



Maestría en
Artes Visuales

Gisela Ivonne Cázares Cerda



Tres Estereotipos Visuales en el Arte Contemporáneo



UNAM
POSGRADO

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

Tres estereotipos visuales en el arte contemporáneo

Virgen-Madre, Prostituta-Femme Fatale y Víctima

Una investigación Teórico Práctica

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales
(Grabado)

Presenta
Gisela Ivonne Cázares Cerda

Director de tesis
Mtra. Ma. Eugenia Quintanilla Silva

México, D.F. Febrero 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNAM
POSGRADO

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

*Tres
estereotipos visuales
en el arte contemporáneo*
Virgen-Madre, Prostituta-Femme Fatale y Víctima

Una investigación Teórico Práctica

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales
(Grabado)

Presenta
Gisela Ivonne Cázares Cerda

Director de tesis
Mtra. Ma. Eugenia Quintanilla Silva

México, D.F. Febrero 2010

Agradecimientos

Manifiesto mi más sincero agradecimiento a la UNAM y a todos los maestros del Posgrado en Artes Visuales, especialmente a mi tutora la Mtra. Ma. Eugenia Quintanilla Silva quien me guió en todo momento para obtener el mejor resultado, así también al Mtro. Alejandro Pérez Cruz por su orientación y colaboración profesional, al Mtro. Arturo Miranda Videgaray, al Mtro. Alejandro Alvarado Carreño, al Dr. Daniel Manzano Aguila por su paciencia y confianza, a la Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo por todo su valioso conocimiento vertido en el aula, a la Dra. Tania de León Yong y a la Dra. Elia Espinosa por su generosa aportación en el inicio de la conformación de este proyecto y a la Dra. Elizabeth Fuentes por el apoyo obtenido durante el posgrado.

Así mismo, agradezco a Ex Teresa Arte Actual por haberme permitido realizar parte importante de la investigación y experimentación en dicho recinto, especialmente a Beatriz Garduño y Edith Medina. Así también a Ma. Eugenia Chellét, Mónica Mayer, Niña Yhared 1814 y Eduardo Flores Castillo por su aportación en la realización de dicho proyecto.

Especialmente quiero agradecer y reconocer el gran apoyo, la confianza y el cariño recibido por parte de un gran amigo, Luis Gil Borja, Rector de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, quien siempre creyó en mi trabajo, y que sin su apoyo no hubiera sido posible iniciar y concluir esta etapa excepcional de mi vida profesional y laboral. Así también a la Lic. Rosalinda Reyes Tapia y al Mtro. Librado Monroy Garnica por su amistad y sus consejos en mi formación laboral y profesional.

Además, quiero agradecer el cariño y la paciencia por parte de mis padres y amigos, a Maribel Rojas, Gabriela López Portillo, Alejandro Barreto, Julieta Sánchez-Hidalgo, Alicia Arizpe y Héctor Anaya por todo su cariño y apoyo incondicional.

Índice²

Introducción	9
CAPÍTULO I	11
Mujer: Imagen gráfica y representación	
1.1 La imagen de la mujer como representación en el arte contemporáneo	13
1.2 La mujer como sujeto de la producción y de conocimiento artístico	19
1.3 La mujer como objeto de la mirada plástica	21
CAPÍTULO II	31
El Icono femenino en el Arte Contemporáneo	
2.1 La autorepresentación de la mujer o quimeras de los monstruos femeninos. Estereotipos, arquetipos y prototipos	33
2.2 Deconstrucción de los mitos de la feminidad. Representación de los estereotipos de Cindy Sherman	35
2.3 El estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima. Concepto y representación.	38
CAPÍTULO III	57
Representación de la Mujer en la Actualidad: Tres Estereotipos Visuales en el Arte Contemporáneo. Desarrollo de un Proceso Creativo	
3.1 La problemática de la imagen y la cultura visual	59
3.2 La imagen de la mujer como pretexto y su inserción en la técnica de grabado	62
3.3 La autorepresentación en la imagen digital. La disciplina del video y el performance como una inquietud discursiva.	64
CONCLUSIÓN	101
BIBLIOGRAFÍA	102

Introducción

La presente investigación de carácter teórico-práctica, pretende mostrar una representación de la imagen de la mujer a partir de tres estereotipos visuales que se manifiestan en el arte contemporáneo, contruidos en su mayoría desde la visión masculina. Para ello, he tenido que analizar diversos estereotipos que de la imagen femenina se han derivado a lo largo de la historia del arte; además de entender la construcción social que los sustenta y analizar la producción plástica que ha generado en distintas mujeres artistas dicho estereotipo.

Con esta premisa, consideré necesario iniciar con un apartado integrado por unas trazas esencialistas significativas para el tema a tratar, así como una breve reflexión sobre algunas disertaciones feministas. Aclaro que este trabajo no pretende ser una apología del feminismo recalcitrante –mucho menos un discurso resentido– que señala las innumerables omisiones y subyugaciones de los artistas masculinos frente al arte realizado por mujeres: lo muestro a partir de la posibilidad creativa que como mujer artista me permite manifestar disconformidad y a partir de ello desarrollar una propuesta plástica que conlleve hacia la crítica del tema.

En los siguientes subcapítulos haré una reflexión sobre la mujer como sujeto de producción; a su actuación creativa en el arte, en pie de igualdad con el hombre; y por último, hablaré acerca de una recopilación de críticas y textos sobre la presencia de la mujer en el cine a través de la mirada plástica.

En el segundo capítulo, haré un análisis sobre la clasificación y descripción de las categorías: prototipos, arquetipos y estereotipos; para ello usaré como eje o bastión principal la obra plástica de la artista Cindy Sherman, de este ejemplo se desprenderán las tres subsecuentes clases de estereotipos: la virgen- madre, la prostituta-femme fatale y la más actual: la de la víctima. Para cumplirlo, será necesario referir algunas artistas y su producción artística.

Por último, en el tercer capítulo, describiré el proceso creativo que desempeñé durante el Posgrado, el cual inicia con el seguimiento de diversas técnicas del grabado: fotografía digital, collage, dibujo, uso de programas digitales; y por último, la inquietud y la inserción en el conocimiento de medios alternativos, tales como el video y el performance.

Sin duda, la representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte, aunque en este caso, se trata de la presencia de la mujer en el arte como sujeto de la producción artística.

mujer

**Imagen gráfica y
representación**



Capítulo 1

1.1

La imagen de la mujer como representación en el arte contemporáneo

La presente argumentación se centra en el análisis de la representación de la imagen de la mujer en el arte contemporáneo. Para dar inicio a esto, es necesario mencionar algunos aspectos que anteceden al feminismo¹, así como su evolución en el siglo XX y de sus apuestas contemporáneas. Cabe mencionar que ha sido a partir de algunas ciencias como la sociología, antropología, psicología, economía política y la filosofía, donde el feminismo contemporáneo articula un discurso teórico sobre el género² y la subjetividad femenina.

Así, la presencia del feminismo en el arte contemporáneo es una cuestión fundamental en las discusiones culturales e ideológicas de finales del siglo XX y comienzos del XXI: con ello se incorporan nuevas dimensiones en la concepción esencialista de los géneros. Así también, esta presencia, ha dado la contribución más significativa en la reflexión sobre la condición de la mujer, y se ha caracterizado por la creación de conocimientos que surgen y se recrean en la voluntad de transformar la presencia de ella en el arte contemporáneo.

Para cumplir lo dicho, hay que mencionar algunas ideas significativas que llevan a desarrollar la reflexión feminista en los años setenta. Una de estas reflexiones es la que inicia el sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel, la cual infiere sobre la diferencia de los sexos, analizándola en términos de poder, y haciendo énfasis en que “el sexo masculino se erige en humano, en general”,³ y a través de esta consideración, es donde quedó manifiesto que no sólo el sexo masculino era relativamente superior al femenino, sino que se convertía en lo humano en general.

Después dicha consideración, se presenta el enfoque de Ortega y Gasset, que es una mezcla de denigración y de celebración de lo que son *el ideal concreto, el encantamiento, la ilusión del hombre*⁴. Aquí la aportación de las mujeres es presentada como alimento y adorno de la vida, así como la creación de los hombres. A su vez Juan Jacobo Rousseau las refiere como “castas guardadoras de las costumbres, como hábiles difusoras de la moral en el amor, por lo cual pueden establecer su imperio y convertir en dominante al sexo que debería obedecer”.⁵ Rousseau hace referencia a las funciones familiares de la educación que se extienden en el aspecto social y que más tarde se expresarían en el ejercicio político.

Como podemos observar en estas definiciones, nos encontramos ante la presencia de una mujer vista desde las costumbres mayoritarias de su época; si bien se omite la

¹ Entiéndase por feminismo como el amplio y diverso conjunto de supuestos y teorías que orientan las investigaciones feministas contemporáneas; un cuerpo teórico diverso y a la vez contrapuesto entre sí.

² La categoría de *género* aparece hasta finales del siglo XX, dicho término forma parte de una tentativa de las feministas contemporáneas para reivindicar un territorio definidor específico, de insistir en la insuficiencia de los cuerpos teóricos existentes para explicar la persistente igualdad entre hombres y mujeres.

³ Georges DUBY, *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. 5, México, Taurus, p.321.

⁴ *Ibid.*, 324.

⁵ María Magdalena Trujano Ruíz, *Más allá de la humanidad moderna. Una búsqueda afirmativa de lo femenino en Rousseau y Marx*, México, UAM, p. 43.

descripción de las actividades de una vanguardia activista y letrada, no se descalifica ni su capacidad física, ni sus habilidades sociales y culturales.

A partir de estos elementos María Magdalena Trujano comenta:

El arte de la existencia femenina puede construirse en diversos escenarios del presente, así como analizarse también en los del pasado, con el objeto de mostrar la compleja concepción de la actuación femenina fragmentada, mutable, creadora de tendencias, en proceso constante de reconstrucción y siempre definible desde una amplia variedad de interpretaciones disímiles o semejantes, en función de los hallazgos alcanzados desde los feminismos contemporáneos.⁶

De lo anterior hay que destacar la importancia de las reflexiones, ya que éstas nos permiten ver la trascendencia de los problemas valorativos actuales, sobre todo con respecto a la situación cambiante en la vida de las mujeres. Ahora bien, cómo no cuestionarse sobre el nuevo lugar de las mujeres y sus relaciones con los hombres, cuando en medio siglo se han implantado más cambios en la condición femenina que en todos los milenios anteriores. Y no olvidar que las mujeres han sido esclavas de la procreación desde siglos pasados y aún en la actualidad no han logrado liberarse de esta servidumbre atávica.

Por último, es necesario hacer mención de una precursora clave del pensamiento feminista: Mary Wollstonecraft⁷, quien a través de su libro *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), estudia la posición social de la mujer en su tiempo, mostrando cómo el lugar que ésta ocupaba era el que los propios hombres le obligaron a ocupar, y describiendo también, cómo la mujer era criticada por ser estúpida y superficial, preocupada en exceso por su belleza y su atractivo físico; reprochándosele su incapacidad de razonar y limitaciones, cuando todo esto no era sino consecuencia de la inadecuada educación que recibieron en aquel entonces.

Wollstonecraft también destacó que la humanidad en su conjunto se enriquecería si a las mujeres se les diera una educación racional y de esta manera pudieran contribuir a la sociedad.

Después de esta reflexión, se reconoce la pertinencia puntual de estas deliberaciones y cómo éstas proliferaron en la filosofía política como productos críticos de las filósofas en la segunda mitad de siglo XX, quienes a la manera de Simone de Beauvoir, y de muchas otras pioneras del feminismo en el mundo y en la historia, concentraron su trabajo en la búsqueda de los presupuestos discursivos, valorativos y racionales, dando como resultado cultural una respuesta en contra de la desigualdad existente en las sociedades occidentales entre los hombres y las mujeres.

Por otro lado, en un texto escrito en la década de los setentas, la crítica estadounidense Lucy Lippard⁸ destaca la importancia de estos debates, señalando como la gran

⁶ *Ibid.* p. 25.

⁷ Pensadora radical inglesa que con su libro *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), cuestiona si realmente existe una diferencia biológica entre los sexos que ocasione la sumisión de la mujer al hombre, o si, por el contrario, la disparidad entre los sexos es producto de una igualmente despareja educación.

⁸ *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, Nueva York, New Press, , 1995, p. 40.

aportación del movimiento feminista en las artes visuales “el establecimiento de nuevos criterios con los que evaluar no sólo el efecto estético, sino la efectividad comunicativa del arte”. Lo importante de esto está, en que no toma como punto de referencia la aparición y sustitución de un movimiento artístico por otro para valorar la importancia estética de las obras artísticas. Por consiguiente, la fractura que se hace a ese historicismo lineal se ve intensificada por la aparición de una nueva conciencia estética emergente, que no operaba ya con la idea fetichista de *novedad* como estímulo prioritario.

Es por ello que las artistas feministas entendieron la necesidad de estudiar la imagen femenina como un lenguaje que incide en la construcción de nuestro pensamiento y en la definición de nuestro yo cultural. La transmisión de los estereotipos femeninos a través de las imágenes es un hecho generalmente reconocido en la sociedad.

El siglo XX, denominado *el gran siglo de las mujeres*⁹, ha revolucionado más que ningún otro su destino y su identidad, es cuando la mujer ve abrirse ante ella nuevas oportunidades culturales junto con la posibilidad real de aprovecharlas. Admitidas en los circuitos profesionales del arte y reconocidas por los medios de comunicación, la mujer tiene libertad para representarse. Durante las primeras décadas del siglo pasado, muchas mujeres tomaron el control de su identidad visual y lograron sacarlo de los límites socioculturales en los que esta identidad se encontraba recluida por una cultura androcéntrica: fue hasta ese momento, cuando las mujeres se valieron de las imágenes para hacer sentir en el dominio público su presencia y sus reivindicaciones. De tal forma que redescubrieron su cuerpo y lo mostraron al mundo, allanando el camino para las futuras generaciones.

Mientras más se representaban así mismas o eran representadas por los hombres, tanto más problemática se revelaba en su imagen. En las últimas décadas del siglo XX, comienzan las mujeres a afrontar las contradicciones entre la manera en que las ven los demás (los hombres en este caso) y la manera en que se ven así mismas.

Es aquí donde surge mi interés por realizar esta investigación, teniendo como punto de partida esta relación existente entre la artista visual y la imagen femenina (construida en su mayor parte, desde la visión masculina).

Algo que caracteriza al arte realizado por mujeres artistas en nuestros días, es que recoge las inquietudes del momento, actuando como anticipador tanto de los conflictos como de las dudas que nos asaltan en nuestra sociedad. Es esta nueva figura sociohistórica a la cual Gilles Lipovetsky denomina *la tercera mujer*¹⁰ y al respecto afirma: “en las sociedades occidentales contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura capital en la historia de las mujeres y expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino”.

Una de las grandes aportaciones en la historia del feminismo es la conquista del cuerpo, y su planteamiento de éste como un espacio político, medio primordial, laboratorio,

⁹ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, p. 9.

¹⁰ *Ibid.* p. 10.

eje central de obras visuales; resignificado por la historia personal y el contexto histórico de cada creadora.

Sin duda, el problema más difícil que plantea la representación de las mujeres por sí mismas es el del cuerpo. Atrapadas entre el deseo de celebrar su belleza y el temor a representar al individuo como objeto sexual, las artistas, a partir de los años setenta, buscan nuevos caminos para tratar este tema tan cargado de connotaciones culturales. Uno de esos caminos consiste en evitar la representación del cuerpo directamente y, en cambio, expresar sus energías. Un ejemplo a destacar es el de la cubana Ana Mendieta (fig. 1) quien ha creado huellas o signos del cuerpo femenino con fuego, tierra y agua, arreglados en visiones fugitivas que a través de la fotografía ha plasmado. Así también está Carolee Schneeman, artista estadounidense que hace uso provocativo de su cuerpo, de manera similar se observa en el trabajo de Hannah Wilke o Valie Export; Schneeman analizó la percepción que nuestra cultura tiene del cuerpo femenino y se centra sobre todo en los tabúes que existen alrededor de la libido de las mujeres. En este sentido, su trabajo más importante ha sido *la performance Interior Scroll (Exploración interior, 1975)* (fig. 2), en la que la artista se muestra desnuda y realiza una acción la cual se extrae una tira de papel doblada del interior de su vagina. En el papel había impreso un diálogo con un productor de cine estructuralista, y ella procedió a leerlo en público. Como en otros trabajos de esta autora, surgen elementos autobiográficos.

Al respecto, Juan Carlos Pérez Gaudi afirma que “el cuerpo ha servido para representar el inicio de la mecanización de la sociedad, para proyectar la imagen de lo que podría haber sido el ser humano del siglo XX [...], el cuerpo ha servido como punto de reflexión introspectivo, como medio para representar un modelo de belleza o como proyección de una fantasía sexual”.¹¹ Es así que en las imágenes de la cultura occidental nos encontramos con academias, desnudos, retratos, autorretratos, con cuerpos enteros o fragmentados, vestidos o desnudos, ya sea como exaltaciones de belleza o de horror. Hay que resaltar el gran poder de identificación que suscitan estas imágenes.

Anne Higonet destaca a la pintora expresionista alemana Paula Modersohn Becker (1876-1907) (fig. 3) quien se “atrevió a realizar su autorretrato desnuda y aprovechó la audacia de la vanguardia artística para romper los tabúes que prohibían el desnudo a las mujeres”.¹² En la actualidad existe un amplio panorama artístico en el cual mujeres artistas retoman su propio cuerpo y lo plasman en imágenes. Entre ellos se encuentra, la artista visual norteamericana Hannah Wilke quien retomó su cuerpo como el centro de su arte y cuyo contexto histórico se desarrolla en el sector del feminismo radical.¹³ Su obra se engloba en un contexto de agitación política en E.U., en la década de los setenta, marcada por el auge de una serie de movimientos sociales y políticos en torno a la defensa de los derechos humanos. Es entonces cuando los artistas comienzan a incorporar discursos

¹¹ José Pérez Gaudi, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, España, Cátedra, p.10.

¹² Anne Higonet, “Mujeres, imágenes y representaciones”. En: Thébaud, Françoise (dirección). *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Tomo V, Madrid, Taurus, 1993, George Duby, Op. Cit., p. 410.

