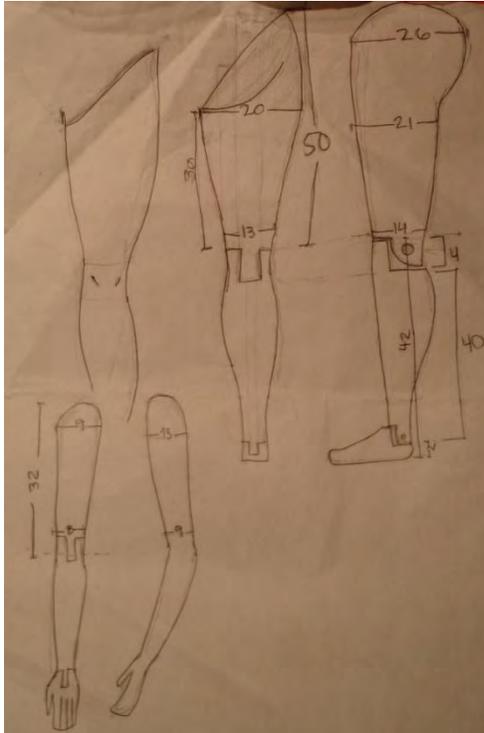
MUSEO NAVAL DEL PERU

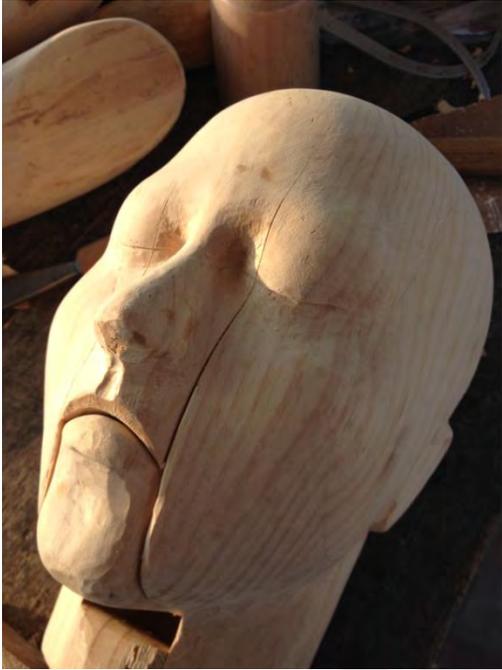
Callao, Peru.



Anexo de Fotos

Escultura *Mujer Cofre*, proceso:







Escultura *Mujer Cofre*

Escultura *Mujer Escaparate*, proceso:







Escultura *Mujer Escaparate*

Escultura *Mujer Sarcófago*, proceso:





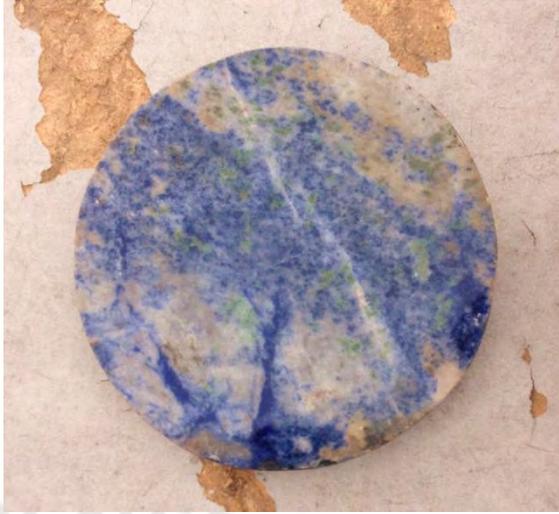




Escultura *Mujer Sarcófago*

Escultura *Venus Virgen*, proceso:









Escultura *Virgen Venus*