¹³ El feminismo radical es una corriente feminista que sostiene que la raíz de la desigualdad social en todas las sociedades hasta ahora existentes ha sido el patriarcado, la dominación del varón sobre la mujer. Este feminismo considera que el patriarcado es una consecuencia necesaria del diferencialismo sexual, planteamiento según el cual hombres y mujeres serían en esencia diferentes.

contra el racismo, el sexismo y el militarismo, surgiendo así nuevas corrientes deslindadas de los ismos, que hasta entonces habían dominado el panorama artístico occidental durante la primera mitad del siglo XX, y el arte, entonces, integra distintas teorías políticas.

Inscritas en este momento histórico, unas de las manifestaciones más contundentes y representativas son las obras de Hannah Wilke (fig. 4, 5, 6 y 7) las cuales sobresalen porque ella se convierte en objeto de su propio arte, por ejemplo, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone, permitiéndose objetificarlo bajo su atenta mirada que rompe y subvierte las leyes de la mirada tradicional del patriarcado. Esto se puede apreciar en su obra *S.O.S. Starificación Object Series* (fig. 5), en donde ella asume el papel de las modelos anónimas que representan campañas publicitarias, imitando sus poses artificiales, demostrándonos que tan sólo son gestos estereotipados de *lo femenino* que repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad. Otro ejemplo similar es el trabajo de la performancera Lorena Wolffer titulado *Soy totalmente de hierro* (fig. 8) en donde manifiesta una crítica hacia estos estereotipos que se manejan publicitariamente en la campaña del Palacio de Hierro realizada por Ana María Olabuenaga (fig. 9 y 10). Wolffer en su lucha por dignificar la imagen pública de la mujer, inició una fuerte crítica en contra de esta campaña publicitaria que a su juicio promueve el consumo, y al mismo tiempo fomenta valores que resultan insustanciales y son principalmente humillantes y estereotipados. Ella prefirió utilizar las mismas armas de la publicidad, como son los espectaculares, en su propia campaña de resistencia aunque con contenidos contestatarios. Los carteles diseñados por ella muestran a la mujer cotidiana: aquella que habita los espacios de la ciudad como escuelas, microbuses, y calles con espectaculares en llamas.

Haciendo parodia de los muchas veces cínicos aforismos que supuestamente reflejan la ideología de la mujer urbana, Wolffer les da un nuevo sentido con frases como: “Ninguna campaña publicitaria es capaz de silenciar mi voz”, “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”, “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”, “Éste es mi palacio y es totalmente de hierro” y “¿Quién te enseña cómo ser mujer?”

De esta manera cuando el espectador atrapado en el tráfico veía un cartel de “*Soy totalmente de Hierro*”, comparaba instantáneamente el contenido e imagen de este mensaje con los del almacén, usando de esta forma la memoria del espectador para la finalidad de la propuesta contestataria.

A pesar de que esta campaña duró muy poco tiempo y contó con sólo diez carteles (Fig. 8), en contraposición con la muy explotada campaña del Palacio de Hierro, la divulgación del mensaje artístico llegó a más auditorio del promedio en un museo y logró tener así una mayor difusión

En el caso de Wilke, cabe destacar que sus primeros trabajos giran entorno a la iconografía vaginal, de la cual fue pionera. Inserta en un ámbito de artistas de los años setenta, cuya temática de arte se centra en sus propios cuerpos (una suerte de autorreferencialidad que terminó por instaurar la vagina como icono fundamental), pensaban que su vagina era aquello que las hacía mujeres, y es por eso que deciden elevarla como

icono en un altar, al considerar que su representación había sido siempre un tabú dentro de la cultura occidental.

Cabe recordar el artículo publicado en 1971 por la crítica de arte Linda Nochlin,¹⁴ en la revista *Art News*, titulado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, donde ella enfatiza los factores socioculturales que condicionaban la producción artística y habían impedido el acceso de las mujeres al mundo del arte, derribando así el mito romántico del artista-genio con cualidades innatas para crear que alimentaba la ideología patriarcal preponderante en el ámbito artístico. Nochlin afirmaba que la pretendida ausencia de mujeres expuestas por la historia del arte tradicional no era tal, sino que respondía a una política de ocultamiento de las artistas, que la historia oficial había llevado a cabo. Su trabajo fue el punto de arranque de toda una serie de estudios de recuperación de mujeres artistas del pasado que sirvió para preparar el camino al surgimiento de una crítica feminista del arte. Las reflexiones teóricas estuvieron acompañadas de una serie de intervenciones fuertemente politizadas, provocando que las mujeres artistas salieran a la calle. Entonces surgieron las primeras protestas contra instituciones artísticas, como aquella contra el Whitney Museum de Nueva York, en la exposición de 1969, en donde de ciento cuarenta y tres artistas, tan sólo ocho eran mujeres. Considero que la pregunta hecha por Nochlin comienza a ser explicada y sobre todo rebatida a través del trabajo destacado por parte de las mujeres artistas.

La aportación esencial de Anne Higonnet¹⁵ concierne al lugar de las mujeres en el campo artístico, tanto en lo que hace a su estatus de artista-mujer como en sus creaciones mismas; de igual forma, muestra los esfuerzos realizados para salir de los estereotipos y destacar la dimensión política de la representación, así como el nacimiento de un arte feminista contemporáneo que cuestiona las categorías de la historia del arte y propone nuevas imágenes de mujeres.

De tal forma que en la actualidad tenemos la posibilidad de interpretar la imagen de la mujer como un laboratorio que especula acerca de los usos, hábitos, consumos y todos aquellos referentes sociales. La imagen de la mujer –hoy más que nunca– se sumerge en contenidos simbólicos y nos remite automáticamente a diversos repertorios y modelos de vida existentes. Hoy en día, el avance de las tecnologías y sus usos en la producción cultural contemporánea han abonado un territorio en el que se pone de manifiesto el recurso de la imagen como el canal que con mayor garantía estetiza los espacios discursivos.

Los sistemas que relacionan el arte y la vida poseen una amplia relación y una delineada narrativa que se ven claramente en nuestro mundo actual. Pues la palabra imagen no sólo nos acerca a su significado como campo representacional, sino que puede referirse a la posibilidad o capacidad del individuo de mostrar una determinada identidad o presencia. No en vano la publicidad, ávida de producir la imagen que mejor acerque su producto al consumidor, interviene desde sus marcas o logos, con mecanis-

¹⁴ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artist”, en *Art News*, enero de 1971.
¹⁵ Anne Higonnet, *Op. Cit.* p. 318.

mos o estrategias efectivos, asegurando la rápida identificación de los grupos sociales a los que se dirigen.

1.2 La mujer como sujeto de la producción y de conocimiento artístico

Las mujeres de hoy están en camino de destronar el mito de la femineidad; comienzan a afirmar concretamente su independencia, pero sólo con gran esfuerzo logran vivir integralmente su condición de ser humano.

—Simone de Beauvoir¹⁶

La representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte, aunque, muchas veces se trata tan sólo de la presencia de la mujer en el arte como *objeto*. La intención en este apartado, en cambio, se refiere al papel de las mujeres como sujetos, es decir, a su actuación creativa en el arte.

En la tradición occidental, la mujer ha sido el motivo para ser pintada relegando su papel para poder ser pintora, y donde las imágenes que se proyectan de ella son estereotipos que perpetúan los roles que la sociedad les ha asignado: madres, diosas, musas, prostitutas o brujas. Todas ellas símbolos de una cultura que ha creado la concepción del ser mujer y que le atribuye espacios y funciones específicos. Son en suma imágenes que mutilan las capacidades y potencialidades de las mujeres al ser encasilladas en este tipo de representaciones.

La imagen de la mujer que se nos muestra a través de la Historia del arte (fig. 11, 12 y 13), y últimamente en los medios de comunicación –principalmente a través de la publicidad– (fig. 9 y 10), nos sirve de referente para entender la construcción social que se ha hecho y se sigue haciendo de la mujer.

La antropología de la mujer¹⁷ retoma los planteamientos básicos originales de la disciplina, con la diversidad de los sujetos y de los ámbitos de su alcance científico. Y pudo definir a la mujer, otorgándole un importante espacio del conocimiento científico, sólo con el planteamiento de un problema filosófico propio, es decir, el de la naturaleza humana y todos sus aspectos que la rodean como la cultura, sus orígenes, los procesos y los contenidos de su conformación, su evolución, su diversificación y la configuración de las particularidades humanas, por mencionar sólo algunas.

El estudio de la mujer enriquece a la disciplina antropológica y al conocimiento histórico, porque al analizar procesos culturales que conciernen a todos los grupos y ca-

¹⁶ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 9.

¹⁷ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 2003, p.62

tegorías sociales, no se limita sólo a indios y primitivos, sino que permite el examen de problemas y paradigmas que conforman su ámbito.

La condición de la mujer es histórica y su contenido es su ser social y cultural. El conjunto de relaciones de producción y de reproducción en que están inmersas; la forma en que participan ellas; las instituciones políticas y jurídicas que las contienen y norman y; las concepciones del mundo que las definen y las explican. Dicha condición histórica es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser genérico.

Simone de Beauvoir lo ha dicho en su obra *El segundo sexo*: “No se nace mujer: una llega a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana. La civilización en conjunto es quien elabora ese producto.”¹⁸ Esta afirmación adquirió un carácter emblemático, recuerda que el papel y el lugar de las mujeres en la sociedad, les son impuestos y hechos asumir por el poder *patriarcal* a través de un sistema complejo de restricciones educativas, legislativas, económicas, y no por necesidad de un nacimiento. La situación de las mujeres se basa en su existencia concreta según sus condiciones reales de vida.

En tanto que como sujeto de conocimiento, la mujer requiere necesariamente del enfoque antropológico, haciendo uso de un método interpretativo que revele su constitución y su evolución histórica. El interés, en un contexto contemporáneo sobre la mujer, constituye una recuperación de temas y perspectivas propios de la reflexión sobre la historia, la sociedad y la cultura del siglo XIX. Dicha reflexión es actualizada por la incursión de las protestas de las mujeres y de las primeras propuestas estéticas femeninas.

Menciona Anne Higonnet en el libro *Historia de las mujeres* lo siguiente: “El dominio pictórico respecto de un sujeto femenino pasivo, trivial, marginal o humilde, era una manera de hacer valer el poder del artista masculino y una virilidad que todavía se asociaba al genio creador”.¹⁹

Párrafos arriba, he mencionado a la artista Hannah Wilke, quien perteneció a la primera generación de artistas americanas feministas, que de manera consciente, dedicaron buena parte de sus energías a sacar a la luz su situación de “ausencia” en el ámbito social y artístico, dominado por un arraigado discurso patriarcal. Es en los años setenta cuando Wilke y otras artistas reivindicaron, por medio de su arte, el reconocimiento de la especificidad de su género y la posición de mujer sujeto frente a la de mujer objeto que había ocupado tradicionalmente en la historia del arte.

En ese sentido, la imagen de la vagina se convirtió en un elemento clave en la expresión artística de estas mujeres, un icono que les permitía distanciarse de sus colegas varones y, paralelamente rescatar al sexo femenino de su consideración como algo peccaminoso o mero símbolo de fertilidad.

La presencia como objeto y la ausencia como sujeto de la mujer, en el arte, tienen sus raíces más profundas, antropológicas, en la concepción dual de la mujer: característica

¹⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo, II La experiencia vivida*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 13.
¹⁹ Anne Higonnet, *Op. Cit.*, p. 411.

de nuestra tradición cultural, ya que desde los primeros momentos de la historia del hombre, se manifiesta así en el pensamiento mítico de la antigua Grecia y en los textos de carácter religioso como *La Biblia*.

Las mujeres son entidades prohibidas de representación occidental, a las cuales se les negó toda legitimidad de expresar su subjetividad, es así que, las mujeres se constituyeron, en la terminología de Simone de Beauvoir en lo *otro*. Tradicionalmente se constituyeron en objeto de conocimiento científico o fuente de inspiración de poetas, pero no en *una* sujeto libre, reconocida con igual capacidad legal, política y científica, que los varones.

Luce Irigaray²⁰ en su obra *Speculum*, afirma que el constructor *sujeto* debe comprenderse exclusivamente como masculino, que hace manifiesta la existencia de una ideología patriarcal, que históricamente tendió a la invisibilización de lo femenino. En este sentido nuestra autora afirma con los planteamientos de Foucault, que la racionalidad política se ha desarrollado e impuesto a lo largo de la historia de las sociedades occidentales, como una racionalidad patriarcal. Lo esencial masculino postula al sujeto de representación absolutamente centrado, unitario y masculino.

Ésta es también la tesis fundamental de Judith Butler²¹ en *Gender Trouble*, donde sostiene, que la categoría de sujeto –como construcción de un lenguaje falogocéntrico, regido por la Ley del Padre y cuyo orden simbólico está gobernado por el Fallo– es equivalente a varón y excluye la posibilidad del sujeto-mujer.

Es entonces el feminismo uno de los discursos emergentes de la posmodernidad de crítica más radical hacia el discurso del hombre moderno, tal y como lo definiera Owens: “el feminismo es un acontecimiento político y epistemológico: político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, y epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones”.²²

Hasta aquí se vislumbra un camino hacia la autorepresentación, donde el feminismo muestra su intento por alcanzar el estadio del *sujeto*: el reto histórico de la libertad reflejado en el deseo de convertirse en parte de un tiempo histórico lineal asociado a sus identidades políticas.

1.3 La mujer como objeto de la mirada plástica

La mirada del artista se apropia del mundo exterior, de lo que nos rodea, y lo devuelve transformado en la obra. Es un juego sutil: saber mirar, primero, y luego saber proyectar

²⁰ Luce Irigaray nació en Bélgica y reside en París, es una de las más grandes pensadoras y filósofas del feminismo de la diferencia. Es su libro *Speculum*, publicado en 1974, donde su crítica a la cultura patriarcal monosexuada ha sido central para un pensamiento y un hacer del mundo que rompa la idea del varón como el neutro universal y contenedor del género femenino. Su profunda reflexión filosófica, orientada siempre al ser mujer en esta cultura y a la búsqueda de condiciones para el desarrollo de una *subjetividad femenina autónoma*, ha abarcado análisis de las relaciones, del lenguaje, del derecho, de la historia, de la sexualidad, de la creatividad y de la estética.

²¹ Filósofa post-estructuralista quien ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, una de sus contribuciones más destacadas es su teoría preformativa del sexo y la sexualidad.

²² Caig Owens, crítico estadounidense, cuyos escritos fueron parte fundamental en los debates posmodernos. Sobre el texto citado: Owens, Caig, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en Fostel, H., *La posmodernidad*, Barcelona, Paidós, p. 106.

desde el espejo interior de la fantasía, hasta plasmar una imagen que brota del mundo y lo problematiza, lo pone en cuestión. Ese proceso de transposiciones caracteriza la mirada plástica.

De entre todos los estereotipos o representaciones de la mujer, es quizá la mujer como *objeto*, la que está más arraigada en el análisis y la consciencia colectiva de artistas creadores e historiadores. Una de las disciplinas en las que se destaca esta situación es el cine, parafraseando a Hitchcock, *el cine es por encima de todo, creación de imágenes*, y partiendo de esto, retomo algunos trabajos de cineastas tales como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch y Joseph Von Stenberg; así también ejemplos en el cine clásico, donde se representa a la mujer como un objeto de placer para la mirada masculina. Tal es el caso de actrices, como Marilyn Monroe, que se convirtieron en iconos de la sexualidad, en imágenes estereotipadas, fascinantes por los fantasmas que inspiraban. Basta recordar los denominados *happy ends* de Hollywood donde ponen a las mujeres en el lugar que les corresponde en un orden patriarcal: *en los brazos del héroe, destinadas a una muerte noble, o, si han faltado a los valores femeninos, a un justo castigo*.²³

La crítica Laura Mulvey analiza la posición de la mujer en la cinematografía, al tiempo que realiza una importante teorización sobre los mecanismos de la mirada en el cine. Ella parte de la desigualdad sexual que hay en la sociedad y sostiene que el placer de mirar en el cine se divide entre la mirada activa masculina y la mirada pasiva femenina. En el cine clásico, el cuerpo de la mujer se muestra aislado, expuesto, embellecido como un fetiche y ofrecido a la mirada del espectador para que se incorpore a un relato específico y, asimismo, se identifique con la acción y el destino del héroe masculino; puesto que según Mulvey²⁴, el elemento activo de un relato siempre es masculino.

La mirada masculina es la determinante porque proyecta fantasías sobre la figura femenina. En cambio, las mujeres son al mismo tiempo miradas y exhibidas, son la parte erótica. Es este aspecto de la mujer como exhibición o como objeto erótico que ha funcionado en dos paralelismos: 1) para personajes de narración fílmica y, 2) para el espectador que está en la sala. La mujer exhibida como objeto sexual es el *leit-motif*²⁵ del espectáculo erótico: de las *pin-ups*²⁶(fig.15) al *strip-tease*, de *Ziegfeld*²⁷ a *Busby Berkeley*²⁸, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino.

Cabe mencionar a una de las representaciones de la mujer como *showgirl*, de la cual se desprenden ejemplos como la actriz Marilyn Monroe en *Río sin retorno* (fig. 16); Lauren Bacall en *To Have and Have not* (fig. 17); los primeros planos de Marlene

.....
23 Anne Higgonet, *Op. Cit.*, 420

24 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, p. 10.

25 El término *Leitmotiv* aparece por primera vez en 1871 en el índice de las obras de Carl Maria von Weber, elaborado por Friedrich Wilhelm Jähn. Un *Leitmotiv* (o *Leitmotif*) es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada.

26 Se entiende por *pin-up* a la imagen de la mujer que figura principalmente en las portadas de revistas o en calendarios. Dicha expresión se populariza en E.U., en 1940 y después se hace popular internacionalmente. También denominado *Fundation cheese cake* que significa "pastel de queso" con este significado está documentado en el año 1934, pero se popularizó unos 20 años más tarde, con la frase (refiriéndose a una mujer guapa) "better than a cheesecake" (mejor que un pastel de queso).

27 Término acuñado a las revistas musicales en la década de los veinte.

28 Fue un director de teatro y dicho término es referido a los números musicales que incluían complejas formas geométricas, dichos trabajos requerían de la presencia de numerosas *showgirls* y elementos para imitar un efecto de caleidoscopio.

Dietrich (fig. 18) o; el rostro de Greta Garbo (fig. 19). Eran habituales los primeros planos de ellas sin que, en ningún momento, se rompiera el desarrollo narrativo, que continuaba al mismo tiempo que se les mostraba. Se considera también que el cine define a la mujer como una imagen, como un espectáculo para ser mirado y un objeto de deseo, controlado y, finalmente, poseído por un sujeto masculino. En este caso, se atribuye el poder de la mirada al hombre, a él se refiere el protagonista masculino en la mayoría de las veces.

No obstante, sus diversos tonos graciosos y superficiales suelen conllevar a veces una trampa subrepticia: la de la *superwoman* conflictiva, una *antiheroína* que, tras la sonrisa, nos hace aceptar lo inexorable de una situación frustrante sin remedio. Una identificación que se agota en la autocomplacencia más que profundizar en las razones de la situación.

Las escenas amorosas en los filmes convencionales nos muestran cada vez más un juego amoroso donde no existen claramente posiciones activas y pasivas, los abrazos, los besos, la ternura, o la posición de la mujer sobre el varón en el momento del coito, así como la propia iniciativa femenina en el desencadenamiento de los hechos, suavizan y amplían la estereotipada imagen de antaño.

En la película *Ese oscuro objeto del deseo* realizada en 1977 (fig. 20) por el director español Luis Buñuel, en cuyo argumento básico, se anuncia la imposibilidad que experimenta el protagonista para poseer ese objeto que lo obsesiona, la mujer amada, ese objeto oscuro enigmático, que se le sustrae inexplicablemente por medio de una serie de trucos y maniobras tan absurdos como efectivos, se muestra esta situación de la mujer-objeto.

Buñuel menciona que, "Ese oscuro objeto del deseo, parte de la idea de un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra, situación por la que ella se convierte para él en una obsesión que nunca puede hacerse realidad."²⁹ El director confirma así, algo que afirmaron Freud y Lacan en sus postulados, para quienes la mujer no es sino el nombre del objeto de deseo por excelencia, objeto destinado siempre a escabullirse, tanto a los hombres como a las mujeres mismas. La mujer, entonces, es la causa de todo deseo porque es lo imposible de poseer. También Buñuel afirmó que "para el varón la mujer es en todo un tabú. Es tabú porque es esencialmente otra, es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil".³⁰

Por otro lado, en la película *Bella de día* (*Belle de jour* 1966) (fig. 21) nos presenta en el personaje de Severine esta división inherente en lo femenino. La protagonista se escinde ahí y es, a la vez, mujer de un hombre a quien ama sin poder gozar de él y por otro lado el objeto entregado a la perversión poliforma del macho, así es como define Lacan el erotismo masculino.

Dentro de la trama, Severine se interroga: ¿qué es una mujer? Cuestionamiento al que no puede responder sino dividiéndose y presentándose al hombre (el desdoblamiento

.....
29 L. Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1983, p. 243. Citado por Daniel Gerber, *Pierre Louÿs, Buñuel y la mujer*, Madrid, Plaza & Janés, 1977.

30 *Ibidem*.

to de Severine) de quien ella toma la pregunta, esa alteridad que le ha sido partícipe de tal planteamiento –Bella de día y la prostituta–.

Encarnar la alteridad³¹ es también lo que hace el estereotipo de la prostituta, figura ancestral de la femineidad contrapuesta a su complemento indisociable: la santa. La mezcla de fascinación y repulsión que desde tiempo atrás se ha dirigido a la prostituta es consecuencia del hecho de que ella está para hacer expresión de esa alteridad femenina, de ese goce imposible no sometido a las leyes del lenguaje. La prostituta está precisamente para que ese goce pueda tener un semblante en todo orden cultural; pero sólo un semblante porque todos saben que ella miente y que no goza, y sabiendo esto, los hombres imaginan que goza.

Joseph von Stenberg afirmó en alguna ocasión que le hubiera gustado que sus películas fueran proyectadas de forma inversa, de manera que el interés por la historia y los personajes no interfiriera con la apreciación pura de la imagen de la pantalla. Esta afirmación de pronto surge como ingenua, ¿por qué? Porque es un hecho que sus películas exigen que la figura de la mujer, por ejemplo, la de Marlene Dietrich en *El ángel azul*, sea identificable. En ese sentido su afirmación es reveladora puesto que se destaca el espacio pictórico reflejado en el encuadre, a veces más que en los procesos narrativos y de identificación. La obra a destacar en este caso es la película *El ángel azul* (1930), basada en *El profesor basura* (1905), filme clásico realizado a partir de una novela de Heinrich Mann, donde una mujer de cabaret seduce y embauca a un profesor de edad madura y lo lleva a la perdición.

Al contrario de Hitchcock (*la ventana indiscreta*, 1954), quien se expresa por el lado del voyeurismo, Von Stenberg llega al grado último del fetiche, pues la mirada del varón protagonista (característica del cine narrativo tradicional) se quiebra a favor de la imagen que está en identificación erótica y directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador. (fig. 22)

En el cine de Hitchcock se puede apreciar como tema, la fascinación ante una imagen a través del erotismo escopofílico, es decir, el deseo primordial de obtener un mirar placentero; esto lo podemos identificar en los planos vistos a través del binocular de Jeffries (James Stewart) (fig. 23) quien se identificaría como el público espectador, al observar los acontecimientos de los apartamentos vecinos; en los cuales capta diversas imágenes de mujeres en distintas acciones. Una de ellas es *Señorita Torso* una bailarina inocente en un día común en su habitación; otra es *Señorita Corazón Solitario* una mujer solitaria con actitud de sufrimiento, es aquí donde la mirada ocupa el punto central del argumento, inclinándose hacia el voyeurismo o hacia la fascinación fetichista.³²

³¹ El término "alteridad" se aplica al descubrimiento que el "yo" hace del "otro", lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del "nosotros", así como visiones múltiples del "yo". Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

³² Laura Mulvey, "Placer Visual y cine narrativo" en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*, España, Akal, p. 373.

Hablando de los conceptos mito y mitología, tanto polisémicos como multifacéticos, Marlene Dietrich es una actriz convertida en un mito viviente y literario, representado por la familia Mann, que ha marcado profundamente la literatura germánica. Y refiriéndonos específicamente al personaje de *Lola Lola* interpretado por Dietrich y al mito que se fraguó en torno a este personaje de la mujer fatal, elaboración y creación de Joseph von Stenberg, pues moldeó totalmente al mito, incluso nuestra actriz lo reconoció y lo dijo: "me pigmalionizó y, al mismo tiempo, creó el estereotipo de mujer fatal que logró imponer al mundo".

Me interesa el personaje de Dietrich ya que tenía un gran encanto espontáneo, un erotismo y una sensualidad desbordantes; igual que un rostro enigmático, casi de esfinge, con una fascinante indiferencia que la convertía en una mujer (*devoradora*) capaz de arrastrar a un hombre a su perdición, sin siquiera proponérselo o ser consciente de ello.

Todas estas características aunadas a una Marlene esbelta, de lánguida figura, de movimientos sinuosos, sombreros de copa, frac y trajes masculinos, acompañados con un maquillaje sutil, largas boquillas, frialdad, indiferencia, inteligencia, ingenio verbal y total dominio de las situaciones, capaz de dar sentidos profundos con las modificaciones de su voz, a frases intrascendentes.

Pienso que es de suma importancia destacar este personaje pues me he detenido en este mito cinematográfico porque ella ejemplifica muy bien aquello de lo que he venido haciendo referencia en el presente trabajo: el mito sexual.

En México existió un mito semejante hablando de esa clásica figura seductora "devoradora de hombres", la actriz, María Félix.

No hay que olvidar a David Lynch con la película *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) (fig. 24) la cual contiene una riqueza visual en cada plano y que sin duda, se ve relacionada con la obra, antes citada, de Alfred Hitchcock, donde el voyeurismo resalta nuevamente y el personaje vigilado vuelve a ser una mujer; ella es *Dorothy Vallens* (Isabella Rossellini), cuyo personaje interpreta la brillantez del título de la obra: a una cantante de cabaret conocida como la *Dama de azul*. La esencia de Vallens se ve multiplicada en cada escena de dicho filme.

No pretendo hacer un análisis complejo de dichas cintas, sin embargo, sí quiero destacar el impacto visual y narrativo que tiene la presencia de la mujer en estas obras.

El referirme específicamente a estas obras no quiere decir que no existan más que aludan a la mujer con sus diversos estereotipos y su relación con el exterior: actrices y cineastas como Orson Welles con la película *La dama de Shangai*, 1948 (fig. 25 y 26); John Huston con *El halcón maltés*, 1941; Charles Vidor con *Gilda*, 1946 (fig. 27), donde Rita Hayworth se convirtió en el símbolo sexual de los años cuarentas o que mejor ejemplo que el de la actriz Greta Garbo en la película *Anna Karenina*, 1935, que fue dirigida por el director Clarence Brown. Estas películas han repercutido en la construcción de mi discurso plástico y es por ello que me he detenido a mencionarlas.

Antes de terminar este apartado, quiero referirme de manera especial a la mirada del cineasta honkonés Won Kar Wai, originario de Shangai y nacido en el año 1958, quien a

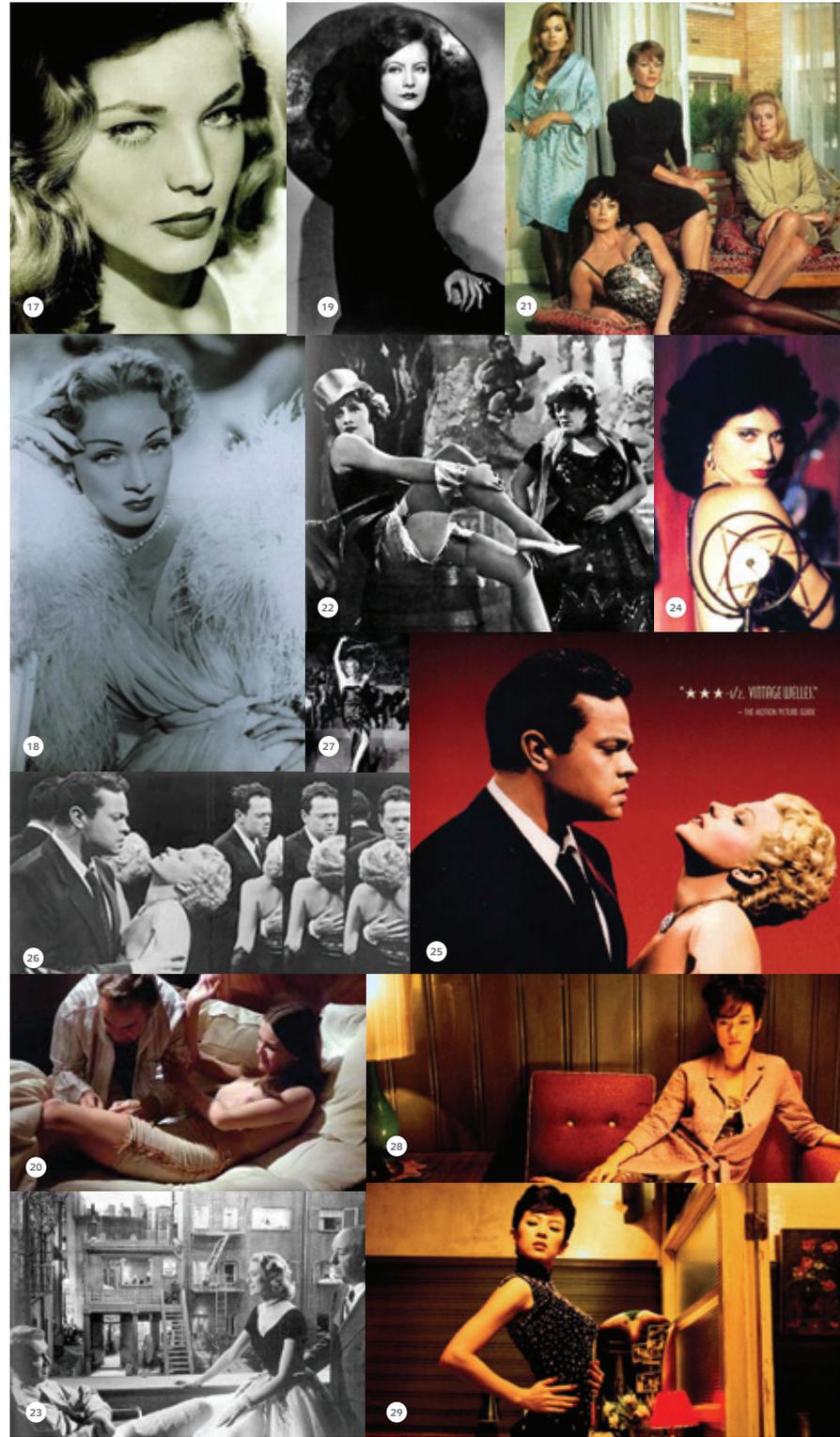
través de su poética visual (descrita a partir de su narrativa romántica y sensual) muestra un mundo real por medio de imágenes sutilmente pictóricas; él tiene como personaje principal a la mujer rodeada de situaciones amorosas e ideales en obras como *Chunking Express*, 1994, *In the mood for love*, 2000, 2046 (fig. 28 y 29), 2004. Independientemente de que se trate de un cine mayoritariamente comercial, se relaciona directamente con obras que se enlazan en una cuestión temática y visual, que él expresa de la siguiente forma:

Cuando escribo tengo la música en la cabeza, los boleros siempre están al principio. Con la historia de Tony Leung y Gong Li la música vino después. Gong Li me recuerda a las mujeres de Fassbinder y por eso utilicé música de sus películas. La historia de Tony Leung con la mujer del hotel me recuerda a la mujer de la puerta de a lado, de Truffaut, pensé en esa música. Truffaut y Fassbinder han sido una fuerte influencia en mi cine (...). Algunas veces, cuando trabajas en una película, las situaciones, los personajes, las localizaciones, todo te recuerda a algo. De repente te das cuenta de que todo lo que elegiste te lleva a Antonioni (*Blow up*, 1966). Ese peso existe, y yo no renuncio a él.³³

Concluyo con esta frase, que si bien es descriptiva del pensamiento y proceso creativo de Kar Wai, también se relaciona directamente con el desarrollo visual y poético que construyen el discurso plástico de mi obra.



³³ Elsa Fernández Santos, "El director Wong Kar Wai y su film 2046", publicado en la revista *Fotograma*, 27 de agosto de 2005, p. 25.



Índice de imágenes

Capítulo 1

1. Ana Mendieta. *Untitled*, 1972. Fotografía B&N. 11"X7".
2. Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1976.
3. Paula Modersohn Becker (1876-1907). *Autorretrato*. Óleo sobre tela.
4. Hannah Wilke. *So Help Me Hannah*. Series: *Portraits of the Artist with Her Mother, Selma Butter*, 1978-1981.
5. Hannah Wilke. *S. O. S. Starification Object Series*, 1974-82.
6. Hannah Wilke. *New York Public Library*, 1975.
7. Hannah Wilke. *So Help Me Hannah.(Exchange Values)*, 1978-1984.
8. Lorena Wolffer. De la Serie: *Soy totalmente de hierro*.
9. Ana Maria Olabuenaga. Campaña publicitaria del Palacio de Hierro.
10. Ana Maria Olabuenaga. Campaña publicitaria del Palacio de Hierro.
11. Mary Cassatt. *Madre e hija*. 1905. Ejemplo de estereotipo de madre.
12. Dante Gabriel Rossetti. *Venus de Verticordia*. 1868. Ejemplo de estereotipo de diosa.
13. Julio Romero De Torres. *Musa gitana*, 1906-1908. Ejemplo de musa.
14. Hannah Wilke. *Intra Venus Series 1, June 15 and January 30, 1992, 1992*.
15. Betty Page. Ejemplo de Pin-up.
16. Marilyn Monroe. *Río sin retorno*.
17. Lauren Bacall. *To have and have not*.
18. Marlene Dietrich.
19. Greta Garbo.
20. *Ese obscuro Objeto del deseo*. Luis Buñuel 1977. Fotograma de la película.
21. *Bella de día*. Luis Buñuel 1966. Fotograma de la película.
22. *El angel azul*. Joseph von Stenberg 1930. Fotograma de la película.
23. *La Ventana Indiscreta*. Alfred Hitchcock. Fotograma de la película.
24. *Tercipelo azul*. David Lynch, 1986. Fotograma de la película.
25. *La dama de Shangai*. Orson Welles, 1948. Fotograma de la película.
26. *La dama de Shangai*. Orson Welles, 1948. Fotograma de la película.
27. *Gilda*. Charles Vidor, 1946. Fotograma de la película.
28. *2046*. Won Kar Wai, 2004. Fotograma de la película.
29. *2046*. Won Kar Wai, 2004. Fotograma de la película.

*El Icono
Femenino*
en el Arte Contemporáneo



Capítulo 2

2.1

La autorepresentación de la mujer o quimeras de los monstruos femeninos. Estereotipos, arquetipos y prototipos

En la historia, la literatura, la mitología, la religión y la publicidad se han creado y construido una serie de personajes femeninos que, con el transcurso del tiempo, han llegado a ser verdaderos estereotipos. Algunos de ellos tienen su origen en la antigüedad como: *Astarté* (fig. 1), *Venus*, *Eva*, *Salomé*, etc., todas ellas consolidándose hasta llegar a nuestros días. Otros han nacido al hilo de los acontecimientos históricos, sociales y culturales del siglo XX y que se fueron produciendo tales como: *las lolitas* (fig. 2), *las pin-ups* (fig. 3), etc.

Existe un amplio abanico de estereotipos, de procedencia distinta, los cuales se han arraigado y a la vez reconstruido en el imaginario colectivo; es decir, que tan sólo con evocar uno de sus nombres (*Madre*, *Eva*, *Mesalina*, *Venus*, *Harpia*, etc.) cualquier persona sería capaz de trazar su perfil, e incluso reconstruir su imagen. Esto es un fenómeno trascendente gracias al impacto que la imagen, tanto en la literatura como en la plástica –en especial en esta última– ha ido creando en el transcurrir del tiempo.

Erika Bornay analiza estas cuestiones en su libro *Las hijas de Lilith*, en él propone un amplio y elocuente repertorio de prototipos femeninos, estructurado según sus orígenes. Por ejemplo, de la mitología ha rescatado figuras como *Venus*, *Pandora*, *Medea* (fig. 4), *Circe*, *Helena de Troya*; las ninfas *Dafne*, *Perséfone*, *Europa*, entre otras. De los personajes bíblicos cita a *Eva*, *Salomé*, *Judith* y *Dalila*. De los literatos a *Salambó*, *Lorelei* y *la mujer fatal*. Entre los personajes históricos cita a *Cleopatra*, *Mesalina*, *Lucrecia Borgia*, etc. Bornay añade sólidos prototipos para definir a estas bellas atroces. El enfoque en este apartado será sólo a algunos estereotipos más cotidianos (o comunes) tales como: *la madre*, *la esposa*, *la prostituta*, *la femme fatale* y *la víctima*; los cuales son identificados como símbolos de una cultura que ha creado una idea del ser mujer atribuida a espacios y funciones específicos. Esto conlleva la idea de mutilar, encasillar o esclavizar a la mujer en este tipo de representaciones.

Marcela Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*, cataloga como “cautiverios” a estos denominados estereotipos y al respecto menciona lo siguiente:

El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativas.³⁴

³⁴ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, p.37.

Es entonces que las definiciones estereotipadas de las mujeres conforman círculos particulares de vida para ellas, siendo también su "cautiverio". Para dicho análisis de los diferentes estereotipos es preciso describir las categorías de arquetipo, prototipo y estereotipo, en las cuales se han de clasificar.

El arquetipo

El arquetipo es un término de origen griego que data del siglo XVI y cuyo significado sería *modelo ideal*. Según C. Jung en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, lo describe no como una expresión nueva, al contrario, aparece desde la antigüedad como sinónimo de "idea" en el sentido platónico; así también puede considerarse como un patrón ejemplar del cual otros objetos o conceptos se derivan. De igual manera, existen otras expresiones conocidas de los arquetipos tales como *el mito* y *la leyenda*, que son configuraciones que se transmiten a través del tiempo. Por lo tanto, el concepto *arquetipo* se puede aplicar de forma indirecta a las representaciones colectivas. Un ejemplo de ello sería la obra de Leonardo Da Vinci, *La Gioconda*. (fig. 5).

El prototipo

El prototipo es un término posterior al siglo XVII; y es un ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura o una cosa. Este genera a los estereotipos y encarna conceptualizaciones; por ejemplo: *Marilyn Monroe* (fig. 6), *Lolitas*.

El estereotipo

La definición del estereotipo se origina en el siglo XIX y en su uso moderno es una imagen mental, muy simplificada, y con pocos detalles, es directo; por ejemplo: *Brigitte Bardot* (fig. 7) por su naturalidad salvaje.

Con estos conceptos que se plantearon arriba, propongo hacer una representación visual de la mujer en el imaginario colectivo, el cual podría ser como "espectáculo"; es decir, cuerpo para ser mirado, como lugar de la sexualidad, objeto del deseo, así también violentado. A partir de estos enfoques de la mujer se experimenta el problema de la representación a través del lenguaje gráfico, gráfico digital, la acción, el video y el cine.

Los estereotipos perpetúan los roles que la sociedad ha conferido a las mujeres: madres, diosas, musas, prostitutas o brujas, de los cuales unos deben servir de modelo (virgen, madre, esposa) y otros para ser rechazados totalmente (prostituta, mujer fatal, bruja). En el caso del arte, tampoco ha sido ajeno a estas construcciones. A través de arte y sus construcciones visuales, el hombre ha tenido el poder de crear a la mujer *imaginada*, por tanto, concebir una feminidad que es la imagen de sus deseos más íntimos y sus temores más ocultos. En la dualidad prototípica de la cultura occidental las mujeres han sido respectivamente Evas o Marías, vírgenes o ramerías, santas o brujas, diosas o esclavas.

Tal omnipresencia se encuentra en nuestra cultura, y va desde la imagen gráfica, hasta el video, pasando antes por el cine narrativo, él cual expone su expresión más compleja y su circulación más amplia.

2.2

Deconstrucción de los mitos de la feminidad. Representación de los estereotipos femeninos en la obra de Cindy Sherman

En el universo de la representación, uno es siempre otro.

—Cindy Scherman³⁵

La deconstrucción es un método ideado por Derrida, que en la actualidad ya no se ocupa al modo de un análisis que se limita a reflexionar, sino que conforma un todo, es decir, consiste, fundamentalmente en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas.

Replantar conceptos, constructos, mitos y estereotipos acerca de la figura femenina, puede parecer insidioso e "irritante, sobre todo para las mujeres, y no es novedoso. La polémica del feminismo ha hecho correr mucha tinta",³⁶ sin embargo, en esta investigación sugiero una reconstrucción en la representación de la imagen de la mujer, sin pretender la creación de nuevos estereotipos, sino de abordar actitudes y posturas socioculturales de manera paródica a partir de mi propia imagen posicionada en el hecho de ser mujer desde un enfoque plástico.

Es así, como considero que la mujer ha estado condicionada, por una serie de mitos desde los comienzos del patriarcado, personificando y viviendo diversos tipos y formas de ser mujer: desde la madre, la esposa, la puta, hasta la víctima.

Bartra señala, que desde el siglo XVI, se ha ido conformando un complejo mito sobre la mujer mexicana, es decir, se le ha generado una imagen mítica binaria cuyas cualidades se denotan así: "...entidad tierna y violada, protectora y lúbrica, dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica".³⁷

... es siempre difícil describir un mito, que no se deja captar ni cercar, y acosa a las consciencias sin ser planteado nunca enfrente de ellas como un objeto fijo. El mito es tan ondulante y contradictorio que en principio no se descubre su unidad: ya sea Dalila o Judith, Aspasia o Lucrecia, Pandora o Atenea, la mujer es Eva y la Virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artífice, charlatana y mentirosa; es la que cura y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que él no es y quiere tener, su negación y su razón de ser.³⁸

35 Cindy Scherman, Op. Cit., por Ana Martínez Collado, *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, p. 31.

36 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 9

37 Citado por Marcela Lagarde y de los Ríos, Op. Cit., p. 31

38 Simone de Beauvoir, Op. Cit. p., 185

Marcela Lagarde cuestiona al respecto: "¿Cuál es la relación entre el mito y los sujetos sociales? ¿Es una arbitrariedad literaria el perfil de la mujer mítica?"³⁹ Es interesante plantear estas preguntas y analizar el discurso plástico, no sólo con la interrelación entre discursos o con la expresión de hechos del pasado, sino también con los del presente.

En la actualidad la idea de la mujer se estructura por nuevas definiciones sociales que se concretan en ella misma y su entorno, por la concepción dominante sobre los géneros, la sexualidad, etcétera y, por otras concepciones minoritarias que le plantean otras exigencias para estar en el mundo cotidiano.

En este punto propongo realizar una reflexión acerca de los diversos estereotipos en la obra plástica contemporánea de la norteamericana Cindy Scherman (New Jersey, 1954), en la cual ella admite su presencia, es decir, son imágenes donde aparece la misma Scherman representando un drama, una escena cotidiana, escenarios donde todos los detalles anecdóticos parecen haber sido eliminados.

Al respecto de Cindy Sherman, José Miguel G. Cortes menciona: "Sus obras están manipuladas y compuestas, utilizando la aparente veracidad de la técnica fotográfica, contra ella misma. Creando ficciones a través de una aparente realidad, a la cual se le ha añadido una dimensión parcialmente narrativa".⁴⁰

A partir de esto, Sherman aborda en su obra una crítica de la representación, en la cual trata de apropiarse de un significado, trastocarlo e intervenirlo. Investiga *la ficción del Yo*.⁴¹ Sus fotografías manifiestan una exacerbación de elementos que muestran que el Yo supuestamente autónomo no es otra cosa que "una serie discontinua, e interminable, de reproducciones, copias y falsedades",⁴² ella misma se autocrea en sus obras, utiliza el arte no para revelar el Yo del artista, sino para evidenciarlo como una construcción imaginaria.

Es así como el Yo, adquiere una ambigüedad característica, que se traduce en actor y creador de la propia narración. Todo su universo imaginario se compone de sucesivas transformaciones en las cuales ve sometido su propio cuerpo; por ejemplo, ella es objeto exclusivo de su obra, pero algo que se debe destacar es esa separación que hace de su propia existencia, su persona y lo que quiere manifestar.

Es a principios de los años ochenta, Cindy Scherman realiza a partir de una especial fascinación por el cine, una extensa serie de fotografías en blanco y negro, con el título de *Untitled Film Stills – Fotogramas sin título*– (fig. 8-18). Sobre las cuales comenta Juan Antonio Ramírez: "...contenían la invitación explícita a deducir una historia y a que considerásemos la imagen representada como una congelación instantánea de una acción plagada de resonancias sentimentales".⁴³ En dicha serie, Scherman, se autorretrata representando, entre otras, a una mujer esperando el ascensor; a otra en la cocina fregando (fig. 10); a otra en el baño, frente al espejo –como dedicándole la última mirada a su aspecto (fig. 14)–; otra, abandonada, detrás de la puerta; otra abriendo una carta

39 Marcela Lagarde y de los Ríos, *Op. Cit.*, p. 31.

40 José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, p. 173.

41 José Miguel G. Cortés, *Op. Cit.*, p. 173.

42 Ibidem.

43 Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, España, Siruela, 2003, p. 235.

(fig. 12); una ante la librería; y luego se muestra dentro de una casa mirando a través la ventana; otra más en la calle de noche encendiendo un cigarrillo; o en la cama (fig. 13) y, por último; a una mujer leyendo otra carta.

Sherman realiza una crítica a los estereotipos femeninos de la época, difundidos y asimilados a través de los papeles a los cuales aspiraban y eran asignados a la mujer en el cine hollywoodense.

En *Untitled Film Stills* ella desempeña un papel distinto –oficinista recatada (fig. 18), ama de casa de zona residencial, atractiva femme fatal (fig. 8 y 9), etc., - en cada una de las fotografías. En esta serie hace una crítica acerca de cómo las mujeres son miradas, recuerda que al ver el cine desde muy joven observaba los tipos de mujer que ahí te enseñaban a ser (por ejemplo: ama de casa, secretaria, hasta prostituta) y al respecto ella dice:

... tomar un carácter como esos tiene que ver sobre mi propia ambivalencia sexual, creciendo con los modelos femeninos que tuve, muchas de las fotografías dan el mensaje de que se supone que debo ser una niña buena. Al principio quise hacer un grupo de fotos imaginarias acerca de la carrera de una misma actriz. Así que en aquellas seis primeras fotografías el cabello no cambia mucho. Pienso que hice una rubia porque ellas parecían muy actrices y quizá porque yo tengo el cabello más castaño [...] Mayoritariamente me inclinaba más por la europea opuesta al tipo Hollywoodense.⁴⁴

Es así como recurre a la imagen de la mujer americana en su obra, cuestionándose continuamente su identidad, mostrándola no como algo establecido, sino como una adición de las más variadas experiencias.

Douglas Crimp menciona, "no esta la verdadera Cindy Scherman en estas fotografías; no hay nada más que las apariencias que ella asume. Y ella no crea esas apariencias; las elige simplemente de la misma manera que otro lo haría".⁴⁵

Es interesante el replanteamiento que hace Juan Antonio Ramírez acerca de su obra: "se ha dicho que ella asume roles estereotipados 'de mujer', como ama de casa, chica decepcionada [...] pero no se trata de una exploración sistemática de los papeles femeninos en la sociedad contemporánea. De hecho sus film stills no abordan directamente ninguno de ellos".⁴⁶

Crimp realiza un análisis acerca de algunas de las imágenes que realizó Scherman, en las cuales confronta los posibles significados establecidos por la autora y los interpretados por el espectador: "¿Es una limpiadora, como alguien ha supuesto, la chica que coge un libro de arte de una estantería metálica mientras se vuelve ligeramente, mirando hacia lo alto, y nos permite adivinar bajo su camisa blanca unos senos sugerentes? (*Untitled Film Still # 3*, 1978). ¿Y por qué ha de ser una prostituta la muchacha de hermosos

44 Cindy Sherman, *The complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003, p.12.

45 Douglas Crimp, *L'activité photographique du post-modernisme en L'époque la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 604. Citado por José Miguel G. Cortés, en *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, p. 156.

46 Juan Antonio Ramírez, *Op. Cit.*, p. 236

muslos y busto generoso, con zapatos de tacón, sentada en el alféizar de la ventana mirando a la calle?".⁴⁷ (Untitled Film Still # 15, 1978) (fig. 15).

La condición más interesante de tales fotografías es que nos sugieren escenas conocidas de películas que creemos haber visto y que hemos olvidado por completo. Todo es familiar y sin embargo impenetrable.

Es de esta manera como Cindy Scherman reflexiona sobre la ambivalencia de la fotografía como un medio "artificioso" que congela la vida, deteniendo en instantes y lugares casuales la(s) personalidad(es) compleja(s) y mutable(s) del modelo.

En los años sesenta los artistas comenzaron a usar su cuerpo para explorar la construcción visual y lingüística de la identidad de género, y es, para concluir, como explica Ana Martínez Collado, parafraseando a Laura Conttingham, que el problema es la mujer y su representación. ¿Cómo puede la mujer reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?

2.3

El estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima. Concepto y representación

En este apartado analizaré la primera dicotomía genérica *virgen-madre*. La *virgen*, según la idea de Marcela Lagarde, simboliza a la mujer como *madresposa*; así también, la *virgen María* se convierte en el mejor ejemplo para la mujer sobre su papel de perfecta casada. Desde luego que contiene un conjunto de atributos de comportamiento, de relación con los hombres y de la definición de su ser, que, como en todas las vírgenes, se concreta en un cuerpo intocado, sólo materno, y que tiene una gran semejanza, paralelamente, con la naturaleza. Erika Bornay menciona que según la iglesia medieval adora y glorifica a María porque ella es la *no mujer*, la mujer *desexualizada*.

Así también, arquetípicamente se refiere a la *Gran Madre*⁴⁸ como nuestro origen supremo y se remite y lo constante en todas las civilizaciones, en todas las historias, y lo verifica en el Renacimiento y dentro de la mitología judeo-cristiana. El origen también se remite al Génesis (Eva) de donde se desprende la mujer dotada de atributos de bondad y de pureza al igual que de maldad y desconfianza.

Aparece muy ligados, a este estereotipo, la imagen de la virgen y el de la santa, que como comenta Gladys Villegas⁴⁹ son difíciles de retratar, pues se les considera almas carentes de vida emocional, y que del mismo modo se les ha construido su propio *cliché*: el tema del martirio.

Retomando el estereotipo de la *madre*, puede ser definido primordialmente como *arquetipo*, pues es común a toda la humanidad, y luego como *estereotipo*. El arquetipo de

.....
47 Ibidem.

48 El concepto de la Gran Madre proviene de la Historia de la religión y abarca las más distintas configuraciones del tipo de una diosa madre. Evidentemente, este símbolo es un derivado del arquetipo de la madre.

49 La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas, México, Universidad Veracruzana, 2006, p. 39.

la madre según Jung⁵⁰, como todo arquetipo, tiene una cantidad imprevisible de aspectos, citando sólo algunas formas típicas tenemos: la madre y la abuela, la madrastra y la suegra; cualquier mujer con la que se está en relación; en el sentido figurado y más elevado; la diosa, especialmente la madre de Dios, la Virgen; en el sentido más amplio: la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, la mar; la materia, el inframundo y la luna, en sentido más estricto; y como sitio de nacimiento o engendramiento: el campo, el jardín, la cueva, el árbol, el manantial, la fuente profunda, la pila bautismal, etc.

El anterior listado no pretende ser completo; sólo señala los rasgos esenciales del arquetipo de la madre, cuyas características son lo "materno", la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento, el impulso; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión.

Los artistas que han realizado la imagen de la mujer virgen son numerosos, sólo citaré algunos: Miguel Angel, Tiziano, Boticelli, Giovanni Bellini, Urbino Giotto, Masaccio, Andrea Mantenga, Leonardo Da Vinci, Rafael, EL Tintoretto, Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden, Durero, Bronzino, Lorenzo Bernini, Giambattista Tiepolo, Anthony Van Dyck, Murillo Zurbarán, Ribera; y entre los artistas más contemporáneos que retoman esta imagen de la mujer-virgen encontramos a: Abbott Handerson Thayer, *Virgen entronizada* (1891); Thomas C. Gotch, *Maternidad sagrada* (1902) y *la niña entronizada* (1894); Gustav Klimt *La joven virgen* (1913), Henry Moore, *Cabeza de la virgen* (1922) y *la Virgen y el niño* (1943); Salvador Dalí, *La madonna de Port Ligat* (1950) y Lázaro García, *Virgen de las visiones* (1991).

Por otro lado consideré la manifestación cultural de los chicanos la cual se caracteriza por la utilización de los símbolos religiosos, políticos, indígenas y por el reflejo de sus problemas sociales y de identidad. En su ensayo *Acerca de las Artes Plásticas de los Chicanos* nos explica Graciela Kartofel, que el Arte Chicano, es un arte comparativo que analiza el perfil sociológico y refleja la vida diaria del chicano, planteando sus problemas de identidad; sus manifestaciones artísticas se resumen como protesta y esto lo logran uniendo elementos propios, reencontrándose en sus raíces sin aceptar modelos externos. En el caso de la mujer, la imagen se refleja contundente tanto en sus raíces y tradiciones populares, retomando el ícono de la Virgen de Guadalupe. (fig.20, 21, 22 y 27)

La imagen del estereotipo de la madre se muestra de una forma directa y tradicional en las obras de artistas españoles tal es el caso de Genaro Urrutia con *Maternidad* (fig. 23) Francisco Marín Bagues con la obra *Las tres edades* (fig. 24). La representación de la mujer ha venido marcada por un escaso desarrollo en lo que se refiere al arte español. Sin embargo, las realizaciones llevadas a cabo, marcan un hito en la Historia del Arte, tal vez precisamente por su fuerza en un mundo que les es hostil. En el período contemporáneo, al margen ya de toda presión, las imágenes femeninas atrapan al espectador

.....
50 C. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Editorial Paidós, p. 90.

en mundos antes desconocidos. Simplemente he querido emplear algunos ejemplos conocidos para sentar las bases de un mayor y más profundo estudio del tema.

Existen otras imágenes como *La joven virgen* de Gustav Klimt (fig. 26), en donde se observan varios cuerpos femeninos entrelazados, unos desnudos y otros con vestidos de inspiración rumana. A su vez, estos cuerpos se entrelazan con elementos decorativos con los que los cuerpos se entrelazan: espirales, círculos, flores, cintas. Se encuentran en una especie de isla flotante sobre una superficie oscura. Se distinguen los rostros de las muchachas: unas dormidas, otras despiertas pero somnolientas. Una de ellas mira fijamente fuera del cuadro. Se representan así diversas etapas de la inconsciencia antes de llegar a ser mujer.

Prostituta - *Femme fatale*

La siguiente dicotomía genérica presenta a la *prostituta* y *femme fatale*. Empezaré definiendo a la *puta*, o quizá propiamente a la prostituta cuya definición moderna se aplica en la actualidad; pero *putas* además son, según Marcela Lagarde: “las amantes, las queridas, las edecanas, las vedettes, las exóticas, las encueratrices, las misses, las madres solas o madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata”,⁵¹ entre otras.

Putas es también la mujer asumida como erótica que desea satisfacer o simplemente expresar sus pulsiones sexuales; así también, “el concepto puta es una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas.”⁵²

A las prostitutas se les llama también mujerzuelas, malas mujeres, mujeres públicas, mundanas, pecadoras, galantes, perdidas, de infantería, de mala nota, de la noche, del talón, de la esquina y de la calle, de la vida o de la mala vida, de mal vivir, de la vida alegre, callejeras, golfas, huilas, taconeras, cuzcas, descocadas, aventureras, arrabaleras, ficheras, peladas, cabareteras, masajistas, *call girls*, viciosas, gatas, pecadoras, coimas, perdidas, ninfas, pupilas, cortesanas, damiselas, rameras, meretrices, hetairas, zorras, perras, viejas, locas, pirujas y putas. (Fig. 27, 28, 29)

La prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la transgresión. En un nivel ideológico simbólico, en ese cuerpo no existe la maternidad, pues se encuentra pervertida.

Putas deviene en la *Femme fatale* o “mujer fatal” cuyo origen es francés y significa “mujer desastrosa”, es también “la personificación de la mujer máquina, artificial, mecánica y mortífera”⁵³, este personaje se identifica también como una villana que usa el maligno poder de la sexualidad para atrapar al desventurado héroe.

En la mujer fatal se funden la *vamp* (fig. 37) de las mitologías nórdicas y las prostitutas mediterráneas. Asimismo, la denominación de *femme fatale* según Bornay⁵⁴, con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, fue, como ocurre usualmente,

.....
51 Marcela Lagarde y de los Ríos, *Op. Cit.*, 559.

52 *Ibidem*.

53 J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 309.

54 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, p. 113.

un término surgido *a posteriori* de la concepción del mismo, en la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda aparece por primera vez en la esfera literaria y, posteriormente, basándose en ésta, en las artes plásticas.

La mujer fatal ha existido desde la mitología y en el folclor en todas las culturas. Entre los primeros ejemplos que podemos referir en el presente trabajo, se encuentran los personajes judeocristianos tales como: Lilith, quien fuera la primera compañera de Adán, es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener posición relevante en la demonología hebrea; es también una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos o solos.⁵⁵ Así también aparece Eva, que comió el fruto prohibido y cuya imagen denominada como *madre de todos los vivientes* debía aparecer como una figura más respetable para servir de verdadero ejemplo a las jóvenes casaderas⁵⁶. En la mitología Griega encontramos a Pandora, que llevada por la curiosidad, abrió la caja que contenía todos los males para la humanidad; Circe y Cleopatra, todas éstas y muchas que no menciono con características similares y encontradas en las más disímiles culturas.

Algunos de los personajes más polémicos en este sentido fueron Margaretha Gertruida Zelle, mejor conocida como Mata Hari (fig. 34), una bailarina exótica, cortesana y espía durante la Primera Guerra Mundial; la actriz Marlene Dietrich (fig. 35); Mae West (fig. 36), quien en sus inicios fuera llamada *The baby vamp*; Theda Bara (fig. 37) considerada la primera *vamp* e icono del cine mudo; Greta Garbo (fig. 38); Tallulah Bankhead (fig. 39); Lauren Bacall (fig. 40) y Nazimova (fig. 41).

Ahora bien, sin duda, es Lilith la más representativa de la maldad en las mujeres, en el sentido de que es un reptil de símbolos polivalentes, principio de lo femenino y del mal inherente a todo lo terreno, haciendo que ella sea uno de los emblemas más recurrentes de la iconografía de la mujer perversa, tanto en la literatura como en las artes visuales. Así, la figura de la mujer fatal se hace omnipresente en la cultura occidental a finales del siglo XIX y principios del XX y que como hemos visto, tiene un arraigo cultural antiquísimo (fig. 32).

En el siglo XIX, la figura de la prostituta y de la madame hacen su aparición, primero en la literatura naturalista (S.W. Sctoo, Dickens, Zola) y posteriormente en las artes plásticas (fig. 30, 31 y 33), sin dejar de destacar su presencia también en el cine (fig. 35). En esa época se nos presenta la imagen de la mujer transgresora del orden establecido, la mujer concupiscente que conduce al buen burgués a participar de los placeres prohibidos fuera del lecho matrimonial.

En lo concerniente a la teoría cinematográfica feminista estándar, es en el clásico *noir* o cine negro, donde la *femme fatale* toma el papel protagonista, aun que esto implique que será castigada al nivel de la línea narrativa explícita, es decir, es destruida por ser autoafirmativa y por cuestionar la dominación patriarcal masculina por representar una amenaza a esta dominación:

.....
55 Este aspecto tiene ciertas concomitancias, no sólo con las leyendas de los vampiros, sino también con las perversidades de la novela gótica.

56 *Ibidem*, p. 26.

El mito de la mujer fuerte, sexualmente agresiva, permite en primer lugar la expresión sensual de su peligroso poder y de sus terribles resultados, para luego destruirlo, y expresar así la preocupación reprimida que supone la amenaza femenina a la dominación masculina; [...] la *femme fatale* termina por perder incluso capacidad física de movimiento, capacidad para influir sobre el movimiento de la cámara, y a menudo es incluso real o simbólicamente encarcelada por la composición, a medida que se va afirmando y expresando visualmente el control sobre ella, [...] a veces bajo la fórmula feliz de la protección de un amante.⁵⁷

Sin embargo, por más que la *femme fatale* resulte finalmente destruida o domesticada, su imagen sobrevive a su destrucción física como elemento que domina la escena.

Esta apreciación me condujo a investigar cómo es que se incorpora la imagen y representación de la *femme-fatale* en la obra de diversas artistas contemporáneas, de esta manera encontré a Niña Yhared, quien es una joven artista visual que se ha desarrollado en diversas disciplinas, tales como la escritura de cuento, poesía, dibujo, pintura, fotografía digital, así también, en el campo de las artes no objetuales como *performance* o arte-acción. Ella retoma la figura de la mujer fatal en uno de sus performances llamado: *Se cuidan los zapatos andando de rodillas*. Ella describe su obra como una forma de hacer una relectura de manera posmoderna y contemporánea de los iconos del cabaret: "Mi intención era hacer un homenaje al cine mexicano de rumberas, nos dice, pero a la vez quise dar una mirada femenina y contemporánea de estos estereotipos, cargándolos de un nuevo significado sensual y erótico a través del arte acción. En el cabaret, todos los personajes son mujeres, sumamente fuertes, que juegan y dominan la mirada masculina a placer. En mi obra, continúa Niña Yhared, lo femenino es símbolo de fertilidad, de sensualidad y sexualidad; a partir de esto hago una deconstrucción para crear nuevos símbolos, representando a mujeres de distintas épocas, como la *femme fatale* o las cantantes de cabaret".

Cabaret-Performance, es un *performance* que formó parte de las celebraciones por los cien años del Cabaret Bombay y Niña Yhared se propuso realizar una pieza posmoderna, que lo mismo recuerda al género de la Alemania de entreguerras, de Kurt Weil y Marlene Dietrich, que al cabaret de México en la década de los cincuenta, de Ninón Sevilla (fig. 27) y Tongolele, gracias a la flexibilidad que permite un género híbrido como es el *performance*.

La víctima

La mujer ha sido una víctima permanente a lo largo de la Historia. La nómina de agravios de que ha sido objeto es muy extensa. Aunque actualmente existan garantías constitucionales de equidad y avances en materia legislativa, persisten en la práctica toda clase de desigualdades y abusos: violencia intrafamiliar, acoso sexual, tráfico de personas que están tipificados como delitos y sus víctimas son preferentemente mujeres.

57 Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Debate, p. 150.

El concepto de víctima se puede considerar como el más actual de los conceptos que he tratado a lo largo de esta tesis, éste, se desprende del proyecto presente como el fenómeno contemporáneo a tratar y para el cual hay aún dificultades para definirlo con exactitud.

La víctima se muestra de diversas formas, no está claro cuál es el origen de la palabra *víctima*. Podemos mencionar el término *victus*, que significa alimento; podría ser también que viniese de *vieo* (atar con juncos; formaba parte del ritual) y en tal caso, significaría atado, inmovilizado.

Podría ser también que la palabra proviniese de *vincere*, vencer, o también de *vincire*, que significa atar. Sea cual sea el origen, ahí están alrededor de *víctima* todos estos conceptos que tanto por separado, como en conjunto se le pueden aplicar perfectamente, aunque no sería extraño que estuviesen todos estos términos emparentados.

La razón de ser de la víctima es ser sacrificada (*sacrum facere*), es decir, hacer con ella una cosa sagrada. En primer lugar porque el *victus*, el alimento ha de ser santificado mediante un ritual; y en segundo lugar, porque la tribu necesita hacer víctimas para mantenerse fuerte y unida o en todo caso, para marcar distancias respecto a éstas. Por ello es preciso que la víctima cargue con las culpas de todo aquello que perjudica a la tribu. La tribu nunca puede ser responsable de sus propios males, nunca ha de autocastigarse. Para eso están las víctimas, para cargar sobre ellas todas las culpas. (fig. 38-50).

Hablar de la víctima sugiere hablar de violencia, ésta es entendida como una conducta intencional y dañina, ejercida sobre alguien en particular, previamente liberada y dirigida, puede ser activa o pasiva. (En México, los índices de violencia, corrupción e impunidad han crecido en las últimas décadas; el narcotráfico y la delincuencia organizada han sistematizado el "baño de sangre", los medios de comunicación masivos difunden como espectáculo, la ola de ejecuciones, operativos, etc.) El término víctima, se refiere a todo ser viviente destinado al sacrificio. Desde el punto de vista utilizado habitualmente, una víctima, es la persona que sufre daño o perjuicio, que es provocado por una acción, ya sea por culpa de otra persona, o por fuerza mayor.

En palabras de Lipovetsky, la fiebre victimista: "es una epidemia de naturaleza y amplitud inéditas que se ha adueñado del Nuevo Mundo"⁵⁸. El fenómeno corresponde en primer lugar a la deriva del derecho de responsabilidad, que lleva a un número cada vez mayor de ciudadanos y de consumidores a dárseles de víctimas de servicios, productos o acciones diversas, a designar culpables y responsables tanto individuales como institucionales, a emprender acciones judiciales, a reclamar una indemnización por daños directos o indirectos. Aunque también designa una nueva sensibilidad feminista que recalca el calvario que sufren las mujeres y denuncia la espiral de las agresiones criminales de las que son objeto.

Un ejemplo lo marca las estadísticas en Estados Unidos donde casi una, de cada dos mujeres, ha sido violada o ha sido víctima de algún intento de violación; el 40% son objeto de acoso sexual; 150 mil mueren cada año de anorexia, martirizadas por la tiranía de la delgadez; el 28 por ciento de las parejas confiesan relaciones violentas, y; el 50 por-

58 Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, p. 63.

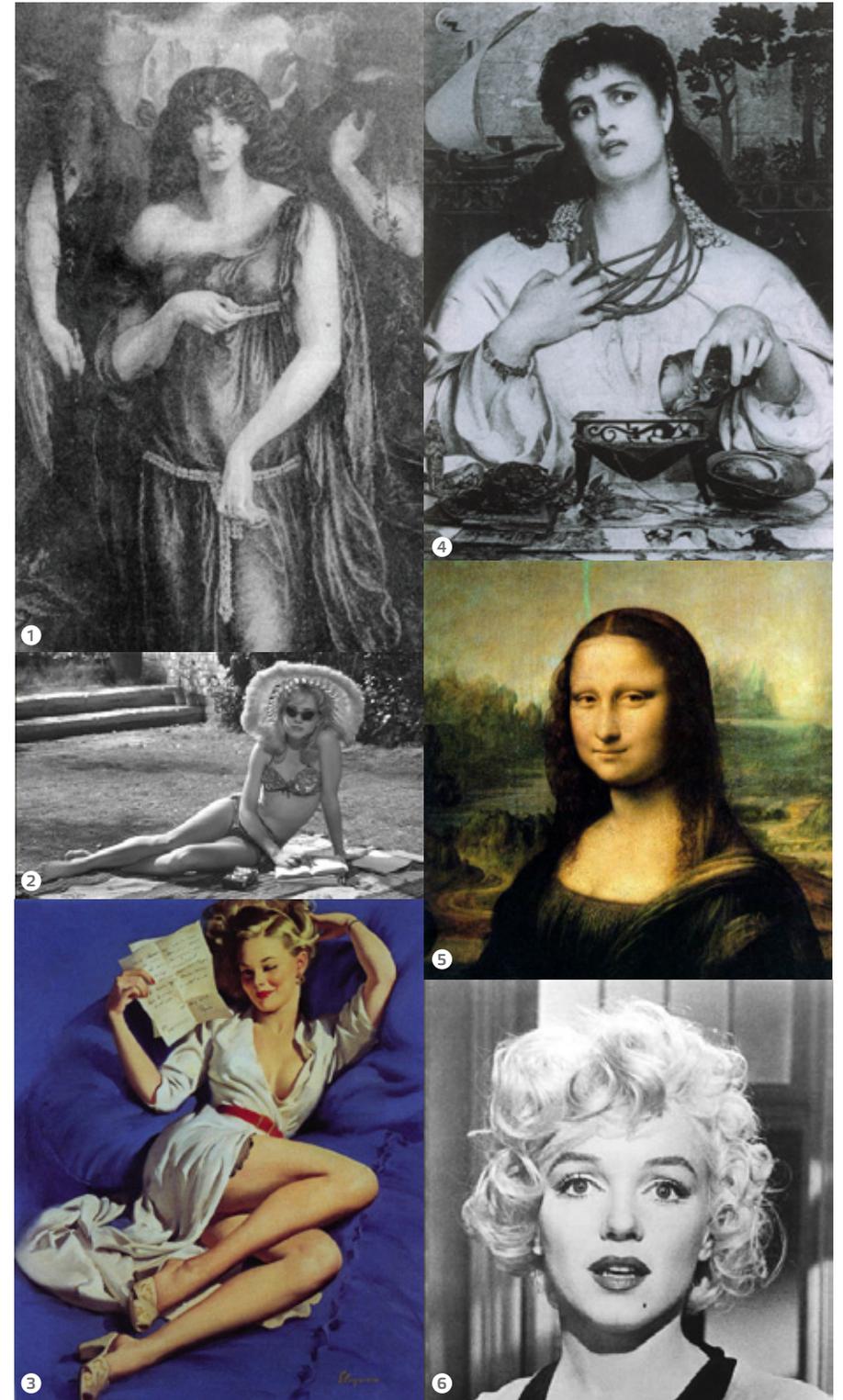
ciento de las mujeres han sido golpeadas el menos una vez durante su vida en pareja; uno de cada siete maridos ejerce sus prerrogativas mediante la brutalidad; los crímenes sexuales se incrementaron en un 160 por ciento entre 1976 y 1984; las violaciones declaradas progresan cuatro veces más a prisa que la tasa de criminalidad global. Datos que autorizan a las ultrafeministas a hablar, sin prestar demasiada atención a los matices, de "guerra contra las mujeres."⁵⁹

Este asunto referente a las violaciones, ilustra de manera ejemplar el complejo victimista contemporáneo. Es sorprendente ver que dichas violaciones son perpetradas por *allegados* de la víctima. Este tipo de violación se conoce con el nuevo nombre: *date rape*, la violación entre íntimos y esto constituye el núcleo del nuevo espíritu victimista. La cultura victimista se construye, según un estricto maniqueísmo como que todo hombre es potencialmente violador y hostigador, y que toda mujer es una oprimida. Mientras que los hombres son lúbricos, cínicos, violentos, las mujeres aparecen como seres inocentes, bondadosos, desprovistos de agresividad. Todo el mal proviene del macho. Ni siquiera la relación sexual en sí, escapa a esta presunta disquisición. El falo es un arma, y toda penetración de un hombre a una mujer se asemeja a una violación.

En México también existen altos índices de violencia hacia la mujer, el asunto más abominable de la historia criminal de todos los tiempos, se ha suscitado en Ciudad Juárez, ciudad fronteriza al norte de México, frente a El Paso, en Texas, donde más de 300 mujeres han sido asesinadas de acuerdo a un ritual inmutable: secuestro, tortura, crueldades sexuales, mutilaciones, estrangulamiento. Desde hace diez años, a un ritmo promedio de dos cadáveres mensuales, se descubren en los suburbios de la ciudad cuerpos de mujeres, adolescentes y niñas- desnudos, lastimados, desfigurados-. Los investigadores más serios piensan que se trata de la acción de dos "asesinos en serie", psicópatas, que siguen sin ser hallados. Otro ejemplo se denuncia en la mayor parte de los anuncios políticos, donde las mujeres son presentadas como víctimas, se observa la imagen de la mujer desde la victimización, siendo ellas las más afectadas por un problema como la falta de servicios de salud, desempleo, aborto y violencia.

Para concluir este apartado, considero que la víctima es el fenómeno sociocultural convertido en un estereotipo actual, es quizá el punto álgido al que se ha llegado después de tantas imposiciones, omisiones, subyugaciones hacia la mujer, pero sobretodo un tema vigente que seguirá generando líneas de investigación.

59 Marilyn French, *La Guerra contra las mujeres*, Barcelona, Plaza&Janes, 1992. Citado por Gilles Lipovetsky, *Op. Cit.*, p. 63.











42



45



43



46



44



47



47



47



49

48



50

Índice de imágenes

Capítulo 2

1. D. G. Rossetti. *Astarte Syriaca*, 1877, óleo, 183X106.7, Art Galleries, Manchester.
2. Lolita. *Stanley Kubrick*, 1962. Fotograma de la película.
3. Gil Elvgren. *Pin-up girl art*, 1960.
4. Frederick Sandys. *Medea*, 1868, óleo 62X46, City Museum and Art Gallery, Birmingham.
5. Leonardo Da Vinci. La monalisa.
6. Marilyn Monroe, Fotografía.
7. Brigitte Bardot. Fotografía.
8. Cindy Sherman. Untitled Film Still #21, 1978. Fotografía en blanco y negro.
9. Cindy Sherman. Untitled Film Still #22, 1978. Fotografía en blanco y negro.
10. Cindy Sherman. Untitled Film Still #3, 1977. Fotografía en blanco y negro.
11. Cindy Sherman. Untitled Film Still #84, 1980. Fotografía en blanco y negro.
12. Cindy Sherman. Untitled Film Still #5, 1977. Fotografía en blanco y negro.
13. Cindy Sherman. Untitled Film Still #11, 1978. Fotografía en blanco y negro.
14. Cindy Sherman. Untitled Film Still #2, 1977. Fotografía en blanco y negro.
15. Cindy Sherman. Untitled Film Still #15, 1978. Fotografía en blanco y negro.
16. Cindy Sherman. Untitled Film Still #35, 1979. Fotografía en blanco y negro.
17. Cindy Sherman. Untitled Film Still #14, 1978. Fotografía en blanco y negro.
18. Cindy Sherman. *The Secretary at Artist Space*, 1977. Fotografía en blanco y negro.
19. Cindy Sherman. *S/T*, 1989
20. Cindy Sherman. Untitled # 361, 2000.
21. Arte Chicano. Yolanda M. *Portrait of the artist as the virgin of Guadalupe*, 1978, óleo pastel sobre papel, 32X24 cm.
22. Arte Chicano. Victoria F. Franco, *Our lady of Guadalupe*, 1978, óleo pastel sobre papel, 32X24 cm.
23. Tilma de la Virgen de Guadalupe.
24. Ma. Eugenia Chellét. *La virgen y el lobo*, 2004. Performance. Registro de Alejandro Pizarro.
25. Cindy Sherman. *S/T*, 1989. Fotografía en color, 170 x 142 cm.
26. Genaro Urrutia. *Maternidad*, h. 1925.
27. Francisco Marin Bagües. *Las tres edades (detalle)*, 1919.
28. Gustav Klimt. *La joven virgen*, 1913
29. John Valadez. *The wedding*, 1985. Oleo pastel sobre papel, 38 X 50 cm.
30. Ninón Sevilla. *Rumbera*.
31. Maya Goded. *Juego de espejos*. Fotografía.
32. Maya Goded. *Juego de espejos*. Fotografía.
33. Kess Van Dongen. *Femme Fatale*, 1905, Óleo.
34. Edouard Manet. *Nana*, 1877. Óleo, 154X115cm, Kunsthalle, Hamburgo.
35. Matahari.
36. Marlene Dietrich. *El ángel azul*.
37. Mae West.
38. Theda Bara.
39. Greta Garbo.
40. Tallulah Bankhead.
41. Lauren Bacall y Humphrey Bogart.
42. Nazimova encarnando a Salomé.
43. José Gutierrez Solana. *Mujeres de la vida*, 1915-1917, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
44. Ramón Casas. *Au mollin de la Galette*, 1892. MNAC.
45. Paloma Navares. *Autorretrato agosto*, 2000-2001.
46. Rusiñol. *La morfina*, h. 1894, Museo del Cau Ferrat.
47. Fotografiable. Serie fotográfica.
48. Fotografiable. Serie fotográfica.
49. Fotografiable. Serie fotográfica.
50. Ana Busto. *El invitado*, 1994. Fotografía.

*Representación de la
MUJER
en la actualidad*

**Tres Estereotipos Visuales en
el Arte Contemporáneo**



Desarrollo de un Proceso Creativo

Capítulo 3

3.1

La problemática de la imagen y la cultura visual

Es en la década de los veinte las vanguardias cinematográficas surgen tras la búsqueda de una nueva sensibilidad estética, marcando a su vez el comienzo de un cine experimental. No obstante, es en este campo cinematográfico se encuentra una amplia investigación feminista que interroga los discursos y narrativas dominantes así como la relación cine-cultura-género.

El primer cine de mujeres se forma y nutre de los movimientos artísticos denominados *vanguardistas*. El expresionismo alemán, el surrealismo, el dadaísmo, el formalismo ruso y el impresionismo francés intervinieron en la gestación de una concepción cinematográfica alternativa, en la que participaron las primeras mujeres directoras.

Dichas figuras del cine independiente son la cineasta francesa Gaermaine Dulac y la norteamericana Maya Deren. Dulac es recordada como la primera mujer en realizar películas de largometraje, una de las cintas que realizó fue: *La Concha y el Reverendo* cuyo guión fue escrito por el poeta francés de cierta influencia surrealista, Antonin Artaud. La película permite ver el inicio de un cine construido a partir de imágenes que, de forma consciente o inconsciente, se unen para contar historias oníricas.

Por otro lado, Maya Deren fue partidaria de un surrealismo expresionista; exploró los deseos, las obsesiones y alienaciones de la mujer, aunque fue escasa su obra, el trabajo de esta cineasta se ha mantenido de manera íntegra, ya que vinculaba su arte con la poesía y el cine. No por nada sus películas son descritas como poemas visuales y sueños convertidos en filmes (fig. 1); al respecto ella se pronunciaba así: “yo era poeta, antes de ser cineasta, [...] era un poeta muy pobre porque pensaba en términos de imágenes.”⁶⁰ Pues se sumergía en su subconsciente para descubrir ideas, sensaciones, ansiedades y emociones, para luego traducirlas y expresadas en un lenguaje fílmico, dando paso y forma a una experiencia personal.

En *Meshes of the afternoon* (fig. 2-6), la célebre película que Maya Deren realizó en 1942, utiliza un lenguaje cinematográfico donde ella utiliza los recursos de: paneos de sutil movimiento, manejo de continuos planos subjetivos; así también, utiliza su propio cuerpo cuadro a cuadro, proyectándolo en forma de sombras sobre distintas superficies, expresadas en un montaje rítmico, cuyo movimiento dentro del cuadro es el que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen⁶¹, dejando ver una realidad subjetiva.

Un elemento importante en sus filmaciones lo conforman: los espejos, los cuales tenían una connotación importante, ya que éstos establecen una conexión silenciosa con los ojos, sugiriendo la posibilidad del ensueño o aún más, de alucinación, percibiendo también una narrativa cíclica y una estructura que manifiesta la repetición en los distintos planos.

Hay un plano de *Meshes of the Afternoon*, que representa a la autora y actriz encastrada a la ventana de su apartamento californiano, vista desde el exterior a través de

⁶⁰ Maya Deren, *In the mirror of Maya Deren*, 2001. Dir. Martina Kudlacek.

⁶¹ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, México, Siglo Veintiuno, 2003, p. 75.

un cristal que suaviza sus rasgos étnicos (fig. 4). Quienquiera que ignore la condición de la vanguardista de la autora no podrá por menos regocijarse en el *glamour* que destila la diva. Anaïs Nin, quien compartió con Deren algunos círculos artísticos en Nueva York, no dejó de percibir el efecto *Boticelli* que produce la imagen; una imagen ciertamente representativa de este trabajo y a su vez referente para ejemplificar esa representación quizá espontánea de personajes estereotipados en la cultura occidental. En efecto, la explícita alusión a la *Primavera* del pintor florentino, la pulcra naturaleza reflejada en el cristal de la ventana, la sutileza aérea de las manos femeninas [la cual refleja su profesión de bailarina], su cabello desordenado y sus sencillos vestidos otorgan a la estrella un mágico equilibrio entre pálida madona y seductora sin artificio.⁶²

Considerando una segunda opción, dentro de este análisis crítico, es la de una posible abstracción, en la cual la imagen se reduce a una síntesis de elementos, en el caso de Maya Deren, la proyección de su imagen al sugerir una separación significativa del todo al que pertenece, transformándose en un todo independiente y resaltando su valor formal.

La película es una proyección de los deseos y de los miedos del que sueña, establece una atmósfera con tintes paranoicos y de desconfianza; así también es una secuencia del tiempo que transcurre y se asocia al cambio, a la transformación, a la metamorfosis en el tiempo de la mujer que también es parte esencial de la obra de Deren.

Un personaje que destaca en este rodaje es sin duda, la figura encapuchada, misteriosa y a la vez fascinante, cuya cara reflexiva soporta el espejo a la forma del rostro agregándole otra dimensión, reflejando detrás la identidad de los que se pudieran mirar en ella, podría elevarse a éste elemento dentro del concepto de la *máquina deseante*⁶³ de Deleuze, o del cuerpo sin órganos, la cual se traduce en el deseo del inconsciente del personaje principal que es Maya Deren. En realidad, Deren en una bisagra que practica la inserción de las artes plásticas en el mundo del cine y viceversa.

Aquí establezco la relación con los *Film Stills* de Cindy Scherman, quien al respecto describe lo siguiente:

Cuando niña me pegaba a la TV y amaba las películas. Había un show "The Million Dollar Movie pasaban el mismo film una y otra vez, cada noche por una semana, así que podías conocerlo a fondo. Recuerdo el asombro a través de una película del futuro bizarro que estaba realizada de sólo imágenes fijas excepto por una de las escenas finales que te conmovía: era La Jetée de Chris Marker que debió haber estado en PBS [...] En otra ocasión había ido con mis padres a una cena y padecer mirando TV en el sótano [...] Rear Window de Hitchcock [...] amé todas aquellas viñetas de Jimmy Stewart, observando en las ventanas alrededor de él, uno no sabe mucho acerca de aquellos personajes, así que tratas de recrear esas piezas de sus vidas.⁶⁴

62 Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Editorial Paidós, 2004, p. 167.

63 Véase en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*

64 Cindy Sherman, *The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003, p. 4.

En el párrafo anterior se describe claramente la idea principal de la obra plástica contemporánea de la norteamericana Cindy Scherman, cuyas obras al igual que la de Maya Deren realizan un estudio de género, de otredad y hasta fantasmático, en donde cada personaje es interpretado por ella misma. Ambas nos remiten su presencia, es decir, manejan imágenes donde aparecen ellas mismas representando un drama, situaciones donde todos los detalles probablemente anecdóticos, han sido suprimidos.

Infiero que el cine se asemeja a la pintura, la música, la literatura, la danza y a su vez las combina para hacerlas converger y sellarlas en un acontecimiento visual, es en esto que estriba su superioridad sobre las demás artes; "trata directamente con el tiempo verdadero, el tiempo de la vida, al que las demás artes acceden sólo indirectamente.⁶⁵ Es así como encontramos en el cine un anhelo de trascendencia, de recuperación del tiempo, en el se transforman ideas y se traspasan los límites de pensamiento humanista para crear categorizaciones, serializaciones, es decir una multiplicidad territorial visual.

Al respecto Artaud mencionaba que "*el cine es revelador de toda vida oculta, pero es preciso saberla adivinar de manera adecuada*⁶⁶. De tal manera ya no se utiliza para contar historias, una acción exterior, sería como ir en contra de su fin más profundo. Así también, el cine ha llegado en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en el que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones.

Sherman menciona al respecto del cine: *El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor.*⁶⁷

El cine reclama temas excesivos y psicología minuciosa, de igual forma reclama rapidez, pero, sobre todo, la repetición, la insistencia, el retorno sobre lo mismo, toda su complejidad y las múltiples capas que tiene la imagen. Cuya problemática deviene en pensar, problematizar y criticar las imágenes y esto lo encontramos en la idea de *afección*, es decir interpretar las imágenes que se desarrollan en el sentido de su significación interior, que va de fuera a dentro es decir la percepción de sí a través de sí. El cine como recurso ejecutante de expresión por parte de los creadores y productores de la imagen, ha sido el medio para decir el mundo.

La obra de Maya Deren como referencia visual, la manipulación del aparato cinematográfico, la secuencia, la fragmentación, la narrativa ilógica, la banda del sonido ambiente son los elementos que convierten la interpelación en una contemplación trascendental para el espectador.

Así también, he tomado como referencia los *film stills* de Cindy Scherman, como instantes recobrados en la memoria, que a su vez ha sido influenciada por Chris Marker, con *La jetée*, de donde retomo la idea del montaje poético de los instantes del tiempo, interpretándolos como una alegoría de la visión y de la memoria tomando como elemento principal mi propio cuerpo.

65 Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 38.

66 Antonin Artaud, *El cine*, Madrid, 1992, p. 14.

67 Cindy Sherman, *Op. Cit.*, p. 4

Otra artista que repercutió en mi discurso plástico fue Pipilotti Rist, una videoartista que ha marcado las prácticas artísticas durante los años 90. Sus trabajos se inscriben dentro de un arte narrativo, cuyo tema es la memoria de la experiencia vivida que no es pasado sino que se hace presente. En cierta forma autobiográfico, pero que se sitúa más allá de la mera anécdota personal. El leitmotiv de su obra lo conforman el cuerpo, el deseo, el sexo, lo fluido, el movimiento, y la música. Y que además, por su estética y los procedimientos elegidos -próximos al llamado "cinema expandido"- nos proporciona un estímulo de frescura e inmediatez. En "Ever is over all" (fig. 7), una mujer pasea -se desliza bailando casi como en un musical- por la calle rompiendo alegremente las ventanillas de los coches con una flor. Nadie se extraña. Los niños, los que pasan, un policía la saludan y la sonríen despreocupadamente. Sin duda, es un discurso que recurre a códigos feministas. En *I'm not the girl who misses much*, (*Yo no soy la chica que pierde mucho*, 1986) (fig. 8-12) Rist se muestra bailando ante la cámara con un vestido negro con el pecho descubierto y labios rojos. Las imágenes son monocromáticas y difusas. Canta "No soy la niña que se pierde mucho", su versión del estribillo de la canción Happiness is a Warm Gun de John Lennon ("Ella es una niña que pierde mucho") Al final, la imagen se vuelve azul y un poco poco difusa y el sonido se detiene.

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza -y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad. Aún más, en nuestra civilización de la imagen", como lo ha llamado Barthes, el cine funciona en realidad como una máquina de *creación de imágenes*, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen.

3.2

La imagen de la mujer como pretexto y su inserción en la técnica de grabado

Anteriormente he reflexionado sobre la disciplina del cine, el video y el performance, cabe mencionar que estas disciplinas influyeron de manera teórica, práctica y visual tanto en el desarrollo y el proceso creativo de la obra gráfica, como en la construcción del discurso conceptual de la temática hasta ahora expuesta. Principalmente el cine por ser una disciplina que además de tener como premisa la exposición de la imagen, también explora los terrenos de género, así como el video y el performance cuyos recursos discursivos de la creación plástica en diversos artistas han enriquecido la propia.

Ahora, reunir en este apartado lo relacionado con el estudio de la imagen resultaría un tanto artificial y extenso. Sin embargo, expongo que la idea de representar la imagen

de la mujer surge a partir de la necesidad de analizar un aspecto de identidad propia a través de una revisión iconográfica de artistas plásticos contemporáneos, de las circunstancias propias de su producción, sus funciones, las estrategias visuales de acción y la experiencia propia de ser mujer.

La osadía de indagar sobre sí misma, dice Rosario Castellanos⁶⁸ es la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual que es duramente reprimida y castigada por el aparato social.

En primer lugar quiero describir el comienzo de la experimentación plástica en la disciplina del grabado y el manejo de imágenes a través de la selección de fotografías, recortes, collages, etc., y para ello es necesario mencionar la intención conceptual y narrativa que contienen estas imágenes.

Partiendo de un acercamiento a la imagen de la mujer y la especificación en los estereotipos virgen-madre (fig. 1), prostituta-mujer fatal (fig. 3) y víctima (fig. 4) como búsqueda y a la vez como un descubrimiento de una imposición de la sociedad patriarcal, inicié una búsqueda de imágenes de arquetipos, prototipos y estereotipos visuales, en su mayoría predominaban las mujeres fatales (fig. 2), las *pin-ups* (fig. 4) y algunos maniqués; sobretudo las mujeres que vestían atuendos contrastantes como *corsettes* sensuales, medias y ligeros con zapatillas tipo *estileto*, los cuales se transformaban en objetos sado-masoquistas, con elementos que se traducían como instrumentos de tortura; otras tipo *pin-ups*, las cuales portaban diversos atuendos o personificaciones (vaquera, soldado, pirata, etc.) siempre con ese semblante inocente y picaresco (fig. 6 y 7).

Todas estas imágenes las reuní para construir una serie de collages, una vez transferidos a la matriz continuaba con otro discurso gestual a partir de dibujo y textos, en total fueron 17 impresos en las técnicas de siligrafía; la cual consiste en un proceso electrográfico, es decir, es a partir de una imagen fotocopiada y transferida a una matriz de lámina de Offset, su proceso de adhesión es a través de una capa de silicón, el cual se somete a cierta temperatura de manera que fije las zonas que no son intervenidas ni con imagen, dibujo o texto, el siguiente paso es dejar que se enfríe y limpiar la superficie de modo que el boceto quede descubierto del tonner y a su vez haya quedado un registro que permita la aplicación de tinta tipográfica en dicho dibujo; y por último la técnica tradicional de huecograbado, de la cual utilice principalmente el aguafuerte sobre planchas de cobre.⁶⁹

Es la última pieza de esta serie donde retomo la técnica antigua del fotograbado y realizo un autorretrato personificando a una mujer fatal (fig. 16), es aquí donde marco esa transición; es decir, abandonar la idea de apropiarme de imágenes de mujeres en distintas representaciones, para dar a paso a la autorepresentación de mi propia imagen.

68 Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, FCE, 2003, p. 20.

69 Esta técnica de grabado, debe su nombre al nombre del ácido que se emplea durante el proceso de realización de las planchas o matrices de grabado y que es el ácido nítrico rebajado con agua que se conoce como aguafuerte. La técnica de grabado aguafuerte fue desarrollada en el año 1432 por el orfebre italiano Maso Finiguerra.

3.3

La autorepresentación en la imagen digital. La disciplina del video y el performance como una inquietud discursiva

Anteriormente se habló de las distintas representaciones de la imagen de la mujer como pretexto para un discurso en la disciplina de la estampa. Ahora, en este apartado se tratará sobre la transición de esa selección y apropiación de imágenes, que a través de collages y estampaciones en diversas técnicas construyeron una narrativa visual gráfica; hacia otras significaciones con distintos medios tales como la fotografía, el photoshop y la impresión digital.

En este segundo ciclo la temática empezó por la inquietud de explorar otros lenguajes que del cuerpo femenino se desprenden. Inicialmente, con la disciplina del grabado como medio anticipador, en donde participaba el metal como matriz, surgió la idea de utilizar el cuerpo como matriz directa para impresión, es así como se realizó una acción de imprimir partes de mi cuerpo con tinta sobre papel artesanal. Dicha acción sólo quedo registrada en fotografía, ya que el resultado no se acercó a lo pensado y quedó como ejemplo de body art (fig. 17-20).

Sin duda, la propuesta siguió girando entorno al cuerpo autorreferenciado, y fue a través de la práctica fotográfica digital donde conseguí un adecuado discurso de acuerdo a lo que se pretendía evidenciar y cuestionar, es ahí donde abordó una visión de mi misma, donde construyo una identidad propia placentera y lúdica, es ahí donde manifiesto que el cuerpo femenino nos pertenece, dentro de las diferentes lecturas que de él se pueden desprender (fig. 21-24).

Es preciso señalar que existen referencias y que la utilización de la fotografía por parte de las artistas ha estado contribuyendo de sobremanera a enriquecer los discursos y a plantear de forma evidente la superación de la fotografía documental (aludiendo en sus discursos a la no veracidad de la fotografía documental, a su capacidad de mentir y desarrollando aspectos como realidad y ficción, verdad y mentira, etc.). Es a través de la fotografía que desarrollo una serie de autorretratos y experimento con las posibilidades del medio: programas digitales, iluminaciones, objetos, vestuarios, escenarios y collages.

En relación a esta propuesta encuentro a Claude Cahun⁷⁰ (fig.14-17) es una fotógrafa que precede en temática a la obra de Cindy Sherman en el sentido en que utilizan su propio cuerpo como soporte de una representación, como investigación sobre el problema de la imagen a través de la identidad del artista, ella emprende con sus autorretratos una investigación sobre la identidad que no abandonará hasta casi el final de su vida (fig. 25 y 26).

El carácter innovador de su trabajo radica precisamente en la investigación que lleva a cabo sobre su propia identidad, en tomarse a sí misma como modelo tanto de la pér-

⁷⁰ Pseudónimo de Lucette-Lucy-Schwob, originaria de Nantes, Francia nace en 1894 en el seno de una familia de alta burguesía intelectual, realiza estudios en un colegio de Oxford y más tarde, Filosofía y letras en la Sorbonne, París, muere en Isla de Jersey, G. B. en 1954.

da de identidad como, en consecuencia, de la constatación de la multiplicidad, de la diversidad de identidades que experimenta el hombre moderno, dando así con el modelo de identidad fija y sustantiva. Claude Cahun plantea toda una complejidad no dudando en travestirse, en metamorfosearse, en introducirse en la piel de diferentes personajes. Jugando con la vestimenta, con el maquillaje, con las máscaras, cortándose el pelo (rapándose), pintándose de rosa o de oro metálico, se convierte en diablo, en Angel, en una ciega guiada por un gato y a menudo adopta la figura del hombre, rompiendo la frontera entre los géneros y asumiendo su condición de homosexual.

Es necesario comentar que no es ningún tipo de acercamiento al narcisismo, como en algún momento criticó Lucy Lippard a Hannah Wilke⁷¹, en este caso es curioso destacar que Cahun siempre estudio sus contornos y escrutó hasta el cansancio su rostro. Tomado a menudo de perfil, resalta su nariz encorvada y prominente, que revela un gran parecido con su padre. El espejo junto con la máscara, otro de sus *leit motiv*, remite a la imagen del doble y se convierte en metáfora de las diversas realidades que en él se reflejan. Con ayuda del fotomontaje multiplica su imagen por doquier. En sus autorretratos, ninguna figura es más natural, más verdadera que la otra porque, como señala Judith Butler, "no hay original".

La gran aportación de Claude Cahun es haber impuesto el género masculino/femenino como una imitación. Más aún, arrancando la noción de género al mimetismo para inscribirlo en el registro del lenguaje: como una citación. Su osadía reside en reivindicarse así misma como ser distinto, independiente, rebelde, múltiple, que cuestiona el papel de la mujer en un tiempo y dentro de un contexto surrealista, cuyos miembros a medida tendían a relegarla al rol de musa y, por tanto, supeditada al hombre.

Es entonces que realizo una serie de fotografías en donde implico a mi cuerpo como eje principal personificándolo en diversas representaciones. Dichas imágenes son seleccionadas e intervenidas digitalmente por medio del programa photoshop e impresas en diversos soportes. Dicho proceso me lleva a reflexionar sobre el juego de la autorepresentación.

Fue en el Taller *La mirada digital* dirigido por el Mtro. Rubén Tortosa, donde retomo estas piezas explorándolas con la aplicación de diversas técnicas electrográficas, el resultado de este curso fue la realización de una serie de collages donde juego con mi imagen y otras piezas femeninas.

Este proceso me lleva a reflexionar sobre el juego de la autorepresentación, en donde no me interesa tanto analizar a la mujer en sí misma, sino solo mi apariencia ante la mirada del espectador, comparándome, simulándome como esos personajes femeninos; en primer lugar realice una serie de 10 fotografías donde mi inquietud era representar al estereotipo de la *Diva*, este fue el primer ejercicio que realice con el fin de experimentar con mi cuerpo y la capacidad de sumergirme en un personaje tan contrastante con mi naturaleza reafirmando esta imposición como estereotipo universal (fig. 27 y 28).

⁷¹ Lucy Lippard llegó a decir de Wilke que en su obra se adivinaba una "confusión sobre su papel como mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista", en Lippard, Lucy, *The pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, Art in America, mayo-junio de 1976, p. 75-76.

Después, se ejecuta otra serie titulada *Esta no es una princesa*, la cual está conformada por 6 impresos digitales (fig. 29-34), en las cuales el personaje principal vuelve a ser yo misma sin ninguna personificación, el *leitmotiv* de la obra recae en un vestido de niña de 3 años, el cual manejo y manipulo tratándolo de adecuar a mi cuerpo, dicha acción intenta reflejar los estereotipos femeninos de mi contexto (por ejemplo: la mujer coqueta) a su vez una posible nostalgia por una inocencia perdida.

Enseguida realice una serie de 30 fotografías donde intento representar de forma lúdica al estereotipo de la femme-fatale, de las cuales sólo 2 resultaron ideales para trabajarlas en huecograbado (fig. 35 y 36). Otra actividad alterna a este taller, fue la de realizar una serie de 30 imágenes cuyo registro es resultado de un ejercicio que realice en el curso titulado *De la imagen alegórica al Pin-up: arquetipos y estereotipos en el arte* impartido por la Mtra. Ma. Eugenia Chellét, en el cual se propuso una sensibilización sobre la naturaleza de la representación, a partir de imágenes arquetípicas del arte universal, iconos, prototipos de la sociedad actual y de estereotipos mass-media.

Es en este curso donde surge la inquietud de incursionar en otras disciplinas, tal es el caso del performance⁷², cabe destacar a Ma. Eugenia Chellet como ejecutante de dicha disciplina, así también como una gran influencia que me condujo a investigar y a realizar algunos ejercicios que me llevaron a una mejor exploración sobre el tema (fig. 37-45).

De esta manera me dirijo a estudiar sobre el arte del performance cuya forma híbrida y efímera conlleva un alto grado de cruce de disciplinas y está dotado de una gran capacidad para implicar al público. Es importante aclarar que esta propuesta inicial me condujo a indagar sobre esta disciplina, de manera que lo que me sedujo a ello fue la importancia que asume el cuerpo de la artista como el principal soporte de la acción y porque siempre recurre a lo autobiográfico. En este momento, encuentro en el performance la posibilidad de intervenir la realidad a partir de acciones, incluso como parte del trabajo cotidiano, es decir, es integrado a la vida.

En la actualidad existen mujeres artistas en México que ejecutan dicha disciplina tal es el caso de Ma. Eugenia Chellét, Mónica Mayer⁷³, Maris Bustamante, Niña Yhared 1814, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Andrea Ferreira, entre otras. Su obra se caracteriza por un individualismo, por la ambigüedad, por la falta de arraigo en la militancia y una estrategia de apropiación y trastocación de imágenes y conceptos a partir de los cuales realizan una crítica a la sociedad.

Esta experiencia me llevo a conocer y a investigar sobre algunas de las performances así como su obra plástica. Tal fue el caso de Mónica Mayer, Rocío Boliver "Congelada de Uva", Ma. Eugenia Chellét, Lorena Wolffer y Niña Yhared 1814, cada una de ellas con diferentes maneras de proyectar sus ideas pero con un objetivo similar, la imagen de la mujer.

⁷² El *performance* tiene elementos de ritual, de teatro o de otras formas de expresión, pero a diferencia del ritual que conlleva una repetición permanente, el *performance* es una obra única y por eso está relacionado al arte.

⁷³ Mónica Mayer es originaria de la ciudad de México. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y posteriormente obtuvo una maestría en Sociología del Arte en Goddard College en eu. Ha expuesto ampliamente en México y el extranjero, tanto individual como colectivamente y ha presentado más de un centenar de performances. Mayer es columnista del periódico El Universal desde 1989 y ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras, como Performance Research (Gran Bretaña).

Chellét sin duda fue la que más me enseñó y me sorprendió por la fuerza de su carácter, pareciera que ella es todos y cada uno de los estereotipos femeninos, ella personifica a la madre, la virgen, la diva, la femme-fatale, la pin-up, personajes mitológicos, etc., y fue a través de toda la investigación que ha desarrollado a través de 30 años en la cual se acerca a la iconografía, al estudio de los arquetipos, prototipos y estereotipos. Al respecto, Chellét argumenta sobre su obra lo siguiente: "Mi obra parte de la fragmentación del collage y se integra en el arte-acción del rendimiento, un arte del presente, anímico, sin estrategias, sin límites, se asemeja a la vida misma porque puede serlo sin diluyentes o contraer el espacio y el tiempo. Es un arte extravagante, campo de cultivo para la teoría, la filosofía y la crítica, se puede conceptualizar pero no definir. Es un espacio en el que se ejerce el anhelo arquetípico de libertad total. El arte en general y el performance (arte-acción) en particular, han sido en mi vida la mano salvadora que me ha permitido ser y estar en el tiempo y en el espacio. A través de explorar el arte-objeto, la fotografía, la electrografía, el collage, la instalación, el video, el arte-acción y el performance me percaté que lo más importante para existir es el cuerpo. Mi cuerpo lo muestro en proceso continuo, documentado, divinizado, mutilado, reemplazado y reinventado. Este cuerpo es la proyección del ánima y del animus, de lo femenino y lo masculino, la conexión con el cielo pero sobre todo, con la tierra de los fantasmas del inconsciente arquetípico vuelto visible y traducido en imágenes prototipo, ideales alcanzables en el sueño del arte. Mi obra a veces irónica, a veces nostálgica está siempre ensimismada en mis retratos y autorretratos, muestra el tránsito de mi vida por otras vidas, encapsulada en mi propia red y al mismo tiempo crisálida. Mi discurso plástico me enuncia presente en la historia del arte, desde la misteriosa Venus de la Corna del paleolítico, pasando por las hermosas venus como la de Botticelli y la fetichizada Mona Lisa, las vírgenes cristianas del Renacimiento hasta las chicas pin-up que acompañaron a los soldados en la II guerra Mundial y las divas del cine de Hollywood grandes tejedoras de ensueños colectivos.

De sus performances, los que he destacado son: *La virgen y el lobo* (fig. 24) el cual realiza dentro del 3er Encuentro Nacional de Performagia realizado en el Museo del Chopo en 2005.



Índice de imágenes
Capítulo 3

1. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
2. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
3. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
4. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
5. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
6. Maya Deren. *Meshes Of The Afternoon*, 1943. Fotograma del video.
7. Pipilotti Rist. *Ever Is Over All*. Fotograma del video.
8. Pipilotti Rist. *I'm Not The Who Misses Much*. Fotograma del video.
9. Pipilotti Rist. *I'm Not The Who Misses Much*. Fotograma del video.
10. Pipilotti Rist. *I'm Not The Who Misses Much*. Fotograma del video.
11. Pipilotti Rist. *I'm Not The Who Misses Much*. Fotograma del video.
12. Pipilotti Rist. *I'm Not The Who Misses Much*. Fotograma del video.
13. Claude Cahun. *Autorretrato*.
14. Claude Cahun. *Autorretrato*.
15. Claude Cahun. *Autorretrato*.
16. Claude Cahun. *Autorretrato*.

Proceso Creativo de

*Tres
estereotipos visuales
en el arte contemporáneo*

Virgen-Madre, Prostituta-Femme Fatale y Víctima

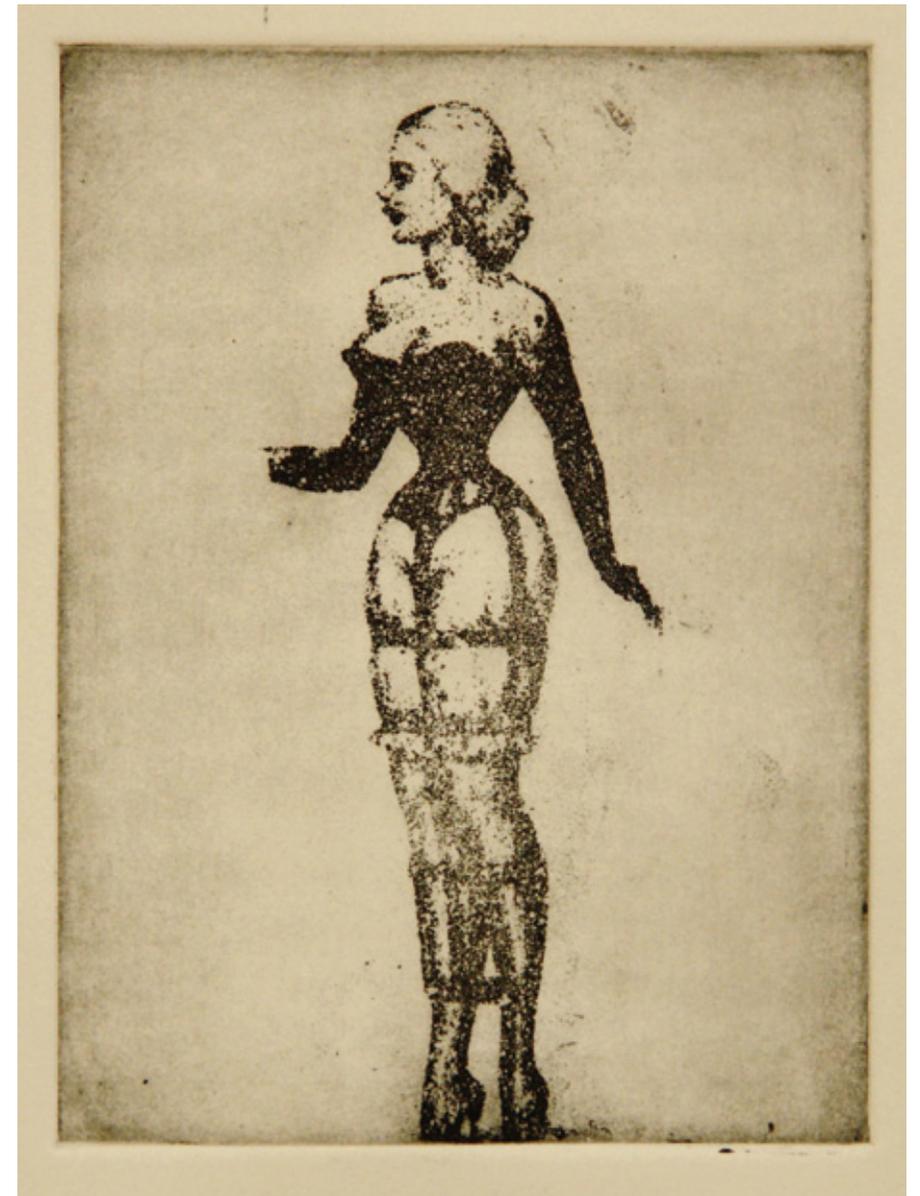




17. *Estereotipo: Virgen*. Siligrafía, 30 cm X 35 cm, 2006.



18. *Estereotipo: Femme Fatale*. Siligrafía, 15 cm de Diámetro, 2006.



19. *Estereotipo: Prostituta*. Siligrafía Sobre Metal, 15 cm X 10 cm, 2006.



20. Estereotipo: Pin Ups Y Víctima. Siligrafía, 30 cm X 40 cm, 2006.



21. Estereotipo: Femme Fatale. Siligrafía, 30 cm X 40 cm, 2006.



22. Estereotipos De Life. Siligrafía, 40 cm X 30 cm, 2006.



23. Autorretrato. Estereotipo: Femme Fatale. Siligrafía, 15 cm X 10 cm, 2006.



25. Estereotipos Femeninos. Siligrafía, 30 cm X 30 cm, 2006.



24. Estereotipo: Prostituta. Siligrafía Sobre Metal, 10cm X 8 cm, 2006.



26. Estereotipos Femeninos. Siligrafía, 30 cm X 30 cm, 2006.



27. Estereotipos Femeninos. Siligrafía, 30 cm X 30 cm, 2006.



28. Estereotipo: Bizarro. Siligrafía, 30 cm X 40 cm, 2006.



29. Estereotipo: Bizarro. Siligrafía, 30 cm X 40 cm, 2006.



30. Estereotipo: Víctima. Siligrafía, 30 cm X 40 cm., 2006.



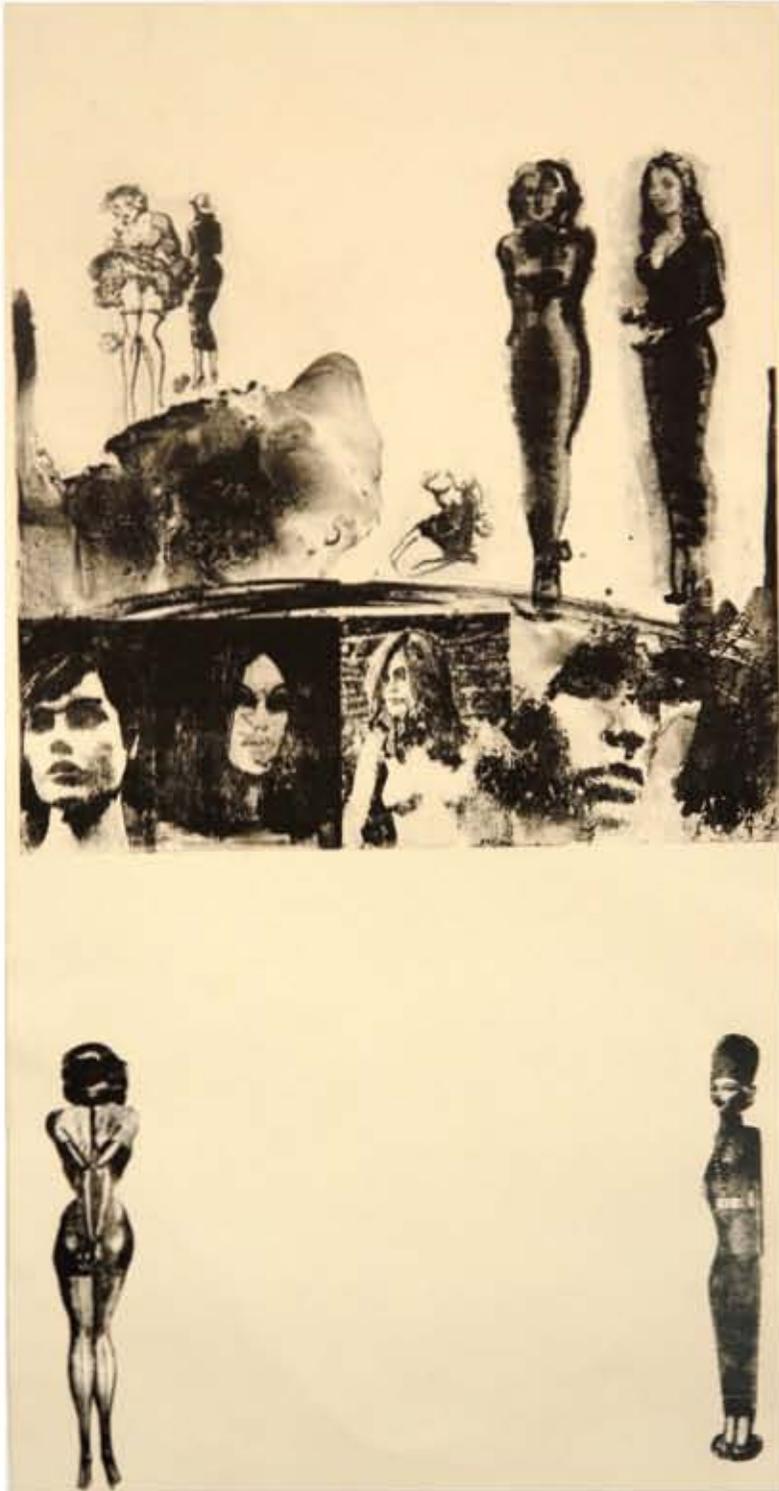
31. Estereotipo: Víctima. Siligrafía, 30 cm X 40 cm., 2006.



32. Estereotipos Femeninos Parte II. Siligrafía Y Collage, 90 cm X 30 cm, 2006.



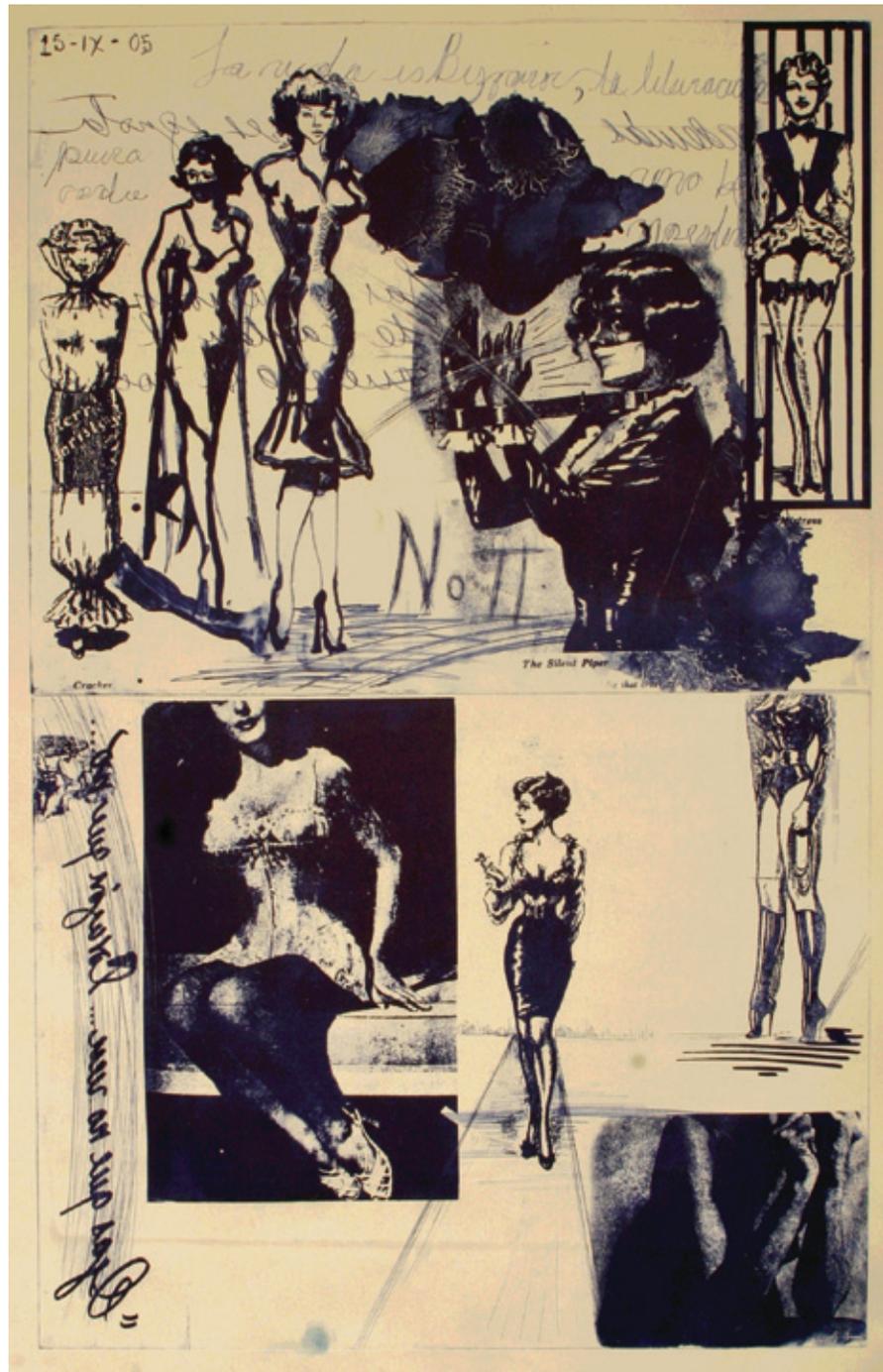
33. Estereotipos Femeninos Parte II. Siligrafía Y Collage, 90 cm X 30 cm, 2006.



34. Estereotipos Femeninos Parte II. Siligrafía Y Collage, 90 cm X 30 cm, 2006



35. Estereotipos Femeninos Parte III. Siligrafía, 60 cm X 30 cm, 2007.



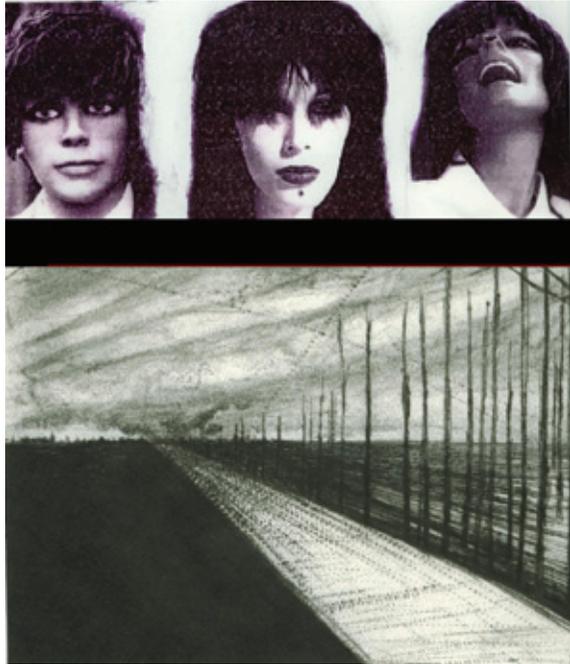
36. Estereotipos Femeninos Parte III. Siligrafía, 60 cm X 30cm, 2007.



37. S/T. Electrografía, 30 cm X 40 cm., 2007.



38. S/T. Electrografía y Collage, 30 cm X 40 cm., 2007.



39. S/T. Electrografía y Punta Seca, 30 cm X 40 cm., 2007.



40. Estereotipo Femenino: La Diva I. Laca De Bombilla, 40 cm X 30 cm., 2007.



41. Estereotipo Femenino: La Diva II. Laca De Bombilla, 40 cm X 30 cm., 2007.



42. Estereotipo Femenino: La Princesa I. Laca De Bombilla, 40 cm X 30 cm., 2007.



43. Estereotipo Femenino: La Princesa II. Laca De Bombilla, 40 cm X 30 cm., 2007.



44. Estereotipo Femenino: La Princesa III. Mixta, 40 cm X 30 cm., 2007.



45. Estereotipo Femenino: La Venus. Siligrafia , 90 cm X 120 cm., 2007.



46. Estereotipo Femenino: La Princesa I. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.



47. Estereotipo Femenino: La Princesa II. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.



49. Estereotipo Femenino: Femme Fatale. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.



48. Estereotipo Femenino: La Princesa III. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.



50. Estereotipo Femenino: La Princesa IV. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.

51. Estereotipo Femenino: La Princesa V. Gráfica Digital, 40 cm X 30 cm., 2007.



52. Registro Fotográfico Del Proceso De Estampación Del Cuerpo.



53. Registro Fotográfico Del Proceso De Estampación Del Cuerpo.



54. Registro Fotográfico Del Proceso De Estampación Del Cuerpo.



55. Registro Fotográfico Del Proceso De Estampación Del Cuerpo.



56. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét. Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



57-58. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét. Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



59. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét. Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



60. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét. Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



61. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét.
Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



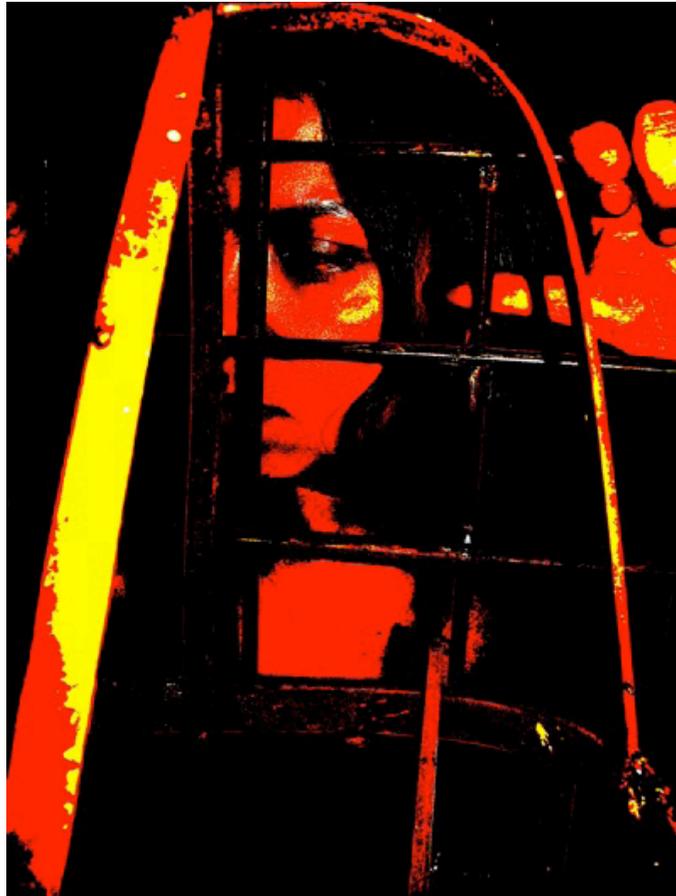
62. Registro Fotográfico. Elaboración De Un Pin Up. Coordinado Por La Mtra. Ma. Eugenia Chellét.
Ex Teresa Arte Actual. Centro Histórico, México, D.F. Octubre, 2007.



63. Estereotipo Femenino: La Virgen-Madre. Gráfica Digital, 120 cm X 90 cm., 2009.



64. Estereotipo Femenino: Prostituta-Femme Fatale. Gráfica Digital, 120 cm X 90 cm. 2009.



65. Estereotipo Femenino: Víctima. Gráfica Digital, 120 cm X 90 cm., 2009.

Conclusión

Para concluir me surgen algunas cuestiones, en primer lugar: *¿Qué se busca reafirmar con los feminismos y de que manera se traduciría en mi propuesta plástica?* Considero imprescindible ver en todas estas propuestas artísticas la denuncia implícita de una situación de desigualdad y el deseo de un cambio. Por otro lado, existe el interés y la necesidad de hacer incapié en la crítica y en el arte feminista ya que ha impulsado una presencia destacada en estos últimos años a las prácticas artísticas contemporáneas. Es por ello que a través de sus planteamientos pretendo construir una reinterpretación sobre la idea y la imagen de la mujer en mi obra plástica, si bien es cierto, fue en un principio que el objetivo de las filósofas como Simone de Beauvoir, etc., ha sido el des-ensmascarar la naturalidad y la obviedad de los argumentos que han establecido, y aún establecen, las condiciones de desigualdad entre los sexos, así como su persistencia y resistencia al cambio. No obstante, puedo sostener que el mantener únicamente esta postura de señalamiento y descalificación de los teóricos es un tanto excesiva para el posicionamiento plural de los feminismos de nuestro días.

Además de que no todas las mujeres son feministas, ni sus posiciones y argumentos han tenido una voz única. El esfuerzo que han hecho por estar presentes, por alzar la voz, está acompañado por la pluralidad de enfoques, en muchos casos también contradictorios y polémicos entre sí.

De aquí que surge una problemática *¿cómo visibilizar la imagen como mujer a partir de una experiencia desigual arraigada a través de la historia y a su vez como creadoras plásticas, cómo proyectarla?* Es en el desarrollo del arte contemporáneo que las mujeres artistas no han dejado de plantearse aquél <cómo>. No sólo pensar en estar, sino decidir cómo estar, y por lo tanto, cómo nos ven, cómo nos miran.

El problema para el arte y el feminismo ha sido no sólo el de encontrar un lugar, sino el de darle una forma propia, construir una imagen o deconstruir una imagen dada.

El discurso feminista se ha convertido en la actualidad en una de las prácticas y en una de las teorías más activas en el desmontaje de las categorías de subjetividad, de identidad, y de transformación de los roles asignados a los géneros y a los estereotipos sexuales.

Bibliografía

BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

BEGUIRISTAIN, Ma. Teresa, *Partida de Damas*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Editorial Cátedra, 1990.

DUBY, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres, Tomo 5, El siglo XX*, España, Editorial Taurus, 1993.

GARCÍA, Laura, *Desbordamientos de una periferia femenina*, México, Pneuma, Sociedad DOKINS, para las nuevas prácticas artísticas, A. C., 2008.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Taschen, 2002.

G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, España, Generalitat Valenciana.

_____, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

JUNG, C. *Arquetipos e inconsciente colectivo,.....*

LAGARDE y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 1999.

MARTÍNEZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Scherman. Arte del siglo XX-2*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *TENDENCIAS. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, Editorial Cendeac, 2008.

MAYER, Mónica, Rosa Chillante. *Mujeres y performance en México*, México, CONACULTA.

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Edit. Episteme, 1975.

PEREZ Gauli, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Editorial Cátedra, 2000.

MILLAN, Margara. *Derivas de un cine femenino*. Editado por UNAM/PUEG, México, 1999.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Editorial Paidós, 2004.

SHERMAN, Cindy, *The Complete Untitled Film Stills*, Nueva York, MOMA, 1995.

SERRANO de Haro, Amparo, *Mujeres en el arte*, España, Editado por Plaza & Janés, 2000.

SLAVOJ ZIZEK, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Editorial Debate, 2006.

TRUJANO Ruíz, Ma. Magdalena, *Más allá de la humanidad moderna. Una búsqueda de lo femenino en Rousseau y Marx*, México, Editado por Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.

VILLEGAS Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas contemporáneas. Una perspectiva no androcéntrica*, México, Editado por Universidad Veracruzana, 2006.

WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad*, España, Editorial Akal, 2006.

Otras fuentes Videos

In the mirror of Maya Deren, 2001. Dir. Martina kudlacek.

Meshes of the Afternoon, Maya Deren, 1943.

SERIE DOCUMENTAL DE PERFORMANCE. *Mujeres en acción*. Compiladora Josefina Alcázar. México, CONACULTA-FONCA, 2006.